



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**Videodocumental: La Reina de lo Incierto,
Drag Queen en México.**

TESIS

Que para obtener el título de:

Licenciado en Ciencias de la Comunicación

PRESENTA

Carlos Armando González Vergara

DIRECTORA DE TESIS:

Gloria Hernández Jiménez

Ciudad Universitaria, Ciudad de México.

Febrero de 2018.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

a Bety Sansón, mi madre.

*Guerrera incansable, dadora de amor y por siempre bella.
Gracias por darme la vida y la fuerza inagotable para cumplir
mis sueños y superar cada obstáculo.*

Te amo.

A mi padre. Armando González. Agradezco sus ausencias, porque gracias a eso me hice un hombre fuerte e independiente.

A mis hermanos Armando y Paul, que me han apoyado en los momentos más difíciles.

A mi tía María Teresa González y su hija Dora Mariela; por su cariño y por estar conmigo en las buenas y en las malas.

A mis tíos Arturo, Fer, e Isa Vergara. Javier González y Teresa Tapia. Por su apoyo incondicional.

A mi abuelo Arturo Vergara, su esposa Paz y sus hijos Gaby y Chucho. A mi tío abuelo Ruperto Vergara y su esposa Eustoquia. A mi tío abuelo Salud Sansón, su esposa Lidia y sus hijas Brenda, Mildred y Esminda, por su apoyo como familia.

A la banda Carlos Durán y Gustavo Pérez Lemus, por la música, las chelas, los viajes, las risas y tanta felicidad. Son mis únicos amigos verdaderos. Han estado en hospitales, en antros, en las comidas, en las lágrimas, en las risas, siempre en las buenas y en las malas.

A mi madre Diva Héctor Hernández, porque cuando te conocí necesitaba apoyo y me has dado todo sin pedir nada; por todo lo que me has enseñado.

A mi madre Vampiro Oswaldo Calderón, que me mordiste y cambiaste para siempre mi vida. Me has enseñado todo lo que sé, me diste la magia de ser Drag Queen e hiciste de mí un gran hombre. Y a Daniel Vives La Supermana por darle magia a mi personaje y vida a mi camino.

A Paul Rosello y a su mamá Doña Lulú, quienes me recibieron en su casa mientras estuve estudiando la carrera.

A Héctor Xiu, por apoyarme en la producción de mi documental sin pedirme nada a cambio, eres un sol.

A Edgar Ireta, por apoyarme en la producción de mi documental y por ser mi fotógrafo estrella.

A mi asesora Gloria Hernández Jiménez por su apoyo en la realización de este trabajo y al profesor Carlos Vega Escalante, aunque este último ya no pudo seguir apoyándome a mitad del proyecto.

A KINDRA por el gran viaje. Gracias por tanta magia y felicidad.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	07
-------------------	----

CAPÍTULO I: Conceptualización de documental

1.1. Concepto de documental.....	09
1.2. Características del género documental.....	21

CAPÍTULO II: Tipologías de documental, modelos de representación y el documental interactivo

2.1. Tipologías de documental.....	28
2.2. Modelos de representación.....	33
2.3. Las modalidades de representación de Bill Nichols.	37
2.4. La narrativa transmedia y el documental interactivo.....	43

CAPÍTULO III: Realización de documentales

3.1. Elección del tema.....	47
3.2. Investigación documental.....	53
3.3. Preproducción.....	57
3.3.1. Propuesta escrita.....	58
3.3.2. Estructura dramática.....	60
3.3.3. Presupuesto.....	61
3.3.4. Calendario.....	62
3.3.5. Equipo Técnico.....	62

3.3.6. Iluminación.....	63
3.3.7. Locaciones.....	64
3.4. Producción.....	65
3.4.1. El punto de vista.....	69
3.4.2. Técnicas de grabación.	71
3.5. Postproducción.....	73

CAPÍTULO IV Videodocumental: “La Reina de lo Incierto: Drag Queen en México ”

4.1. Tema.....	77
4.2. Justificación.	78
4.3. Objetivo.	79
4.4. Investigación documental.....	80
4.4.1. El nacimiento del arte Drag Queen en México: Las hermanas vampiro.....	82
4.4.2. Las rivales de las Vampiro: Las Divas	88
4.4.3. Los jóvenes Drag de México en la actualidad.....	90
4.4.4. La Drag Queen latinoamericana en la academia.....	91
4.5. Carpeta de producción del videodocumental “La reina de lo incierto: Drag Queen en México”.....	100
4.5.1. Preproducción.....	101
4.5.1.1. Requerimientos técnicos.....	102
4.5.1.2. Escaleta.....	102
4.5.2. Producción.....	103
4.5.2.1. Sinopsis.....	103

4.5.2.2. Presupuesto.....	104
4.5.2.3. Plan de trabajo.....	114
4.6. Postproducción.....	117
4.6.1. Calendario de postproducción.....	121
4.6.2. Musicalización.....	126
CONCLUSIONES.	127
Fuentes de información.....	130
2. Entrevistas.....	132
3. Referencias de internet.....	133

INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo se estudian las particularidades del género cinematográfico conocido como cine documental; sus características y un método de realización. Se expone además el proceso creativo de un videodocumental llamado “La Reina de lo Incierto: Drag Queen en México” que retrata, principalmente, a los artistas Drag Queen que fueron pioneros de este arte en México, como sus fundadores Oswaldo Calderón y Daniel Vives, producido para comprender la realización del cine documental desde que surge una idea germinal hasta que se materializa en un producto audiovisual.

A través de un método analítico, se estudia el concepto de cine documental, desde su historia hasta sus más recientes aplicaciones. Se abordan autores que concuerdan en que la realización de documentales va más allá de un hecho noticioso, defienden la postura de que es una actividad artística. Se examinan las investigaciones de autores clásicos como Bill Nichols, Paul Rotha y Erik Barnouw por ser pioneros en el tema, y a otros autores como Michael Rabiger y Michael Francés quienes ahondan en las técnicas de realización de documentales. Los términos “montaje” y “rodaje” se mencionan tal y como lo escribieron los autores, pero es importante aclarar que son conceptos que se relacionan directamente con el documental clásico producido con herramientas analógicas. En el formato de video a estos procesos se les nombra “edición” y “grabación” respectivamente, y son realizados con herramientas digitales. El documental realizado para esta tesis es de este tipo y en el apartado de postproducción se profundiza sobre estos procedimientos. Se revisan brevemente también las formas más recientes de producción vinculadas a las nuevas tecnologías que se construyen a través de la narrativa transmedia en donde el relato se desenvuelve a través de múltiples plataformas. Se indaga en dos cuestionamientos principales: ¿qué es el cine documental? y ¿qué es la figura de la Drag Queen mexicana? Mismos que se responden a través de un marco teórico de investigación.

Se presenta una investigación sobre el arte Drag Queen que profundiza en el trabajo de diferentes autores latinoamericanos como: Iván Villanueva Jordán, Anabel Castillo Bastidas y Juan Manuel Campos Bertorelli quienes han intentado definir el concepto de Drag Queen a partir de sus observaciones empíricas y han concurrido en que es un arte difícil de categorizar al estar en constante movimiento y evolución. Se revisa además la historia de este fenómeno en México y la labor de sus principales representantes que ha hecho que se mantenga vigente por más de dos décadas.

Además de la comprensión del proceso creativo del cine documental, el lector de este trabajo conocerá una aportación teórica sobre el arte Drag Queen en México, que es una práctica cultural compleja que se logra diferenciar de otras expresiones que cuestionan los convencionalismos del género, como el travestismo y el transexualismo, al formar una identidad y una tradición histórica propias que priorizan un importante respeto al arte escénico. En palabras del antropólogo físico mexicano Xabier Lizarraga: “una Drag Queen no es simplemente un hombre vestido de mujer, es una quimera”, un animal fantástico que logra seducir a propios y extraños con vestuarios exuberantes y espectáculos provocativos. El trabajo de estos personajes ha ido más allá de la estética visual con la creación de un discurso que trasgrede temas sociales de discriminación y conformismo al incluir en sus números crítica política y social. Como parte de la subcultura del entorno artístico de México merece un lugar en las investigaciones sociales al aportar nuevas representaciones dramáticas que cuestionan los convencionalismos.

El cine documental es una herramienta insuperable en el registro de las expresiones artísticas al valerse de la imagen y el sonido para representar la realidad. El objetivo de esta tesis es que actúe como referencia académica sobre un tema del que se ha escrito poco en México y ayude a que sea mayormente aceptado en la sociedad. El viaje a través de esta lectura promete ser cautivador y provocativo, tal como lo es el arte que se manifiesta en sus líneas. Se invita al lector a que abra su pensamiento y se deje seducir por lo desconocido sin temor a ser sorprendido y cautivado por un mundo extravagante y misterioso.

CAPÍTULO I

CONCEPTUALIZACIÓN DE DOCUMENTAL

1.1. Concepto de documental

El cine documental se caracteriza por mostrar porciones de la realidad a través de un discurso construido desde la visión de un autor o realizador que manifiesta una postura específica sobre un tema o situación. Para Michael Rabiger, productor de cine e investigador inglés, “parece que el documental se ocupa de destapar dimensiones que se encuentran más allá de la realidad e implican en cierta medida una crítica social”¹. Este tipo de cine exhibe historias que interesan a la sociedad al indagar en cuestiones que desatan cuestionamientos de todo tipo; ahonda en conflictos sociales con el propósito de generar consciencia en sus públicos, no solo presenta la realidad en bruto, sino que conduce a su audiencia a la reflexión:

La inquietud y el interés por la calidad de vida y la justicia entre los hombres lleva al documental más allá de los meros hechos, a una dimensión moral y ética por cuanto es un examen de la organización de la vida humana y constituye un acicate para la conciencia. Los mejores documentales son modelos de pasión disciplinada, muestran lo conocido de manera no habitual y nos exigen un alto nivel de conocimiento².

Rabiger dice que John Grierson, considerado como el padre fundador del cine documental, definió a este tipo de cine como “el tratamiento creativo de la realidad”³, puesto que transforma los hechos de un relato hacia la interpretación propia de un autor cinematográfico y le confiere “carácter de causa social y efecto”⁴. Pero además lo hace de una manera creativa, rasgo fundamental que lo diferencia de la labor periodística.

¹ Rabiger, Michael. *Dirección de documentales*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión. 2001. p. 11.

² *Ibíd.*

³ *Ibíd.* p. 22.

⁴ *Ibíd.*

Una de las características más importantes del género según Rabiger es: “la presencia de un profundo interés y respeto por la realidad”⁵, algo tangible que se percibe a primera vista, sin embargo, dice que dicha noción es heredada directamente del periodismo en un afán de minimizar las responsabilidades del documentalista con respecto a su discurso y los juicios que se puedan generar sobre el material documental presentado hacia determinadas audiencias.

El documentalista pretende decir algo en particular sobre el tema que ha elegido para su documental, lleva a cabo una investigación previa sobre éste y planea los momentos y lugares en los que se han de recabar los documentos audiovisuales que le servirán después para crear su discurso. Es en el montaje, que es la etapa final en la producción cinematográfica en la que se ordena el material filmado para conformar una película, donde el autor decide incluir o descartar ciertos materiales que en conjunto hablen sobre una visión particular de los hechos presentados con una postura ideológica específica cargada de diferentes significados.

Paul Rotha afirma que la evolución del cine documental respondió a una serie de “razones materialistas”⁶, asociadas al resultado de esfuerzos de aficionados; refiriéndose a la aparición del cinematógrafo como invento revolucionario, a fines propagandísticos y a la búsqueda de una estética. El cine nace con la captura de circunstancias reales en un contexto de numerosos avances científicos que inauguraron la era moderna. Dos industriales franceses crearon un sistema que enrollaba una banda de película sobre una rueda dentada que hacían girar con interrupciones, inmovilizándola cada una décima sexta fracción de segundo frente a un proyector y luego hacían pasar en su lugar una imagen siguiente⁷. A este invento le llamarán *cinematógrafo* y servía tanto para capturar escenas en movimiento como

⁵ Ibídem, p. 12.

⁶ Rotha, Paul. *Documentary film*. England: Faber & Faber London. 1964. p. 71.

⁷ Guerif, Jacques. “Sombras mágicas, nacimiento del cine.” *Revista El Correo*. Número I año VIII (1955) Unesco, p. 16.

para reproducirlas. Las escenas que filmaron fueron llamadas *vistas*, y representaron el comienzo de lo que más adelante fue conocido como cine.

El cine nació como cine documental, para comprender mejor esta afirmación, se revisará brevemente la historia del cine a continuación. El 28 de diciembre de 1895 fue presentada en el sótano del “Gran Café” de París, ante un público de ciento veinte personas, la primera proyección del cinematógrafo que consistió en una serie de diez bandas de imágenes tomadas por los hermanos Augusto y Luis Lumière. Estas imágenes representaban dos escenas de la vida cotidiana francesa: “Entrée d'un train en gare de la Ciotat” (La llegada de un tren a la estación de la Ciotat) y “Le déjeuner de Bébé” (El desayuno del bebé), junto con uno de los carteles del gran café.⁸ El público que asistió a la proyección quedó impactado con el invento de los dos hermanos, la crítica fue muy favorable. Se había inventado una técnica cinematográfica y se vaticinaba una industria; el ingreso total de esa primera proyección fue de 33 francos y tres semanas más tarde el primer “cine” público recaudaba 2000 francos diarios por concepto de entradas.⁹

Es importante considerar que el cine nació como un medio de entretenimiento presentando sucesos reales. Los primeros productores de cine como los Lumière y Thomas Alba Edison, quien competía con los hermanos con un invento llamado Kinetoscopio muy similar al cinematógrafo¹⁰, presentaban a su público escenas tomadas de la vida cotidiana, sucesos callejeros que retrataban personas comunes. No se presentaban historias estructuradas, solo se proyectaban acciones simples que retrataban la vida cotidiana de la sociedad de fines del siglo XIX.

Los hermanos Lumière fueron pioneros del cine documental cuando en el Congreso de la Unión Nacional de Sociedades Francesas de Fotografía, en 1895, causaron sensación al haber filmado a los delegados que llegaban a la sesión inaugural el 10 de junio y la presentaron en una sesión el día 12 del mismo mes, antes

⁸ *Ibíd*em, p. 5.

⁹ *Ibíd*em, p. 16.

¹⁰ *Ibíd*em, p. 15.

de la clausura de la Conferencia¹¹. Este suceso dio nacimiento a la toma de películas de noticias y sucesos diarios, y los productores cinematográficos no tardaron en participar en la dinámica. Los hermanos Pathé y Léon Gaumont en Francia, Oskar Messter en Alemania, y Edison y sus rivales, las Compañías de Biógrafo y Vitagutt, en los Estados Unidos de América, comenzaron a filmar un cine de actualidades; Pathé había filmado la llegada del Zar à París, y Gaumont, la entrada del presidente de la República Francesa¹².

A México llegaron en 1896 desde Francia los enviados de los Lumière Bernard y Gabriel Vayre, quienes presentaron el cinematógrafo en una exhibición pública el 14 de agosto de ese año. La función se efectuó en el número nueve de la calle de Plateros que en aquel tiempo albergaba una droguería y fue exclusiva para la comunidad científica¹³. El invento fue acogido como una señal de progreso en el país, no hubo críticas adversas, los diarios publicaron todo tipo de encabezados glorificando su llegada. El cine fue al principio un “objeto de curiosidad científica”¹⁴, después se convirtió en una diversión exclusiva de la burguesía por el alto costo de sus entradas, pero no tardó mucho en volverse una diversión popular muy concurrida. El público que asistía a las carpas que proyectaban vistas filmadas en la Ciudad de México se asombraba por el funcionamiento del mecanismo del cinematógrafo y hacia 1898 aumentaron los establecimientos que lo presentaban; las proyecciones de este invento pronto se convirtieron en una diversión muy apreciada por la sociedad.

Los camarógrafos de los Lumière filmaron en 1896 el proceso de un soldado llamado Antonio Navarro, quien hirió de gravedad a su superior. El caso fue muy sonado y la opinión pública se volcó de lado del subordinado gracias a su filmación ya que mostraba al teniente herido como un déspota¹⁵. Estas filmaciones tomaron un

¹¹ *Ibíd*em, p. 17.

¹² *Ibíd*em.

¹³ De Los Reyes, Aurelio. *Los orígenes del cine en México*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983. p. 81.

¹⁴ *Ibíd*em, p. 56.

¹⁵ *Ibíd*em, p. 91.

tinte de un primer esbozo de cine documental en México ya que capturaron todo el proceso legal desde la acusación de un agresor hasta que le dieron el tiro de gracia al cumplir su sentencia de muerte.

El general Porfirio Díaz fue un entusiasta del cinematógrafo, recibió con ánimos el invento en una demostración que los Vayre hicieron ante él y su familia en el castillo de Chapultepec el 6 de agosto de 1896¹⁶. Quedó tan complacido que permitió que lo retrataran. El entonces presidente quiso ser partícipe de la primera exhibición pública en México del cinematógrafo, la cual se llevó a cabo el 27 de agosto del mismo año. El programa comenzó con una película que mostraba a Díaz paseando a caballo por los alrededores del castillo de Chapultepec y continuó con veintiséis vistas de diferentes temas.

Los primeros productores de películas tenían que volver a representar los sucesos, ya que la cámara en esos días no era admitida en todas partes. La labor de los reporteros se complicaba cuando se les impedía el paso de la cámara a ciertos lugares, por lo que los productores de cine se vieron forzados a reconstruir algunos sucesos históricos:

Cuando estalló la guerra hispanoamericana en 1898, los reporteros cinematográficos intentaron llegar al frente de batalla en Cuba; pero fueron impedidos por las autoridades militares. Edison, Biógrafo y otros reconstruyeron las escenas del combate en si mismas. La más sensacional de estas representaciones fue realizada por Edward H. Amat después de la destrucción de la flota española¹⁷.

En aquella sala del Gran Café se encontraba atónito un empresario del entretenimiento llamado George Méliès, quien recorría las calles de París con un espectáculo de prestidigitación desde 1877. El entretenedor intuyó rápidamente que el invento que lo asombraba ante sus ojos podía servir de mucho para evolucionar su espectáculo. En octubre de 1896, Méliès construyó un estudio en la localidad francesa de Montreuil-sous-Bois, con arreglos de escenas, proyectores, estructuras metálicas

¹⁶ *Ibíd*em, 179.

¹⁷ *Ibíd*em.

y una cabina rodante con cinematógrafo montado, creando así las bases del cine de argumento a partir de diferentes hallazgos técnicos como: la sobreimpresión en fondo negro, el paso de una escena a otra y el desdoblamiento de los personajes.¹⁸ En el punto en el que Méliès confiere un nuevo sentido a la toma de las vistas integrando elementos artísticos a un invento que había nacido como una novedad científica es cuando nace lo que fue llamado cine de ficción. Georges Méliès se halló también interesado en los hechos y sucesos comunes, pero con el fin de reconstruir ciertos acontecimientos. Un ejemplo de ello es su filmación sobre la coronación del rey Eduardo VII en 1902¹⁹.

Estas filmaciones dieron lugar a un cine de noticias, que no se presentaba como las noticias del día de hoy, en forma periodística, sino que eran programas constituidos por películas cortas y su presentación corría a cargo de directores de espectáculos ambulantes²⁰. Poco tiempo después, hacia 1905, estos fueron sustituidos por salas permanentes que renovaban frecuentemente su programación ya que su audiencia era asiduamente la misma. Para 1907 se había instaurado un verdadero cine de actualidades colmado de películas de noticias revolucionando la industria de la cinematografía.

El cinematógrafo fue presentado en un principio como un avance tecnológico, aunque la intención de sus inventores fue comercializar con él, tarea que no les resultó complicada ya que el asombro de quienes asistían a sus proyecciones era tal que muy pronto muchos empresarios compraron el aparato. Algunos de ellos se dedicaban al espectáculo como prestidigitadores o cirqueros, por lo que casi inmediatamente prosperaron las salas de cine y eran abarrotadas por la gente curiosa y deseosa de un nuevo espectáculo. Hacia principios del siglo XX ya se habían instaurado empresas dedicadas al cine como la que Charles Pathé hizo prosperar en Europa de 1903 a

¹⁸ Guerif, Jacques. Op. Cit. P. 16 p. 6.

¹⁹ *Ibidem*, p. 17.

²⁰ *Ibidem*.

1909 con su lema “el cine es el periódico, la escuela y el teatro de mañana”²¹, palabras que terminaron siendo una ocurrencia profética.

A pesar de que para entonces ya existía un cine con argumento y era visto como espectáculo, se continuaron haciendo películas noticiosas y vistas sobre la vida cotidiana. Sin embargo, fue Robert J. Flaherty quien filmó la primera cinta considerada como cine documental, *Nanook, el esquimal* (1922). Fue un momento en el que el género se consolidó, ya que el cineasta no se contentó con filmar escenas de la vida típica de los esquimales, como sus danzas y ceremonias, sino que fue más allá al seguir con su cámara a un esquimal y retratar sus comidas, la construcción de sus iglúes y sus labores de caza y pesca²². Flaherty tuvo que elaborar un guion y pidió a Nanook y a su familia que actuaran frente al lente de su cámara, inaugurando así un nuevo estilo que se consagraría como un género completo. Para el género y sus representantes, desde que Grierson acuñara el término *documentary*, para referirse a la película *Moana* (1926) de Robert J. Flaherty, se fue conformando la noción del género documental, tanto en su obra teórica como en su filmografía que lo posicionó como líder del movimiento documentalista en Gran Bretaña y en Canadá²³.

El director de cine vanguardista soviético Dziga Vértov, desarrolló de 1919 a 1923 la teoría del cine ojo, un tipo de cine libre del drama artístico que prescindió del uso de un guion literario y de la participación de actores, decoradores, estudios de filmación y vestuarios. Retrató la vida cotidiana y su organización haciendo evidentes las diferencias de clase entre la burguesía y el proletariado. En su manifiesto definió la obra cinematográfica en dos palabras: “Yo veo”²⁴, y declaró que la cámara es una herramienta que capta mejor la realidad que el ojo humano, por lo que el cine no debía estar hecho con bases literarias sino solamente registrar la vida tal cual es. Para Vértov la obra cinematográfica “es el estudio acabado de la vista perfeccionada,

²¹ Sadoul, Georges. *Historia del cine mundial: desde los orígenes*. Madrid: Siglo XXI, 1972. p. 46.

²² *Ibíd*em, p. 234.

²³ *Ibíd*em, p. 10.

²⁴ Vértov, Dziga. *El cine ojo*. Madrid: Fundamentos, 1973. p. 47.

precisada y profundizada por todos los instrumentos ópticos existentes, principalmente la cámara que experimenta el espacio y el tiempo”. Rechazó la puesta en escena y a las estrellas de la gran pantalla, favoreciendo a la imagen del obrero filmado durante sus ocupaciones habituales. La intención del cine de Vértov fue retratar la vida del proletario soviético de inicios del siglo XX en su estado más puro, sin utilizar recursos estéticos que condujeran al filme a la ensoñación o la fantasía. El cine ojo de Vértov fue un cine documental riguroso que ponderó la espontaneidad y la objetividad en aras de respetar la realidad.

El cine documental japonés tuvo a Fumio Kamei como principal exponente. En 1938 realizó su primer filme reconocido llamado “Shangai - shina jihen kōhō kiroku”, que retrata a la sociedad japonesa después del conflicto entre el Ejército Nacional Revolucionario de China y las fuerzas imperiales del Japón en lo que fue conocido como el segundo incidente durante la guerra sino-japonesa. El filme fue considerado vanguardista y con un alto grado de experimentación al haber mezclado el ensayo y la ficción de una manera pionera para su época²⁵. Kamei se enfrentó a la censura porque sus películas contenían un mensaje crítico e incómodo para el gobierno japonés en tiempos de la segunda guerra mundial.

En el *Direct Cinema*, representado por la escuela norteamericana, la verdad reside en una técnica de registro en donde haya la menor intromisión posible del observador/realizador registrando todos los valores de lo real: imagen, sonido directo, toma continua etc. De este movimiento surge el reportaje televisivo que a partir de la aparición de la televisión revolucionó la labor periodística mundial. En el *Cinema Verité* que apareció en Francia a mediados del siglo XX, la verdad surge como una síntesis del contrapunto argumentativo, es decir, que a través de la dialéctica entre lo observado y su observador, se ponen de manifiesto diversas realidades expresadas por sí mismas. Se diferencian porque en el primero el documentalista va a donde

²⁵ Samit, Adrián Tomás. *Kamei Fumio. Sombras, miserias y censura en el cine documental japonés*. Fotocinema, revista científica de Cine y Fotografía. No. 14 (2017) Universidad Nacional de Gyeonsang, Corea del Sur. pp. 295-312.

existe tensión y espera a que se desate una crisis, mientras que el segundo hace las veces de provocador de un conflicto. Ambas corrientes se desarrollaron en los años sesenta del siglo XX y estuvieron influenciadas por el cine de Vértov al deslindarse de las puestas en escena y criticar las desigualdades sociales de las ciudades industriales. Los realizadores evitan disimular la presencia de las cámaras en sus tomas y pasan de ser solo autores hasta convertirse en narradores y en algunos casos hasta personajes.

En el siglo XXI surgen nuevas tendencias de producción de documentales que aprovechan la transmedia, que es el proceso narrativo que utiliza múltiples plataformas para la comunicación de sus mensajes aprovechando la interactividad y la hipertextualidad. El desarrollo de internet ha motivado una transformación significativa en la producción y el consumo de los materiales audiovisuales al brindar distintos canales de comunicación como el ordenador, las tablets y los teléfonos móviles, en los que además de consumidor, el público actúa como prosumidor, es decir productor y consumidor a la vez, y participe. Más adelante se profundizará en las características de este tipo de documentales.

Existe un terreno infinito de posibilidades de creación en el cine documental; “no moviliza un inventario finito de técnicas, no aborda un número establecido de temas y no adopta una taxonomía conocida en detalle de formas, estilos o modalidades”²⁶. Bill Nichols propone tres definiciones de cine documental, cada una desde la perspectiva de tres elementos: el realizador, el texto y el espectador. Desde el punto de vista del realizador, se vislumbran los alcances del control en el proceso de producción, que en términos generales abarca las técnicas y decisiones que se precisan para la realización de un filme y que representa al tratamiento creativo de la realidad. El texto de un documental está dirigido hacia una lógica informativa, “en el documental se organizan los cortes dentro de una escena para dar la impresión de

²⁶ Nichols, Bill. *La representación de la realidad*. Buenos Aires: Paidós, 1997. p. 42.

que hay una argumentación única y convincente en la que podemos situar una lógica determinada”²⁷.

El documental se basa principalmente en la palabra hablada, ya sea la *voz en off* de un narrador omnisciente o la voz de entrevistados, periodistas y otros actores sociales, característica que facilita el contrato con el espectador hacía la autenticidad de los hechos presentados en donde se acepta como verdadero lo que se narra con respecto a los mismos. Por último, desde el punto de vista del espectador, el documental se define por medio de un procedimiento de comprensión del texto e imágenes presentadas íntimamente ligado a cuestiones de ideología²⁸; sin embargo, el espectador consiente que lo que está viendo tiene poca o nula intervención para ser registrado por el lente de la cámara y se realiza un contrato de verosimilitud, pero más aún, de realidad. Las tres perspectivas que propone Nichols analizan desde distintas aristas lo que es un documental visto desde la postura de la academia de documentalistas, hace hincapié en que influyen diversas ideologías en la construcción de la definición de cine documental, lo cual dificulta la concreción de una definición universal compartida.

Jaime Barroso dice que existe una misma ambigüedad entre el concepto de objetividad y la diversidad de categorías en el género documental, que según Barnouw, genera una imprecisión definitoria no sólo en el concepto, sino también en los límites del género²⁹. Grierson insiste a lo largo de toda su obra en que los documentales son las obras cinematográficas que utilizan material tomado de la realidad que tienen la capacidad de interpretar la vida de las personas tal como es en la realidad, empero, se reserva el término para aquellas obras cinematográficas que propongan una aportación artística significativa. Es en este punto en donde el material documental para cine y el documental hecho para la televisión encuentran una gran disparidad entre ambos, ya que, por definición, el método televisivo exige celeridad

²⁷ Rabiger, Michael. Op. Cit., p. 50.

²⁸ Ibídem, p. 55.

²⁹ Barroso, Jaime. Realización de documentales y reportajes: Técnicas y estrategias del rodaje en campo. Editorial Síntesis. Madrid, España. 2009. p. 14

tanto en la producción como en la programación, lo cual merma la intención artística o creativa de los materiales audiovisuales.

Barroso hace hincapié en que los documentales “son obras que proponen un relato o discurso sobre la realidad, pero en las que se privilegia una mirada o punto de vista original, personal e identificado con el autor”³⁰. Dicha precisión nos remite al hecho de que, por una parte, un documental es una producción creativa en donde la inventiva del autor juega un papel determinante, pero es también un material que se ve supeditado a una ideología específica, si no pretende ser real, por lo menos sí verosímil. Llorenç Soler puntualiza que el documental se diferencia del reportaje porque éste último está más directamente vinculado a la actualidad inmediata, además de pertenecer al orden periodístico, mientras que el documental se refiere a temas no vinculados con estricta actualidad y se estructura por medio de un estilo literario y estético³¹.

Gordon Croton, cineasta documentalista de la televisión británica en la cadena BBC, recopila la siguiente relación de algunos criterios de aproximación hacia una definición de documental:

1.- El documental explora, investiga un tema de la realidad con profundidad. Descubre lo oculto, no se limita a informar, sino que la profundización del tema provoca conocimiento, reflexión y comprensión una forma más eficaz que la simple exposición de los hechos.

2.- El documental presenta los temas y personajes de una forma directa, de primera mano, huye de los relatos indirectos propios de las entrevistas o coloquios que surgen en el estudio.

3.- El documental es una obra creativa. La función creativa recae en el director o realizador, aunque en ocasiones la responsabilidad creativa puede ser compartida con el productor y el guionista, generalmente el director es reconocido

³⁰ *Ibíd*em, p. 12.

³¹ Soler, Llorenç. *La realización de documentales y reportajes para la TV*. Manuales de cine. Diciembre 2009 Web. 2-3.

como autor de la obra final. Cuando la responsabilidad autoral es compartida los derechos intelectuales suelen recaer en el guionista, sin embargo, la responsabilidad total que implica la organización de la imagen y el sonido en el proceso de montaje recae en el director.

4.- El documentalista y su equipo suelen trabajar durante largos períodos en el tema que van a presentar. A diferencia del noticiario y el reportaje, que se realizan conforme a la celeridad del medio televisivo, el documental (en un sistema de producción) se acerca más a lo que representan los libros que de las revistas y los periódicos en la prensa.

5.- La duración del documental es variable, desde unos pocos minutos para un programa semanal televisivo hasta varias horas para el formato cinematográfico o una serie documental televisiva. Así mismo, se considera que los temas son tan variables como todos aquellos aspectos que pueda ofrecer la propia vida y la realidad. A diferencia de los géneros periodísticos, que manejan la información e interpretación de hechos de actualidad, el documental puede referirse a hechos conocidos por la ciencia, la historia e incluso, ocasionalmente, especular sobre el futuro o la evolución.

6.- El documental siempre se referirá a hechos de la realidad. Aunque de manera parcial o global puede recurrir a la interpretación u opinión sobre hechos evidenciados en la realidad.

7.- El documentalista está obligado a mantener el interés de su audiencia; su atención y participación. Para ello, recurrirá a las técnicas y recursos propios del filme de ficción, del periodismo y de los géneros dramáticos para la representación de la realidad en su documental. El documental es susceptible de incluir escenas dramatizadas, representaciones con actores sobre hechos sucedidos. La ficción dramática es eficaz en la generación de emociones e interés en el espectador³².

La variedad existente en la clasificación del concepto de documental responde a las diferentes interpretaciones de los autores que se han aventurado a realizar

³² *Ibíd*em, p. 18.

aproximaciones a la categorización del género. Estas interpretaciones son influenciadas por el proceso de producción que experimentan los teóricos realizadores en su quehacer documentalista, pero también por las exigencias e imposiciones que resultan de la adaptación del producto audiovisual al medio en que se difunden. Aún con estas aproximaciones, es difícil llegar a un consenso único y general sobre la conceptualización del género documental debido a que existe una amplia diversidad de características que lo definen.

1.2. Características del género documental

Después de definir al cine documental como un género, los documentalistas definieron sus características y aceptaron que las relaciones humanas y los fenómenos sociales eran su materia prima. La complejidad del objeto de estudio del documental exige que se preste especial atención a los sucesos de la realidad para lograr una interpretación útil y representable que provoque la reflexión en el espectador y genere un cambio social.

A continuación serán revisadas algunas de las características que definieron al cine documental, comenzando con el llamado padre del documental, John Grierson, quien habla sobre el sentido de responsabilidad social de los documentales y dice que esta característica los convierte en un “problemático y difícil arte”³³ al estar supeditados a la pretensión informativa del realizador quien desde su posición pasiva y contemplativa registra una serie de hechos que bien pueden ser catalogados desde un punto de vista científico con la capacidad de convertirse en referencias antropológicas útiles para la historiografía humana, sin embargo, existe el recurso estético, y creativo en la construcción del discurso documental, el cual transfiere una cierta propiedad artística a los documentales. El cineasta ruso Víktor Kossakovsky, por ejemplo, subestima a la historia afirmando que la toma es la base del cine y ésta debe proveer al espectador sensaciones que jamás haya experimentado³⁴, dotando

³³ Robert Edmonds, John Grierson y Richard Meran Barsam. *Principios de cine documental*. México: CUEC UNAM. 1990. p. 21

³⁴ Mendoza, Carlos. *El Guion para cine documental*. México: CUEC UNAM. 2011. p. 29.

al género documental de una singularidad fenomenológica dirigida hacia el espectador en términos de su interpretación.

El documental “invita al espectador a construir una argumentación dirigida hacia el mundo histórico”³⁵. El argumento del género documental se construye a través de las porciones de realidad que se obtienen en su realización, en donde a cada fragmento audiovisual adquirido se le puede considerar como documento de la realidad. La argumentación está representada por los sonidos y las imágenes grabados en el mundo histórico y se considera como categoría general para la representación de un fundamento en el mundo; se subdivide en dos partes principales: La perspectiva, que es la manera en que el autor representa su manera de ver el mundo en el texto documental, y el comentario, que es el modo de afirmación de la perspectiva que se va presentando en un documental. El comentario se encuentra en un *metanivel*, por encima de la perspectiva, ya que es una forma más directa y evidente de argumentación.

Lo que el cine en general logra capturar, y reproducir después, no es precisamente la realidad per se, sino una interpretación de ésta. Los cineastas capturan situaciones con las que las personas se identifican por ser parte de las costumbres y hábitos de la sociedad a la que pertenecen logrando en el público una experiencia de reconocimiento y descubrimiento de sí mismos como individuos y como integrantes de una colectividad. El contrato que se celebra entre el realizador y el espectador sugiere la verosimilitud de los hechos presentados en el documental, sin embargo, no se debe dejar de lado la pretensión del autor por dirigir la opinión de su público conforme a una perspectiva particular del mundo.

Para Carl R. Plantiga, quien utiliza el término de “cine de no ficción” y no el de cine documental, el cine se entiende solamente si se colocan imágenes y sonidos en una forma significativa y se acompañan de una voz en off, música y/o sonido

³⁵ Nichols, Bill. Op. Cit., p. 162.

ambiental. Esto quiere decir que se ocupa el recurso de la creatividad, lo cual influye en la veracidad de la historia:

Aunque una no ficción no pretende ser veraz sobre las escenas que presenta la veracidad de su mundo proyectado puede no estar garantizada. Aunque haga afirmaciones o aseveraciones de verdad, no necesariamente son verdaderas.³⁶

El autor insiste en que el discurso de las películas de no ficción reside en una compleja red de significación de las imágenes y los sonidos y que al igual que las ficciones hacen uso de la historia y la narrativa, pero una narrativa que no necesariamente es ficcional si no que es resultado de armar y entender información. En este trabajo se opta por utilizar el término de cine documental porque se comulga con la teoría de los documentalistas clásicos, principalmente Bill Nichols.

Siempre existirá una planeación determinada sobre lo que se ha de hacer en una filmación, para Michael Rabiger existen tareas propias de esa planeación ya que es preciso “asegurarse de lo que quiere que exprese la película antes de comenzar el rodaje”³⁷, sin embargo, señala que en el documental se puede prescindir de la escritura de un guion al afirmar que “se filman acciones reales y espontáneas, por lo que no se puede elaborar un guion previo”³⁸. El guion en el cine documental es normalmente terminado hasta que se concluye con el proceso de montaje, o edición, la gran mayoría de documentalistas comienza a rodar su documental sin un guion previamente elaborado. La narración en el documental es algo que se construye en el proceso último en el que se van acomodando los sonidos y las imágenes que van a dar forma a un discurso determinado, las partes que conforman este discurso muchas veces aparecen en el proceso de filmación y resultan ser fortuitas. Rabiger apunta que la escritura de un guion en un documental resultaría una limitación que haría que los participantes asumieran el papel de actores, con lo cual se daría la impresión de que

³⁶ Plantiga, Carl R. *Retórica y representación en el cine de no ficción*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. 2014 p. 125.

³⁷ Rabiger. Op. Cit p. 31.

³⁸ *Ibíd*em, p. 100.

todo haya sido ensayado³⁹. Esto provocaría que la audiencia interprete esta falta de espontaneidad como una manipulación de la verdad, lo que desvalorizaría toda la película.

Es difícil elaborar un guion previo al proceso de toma de imágenes ya que muchas de las cosas que se incluirán en el documental probablemente no se tenían pensadas antes de éste. Sin embargo, existen documentales que forzosamente requieren de una exhaustiva investigación previa para la realización del rodaje, tal es el caso de los documentales que tienen que ver con la divulgación científica, en los que el guion es indicativo necesario para la elaboración del plan general de producción. En este caso el guionista deberá concentrarse en el orden del relato y tener un conocimiento de técnicas dramáticas para la representación de las acciones; así como una aproximación a las técnicas argumentativas para desarrollar una retórica audiovisual que logre el convencimiento del espectador.⁴⁰

Las personas que se encuentran frente a una cámara no se comportan de la misma manera que se comportarían en la ausencia de ella, ni los objetos o motivos son los mismos ya que son modificados o seleccionados por el ojo del realizador. La intervención de un recurso técnico tan elemental, como lo es la cámara que sirve para registrar las imágenes que configuran un producto cinematográfico, modifica la estructura del discurso que se pretende crear sobre determinada realidad. En el cine documental, con mayor razón, las personas que se encuentran frente al lente de una cámara actúan sin un guion específico más que el que puede ser representado por la presencia del equipo técnico de la producción y por la presencia participativa del director documentalista. Con frecuencia se suele argumentar que en el género documental la no intervención puede reducir el control sobre lo que ocurre, pero a la vez implica un mayor control sobre el comportamiento de la gente que se encuentra frente a la cámara ya que ésta actúa "como si la cámara no estuviera ahí"⁴¹, lo cual

³⁹ *Ibíd*em, p. 134.

⁴⁰ Francés, Miquel. *La producción de documentales en la era digital: modalidades, historia y multidifusión*. Madrid: Cátedra. 2003. p. 33.

⁴¹ Nichols, Bills. Op. Cit., Paidós. p. 43.

hace que sea necesario un elevado nivel de control sobre la situación en el momento del rodaje.

Cada documental tiene su propia voz distintiva, como cada voz parlante, cada voz cinematográfica tiene un estilo propio, es testigo de la individualidad del realizador o director, a veces, determinada por un poder institucional que actúa como patrocinador de los costes del filme. En este sentido, cabe la reflexión sobre la intencionalidad del autor documentalista, reflejada por la organización de los elementos audiovisuales que conforman la totalidad del filme, y la relación con su público espectador. En un documental la voz retórica que se dirige al espectador es representada no solamente por el elemento de la *voz en off* de un narrador omnisciente, sino además por el orden organizativo de las imágenes que actúan como testimonios y argumentos que reflejan la visión del autor, el documental destaca por su carácter persuasivo.

El “contrato” que realiza un espectador con el director de cine tiene claras implicaciones sobre las emociones y la inteligencia del público. Para Rabiger, la guía que posee el realizador de documentales se gesta en el bagaje audiovisual cinematográfico que posee el espectador:

El cineasta cautiva la mirada del espectador por medio de mecanismos que proceden de profundas e inexploradas hipótesis sobre el verdadero modo de ser de las otras personas y la manera de relacionarnos con ellas. Estas hipótesis, que le vienen heredadas del surtido indiscriminado de películas que ha visto a lo largo de toda su vida, influyen en el lenguaje cinematográfico que utiliza y en la presentación de puntos de vista e intenciones.⁴²

En el documental dicho contrato está representado por el tratamiento de la realidad desde un punto de vista único, su carácter noticioso le da un matiz de verosimilitud tal que el espectador, en la mayoría de los casos, comulga fácilmente con el punto de vista del autor dando por hecho que lo que está observando forma

⁴² Rabiger. Op. Cit., p. 15.

parte de la realidad del mundo representado. Los límites entre verosimilitud y realismo son imprecisos, para Miquel Francés “el documental es más propiamente una ficción sacada a partir de fragmentos de la realidad, una ficción que toma forma y estructura en el proceso de montaje donde interviene el realizador/director”⁴³. Si bien el momento del rodaje ofrece una versión en bruto de la realidad, el proceso de montaje sólo podrá engendrar una versión creativa de ésta, es decir un solo punto de vista derivado del documentalista. La excepción a este fundamento se encuentra en el cine hecho para retratar la realidad tal cual es excluyendo elementos dramáticos, como lo fue el cine revolucionario de Vértov que agotó sus esfuerzos por retratar la vida del obrero soviético tal cual era.

Mientras que el director de cine de ficción puede moldear y comprimir su historia en el guion, el director de documentales debe transmitir su mensaje de forma sutil e indirecta y trabajar tras una apariencia de verosimilitud para evitar que su labor se devalúe⁴⁴. Rabiger dice que si el punto de vista del realizador se hace demasiado evidente en el filme evidencia que ni los personajes ni los acontecimientos sean suficientemente convincentes ni interesantes por sí mismos. Por esta razón, se considera como característica del documental que los temas que aborde sean originales y significativos para poder desarrollar un argumento basado en sus propias particularidades.

El estilo enunciativo en un documental es una característica propia del discurso que genera el documentalista al expresarse y es considerado un rasgo de singularidad. El discurso del documental es la expresión de la propuesta del realizador sobre su propia percepción de la realidad, misma que acaba siendo una construcción hecha a partir de un proceso de enunciación que evidencia, ya sea de manera explícita o implícita al sujeto de dicha enunciación. En el documental existe una dialéctica entre el observador y el observado, o el enunciador y el enunciado, que resuelve los modos o formas de la construcción discursiva: lo observado, es enunciado desde un punto

⁴³ Francés, Miquel. Op. Cit p.30.

⁴⁴ Rabiger. Op. Cit. p. 256.

de vista externo, la realidad es observada y enunciada desde su interior como un acto de auto enunciación en donde los actores sociales de la realidad presentada generan un discurso único que es percibido y reinterpretado por el observador. Existe además una forma estilística en la que el autor se expresa a través de las palabras de sus personajes dando lugar a lo que se denomina como estilo *indirecto libre*. Estos modos han definido los siguientes estilos canónicos de la expresión como: discurso directo, discurso indirecto, discurso directo-indirecto y discurso directo⁴⁵.

El concepto de documental se construyó históricamente a través de su práctica. Los primeros documentalistas definieron la concepción de un estilo particular de cine basados en el oficio de retratar su propio entorno. En un principio, el cine nació como una innovación tecnológica derivada de la fotografía y sus pretensiones fueron meramente científicas. Sin embargo, pronto fueron revelados sus alcances como herramienta fundamental para el registro de acontecimientos sociales. Se utilice o no un argumento artístico en la creación de un documental, es necesario dotarlo siempre de suficiente verosimilitud para que el espectador comulgue con su discurso.

En este capítulo se revisó brevemente la historia del cine documental y se pudieron observar diferencias importantes entre los momentos y lugares que definieron su construcción como concepto. Se ha podido comprender la complejidad de la definición de un concepto unívoco que englobe todas las cualidades de este tipo de cine. Por este motivo resulta pertinente revisar los tipos de documentales que han surgido como resultado de la praxis de sus procedimientos. En el siguiente capítulo se ahondará en las tipologías del cine documental que algunos autores han definido para comprender mejor sus particularidades.

⁴⁵ Barroso, Jaime. Op. Cit., p. 98.

CAPÍTULO II

TIPOLOGÍAS DE DOCUMENTAL, MODELOS DE REPRESENTACIÓN Y EL DOCUMENTAL INTERACTIVO

2.1. Tipologías de documental

El documental se puede clasificar en distintos tipos dependiendo de su contenido, recibirá una identificación particular en virtud del área de conocimiento o de interés humano a la que pueda ser adscrito.⁴⁶ Después de revisar diferentes conceptualizaciones de este género resulta pertinente examinar los tipos que se han propuesto para su estudio para comprender que su complejidad reside en la amplitud de su praxis. Una primera guía para la tipología del documental se encuentra en la división que se puede hacer de los temas a tratar en cada documental; por ejemplo, que su tema de interés se centre en alguna problemática social, histórica, etnográfica, etc. Dado que la clasificación del género documental se supedita al tema que presenta cada filme, es posible encontrarse con una gran variedad de designaciones, mismas que se adscriben al campo de conocimiento que representa.

Para Jaime Barroso “el sustantivo *documental* se complementa con el adjetivo de la especialidad temática (área del conocimiento) de la realidad mostrada y del tipo de mirada (modelo de representación) con que es presentada”⁴⁷. Con el fin de reducir el amplio espectro de posibilidades nominativas el autor propone limitar la clasificación del género documental poniendo énfasis en el repertorio temático de cada área de conocimiento: como social, referente a la naturaleza, científico, cultural, de arte, educativo, informativo y estético o experimental.

Existen varios factores que dificultan la creación de una tipología universal del género documental, entre ellos se encuentra la diversidad de categorizaciones hechas por distintos autores en momentos específicos. Los autores documentalistas se ven forzados a adaptarse a las exigencias del mercado de divulgación, sin embargo, las

⁴⁶ *Ibíd*em, p. 71.

⁴⁷ *Ibíd*em, p.72.

nuevas corrientes que generan un mestizaje entre la forma y el contenido de los documentales están generando nuevas formas vinculadas al drama documental y están abriendo nuevos ámbitos de producción. Un ejemplo de ello es la aparición de documentales en formatos breves llamados comúnmente cortometrajes documentales, que han proliferado con el auge de los soportes digitales como recursos de producción e internet como opción de divulgación. Empero, es conveniente prestar atención al hecho de que muchas de las tipologías encontradas, sobre todo las más recientes, se centran en cuestiones técnicas como respuesta al rápido avance tecnológico de los últimos años. Por tanto, además de considerar a autores que han desarrollado su tipología respecto a esta tendencia, la presente investigación se apoya más específicamente en los autores que toman como principal referencia la temática de los documentales. En este documento serán revisadas tres tipologías que aportan recursos suficientes para la comprensión del género documental desde diferentes perspectivas. Además, se abordarán las más recientes tendencias de producción que se apoyan en la transmedia y sus posibilidades.

El cineasta documentalista Jean Painlevé propone una tipología de cine documental a partir de tres modos de intención y cataloga a los documentales como científicos, divulgativos y de entretenimiento⁴⁸. El documental científico cuenta con la pretensión de alcanzar un registro de máxima fidelidad, conforme a los hechos presentados, renunciando a los valores expresivos propios del lenguaje cinematográfico: la segmentación de planos y el montaje. El documental divulgativo es la versión televisiva del documental científico y está construido de forma en que los especialistas en un tema logren generar el interés sobre éste en un público no especializado; la estrategia de accesibilidad en este tipo de documental descansa en un triple eje: el divulgador, el mensaje y la forma, y en tres niveles de divulgación: “de expertos para expertos, de expertos para público interesado y de los profesionales de divulgación para el gran público”⁴⁹. El documental de entretenimiento no pretende ser una aplicación de investigación ni aportar nada nuevo sobre un tema, muestra lo que

⁴⁸ *Ibíd*em, p.73.

⁴⁹ *Ibíd*em.

ya es sabido y su exigencia primordial se basa en ser visualmente atractivo y con un desarrollo argumental capaz de mantener la atención del espectador de principio a fin por medio de una adecuada manipulación de la tensión (ritmo) y el interés (empatía) del espectador.

La tipología de Miquel Francés⁵⁰, es un ejemplo de una tendencia que toma como referencia las cuestiones técnicas de producción y está elaborada con respecto al medio de difusión y los recursos propios de producción:

- Documental creativo.
- Documental divulgativo.
- Documental educativo.

La primera modalidad se ocupa de los documentales de larga duración y de gran formato que se acopla a una industria cinematográfica. La segunda modalidad abarca una gran diversidad de temas: historia, artes, ciencias naturales, estilos de vida, viajes, *docusoaps*, costumbres sociales etc. Se trata de los documentales producidos para la televisión con una gran complejidad de reportajes de distintas duraciones y una larga gradación entre el cine de ficción y el reportaje. Por último, la modalidad de documental educativo relacionada con la distribución televisiva, inferior a la de los documentales divulgativos, y su difusión está concatenada a la enseñanza a partir del video, CD-ROM y DVD. En la actualidad, con el desarrollo de las plataformas digitales, es posible distribuir productos audiovisuales en canales que demandan la interacción con las audiencias. En internet con más frecuencia se hace uso de las redes sociales para difundir documentales y la nube, o servidor de almacenaje de documentos en línea, facilita su difusión.

Además de estas tres modalidades, Miquel Francés menciona a los documentales científicos, los cuales poseen características propias del método científico de investigación y se sitúan más cerca del cine científico de los inicios del celuloide. El lenguaje utilizado en este tipo de documental puede no ser comprendido

⁵⁰ Francés. Op. Cit., pp. 90-102.

por un público no especializado, por lo tanto, estaría dirigido a un público reducido en comparación con el cine de ficción, se tratan de presentar a manera de contrastes los diferentes agentes que son analizados. Los principales productores de este tipo de documentales son instituciones de ciencia como universidades y fundaciones, y se llevan a cabo con expertos sobre el tema abordado quienes están presentes en casi todo el proceso de registro de imágenes ya que en ocasiones se requieren métodos específicos de síntesis para reconstruir paisajes que no se pueden filmar. El director, el guionista y el montador deben tomar muy en cuenta las acotaciones del científico o equipo investigador, además de que el proceso de postproducción necesitará ciertos grafismos y animaciones propias de la maquinaria digital; es pues un tipo de cine documental distinto al de otro tipo de proyectos por las necesidades técnicas que representa su elaboración, igualmente porque el presupuesto que requiere en la mayoría de los casos no es costeable salvo solamente para grandes grupos de interés.

Los documentales divulgativos se diferencian de los documentales científicos por que la mayor producción de los primeros opta por la vía comercial, mientras que los segundos se adscriben a los ámbitos de investigación. Algunos de los elementos importantes a considerar para la creación de documentales divulgativos o científicos son el formato y los recursos materiales o económicos con los que se cuenta al comenzar el rodaje ya que un productor independiente se encuentra en cierta desventaja para la representación de algunos temas complejos en comparación con los productores corporativos. Se debe tomar en cuenta también que los temas se pueden abordar con una doble intencionalidad; en la que por una parte predomine la función referencial pretendiendo objetividad, y otra parte más reflexiva en la que se incluyan varios narradores omniscientes o personalizados.

Para la situación de la planeación, Francés propone una organización de las necesidades narrativas y de los recursos de trabajo con que se cuentan para la producción televisiva de documentales. Es importante recordar que la categorización del documental en diferentes tipos es un esfuerzo exhaustivo por formalizar este tipo de cine, sin embargo, la tipología propuesta por Francés no es una delimitación estricta. En ocasiones podemos encontrarnos con documentales que tienen

características de uno u otro tipo de documental. Queda abierto a consideración del documentalista conforme a sus necesidades de producción, dependiendo también del contexto en el que se desarrolle su proyecto. Francés Hace hincapié en que se deben conocer y estructurar las modalidades de producción para desarrollar un guion o esquema de trabajo que hagan posible la planificación de un proyecto y su evaluación.

Will Wyatt, director del área de producción de documentales de la BBC en los años sesenta, propone un criterio de tipología del género documental enfatizando el modo y la intencionalidad del documentalista con que se dirige al objeto de estudio y al espectador. Su tipología guarda estrecha relación con las exigencias de producción en la cadena británica hasta los años ochenta; la cual resulta de gran utilidad para los intereses de esta investigación ya que antepone el contenido a la forma, es decir, enfatiza la importancia de la temática por sobre las técnicas de producción. Los diferentes tipos de documental sugeridos por el autor son los siguientes:

1. Documentales interpretativos: son los que presentan cualquier tema mediante un comentario que prevalece sobre las imágenes.
2. Documentales directos: también llamados testimoniales, presentan acercamientos a la realidad mediante testimonios y entrevistas.
3. Documentales de narración personalizada: en este tipo de documentales el reportero o presentador asume un papel protagónico en la narración del tema en cuestión y pretende proyectar su autoridad científica sobre la realidad mostrada.
4. Documentales de investigación: aquellos en los que la naturaleza histórica del relato reside en las fuentes de información.
5. Documentales de entretenimiento: son los que sin importar el tema tratado se presentan de manera espectacular en lo que a la forma se refiere: lenguaje expresivo, locaciones, etc.

6. Documentales de perfiles o retratos: ofrecen una visión determinada sobre una personalidad o personaje.

7. Documentales dramatizados o docudramas: plantean hechos y situaciones ya ocurridas a través de la reconstrucción haciendo uso de actores y un guion específico en una puesta en escena. Algunos ejemplos de este tipo de documental abarcan también los *docusoaps* y los *mockumentaries*, o falsos documentales⁵¹.

Como se ha señalado anteriormente, en la práctica, existe una mezcla de diferentes estilos de documental que genera una gran variedad de formas de contenido, por lo tanto, los límites pueden ser flexibles. En “La reina de lo incierto: Drag Queen en México”, se reconocen al menos dos tipos de documental mencionados por Wyatt: “Documental directo”, ya que su tema central es la vida y obra de determinados personajes quienes a través de sus testimonios construyen una narración sustentada en las particularidades de su oficio, prescindiendo de la voz de un narrador presente, y “Documental de perfiles o retratos”, puesto que son los personajes retratados quienes justifican el tema de la investigación a través de sus vivencias.

2.2. Modelos de representación.

El documental plantea la representación de la realidad como una prueba visual de un mundo existente. Dicha representación es concebida por los documentalistas a través de la relación entre el tratamiento creativo de la realidad social observada y determinados recursos retóricos establecidos como guías para los realizadores conocidos como *modelos de representación*. La tradición del documental está fundamentada, en gran parte, en su capacidad de impresión de verosimilitud al momento de representar la realidad social, que es intrínseca al argumento que el realizador construye sobre el registro de la realidad y el mensaje que pretende transmitir al espectador; quien finalmente será quien realice la reconstrucción total de

⁵¹ *Ibidem*, p. 78.

la realidad social representada. Por tanto, los argumentos seleccionados por el realizador precisan estar bien estructurados conforme al lenguaje utilizado para que el espectador logre aceptar la propuesta de autenticidad presentada por el documental.

Para seleccionar adecuadamente sus argumentos con respecto al proyecto, el documentalista requiere ubicar previamente el tipo de realidad que pretende representar a través de su visión personal. El primer problema que se plantea en el momento del registro de lo observado es el de las condiciones y características que la propia realidad presenta y el menester de disponer de los medios necesarios para su captación. Surge la necesidad de registrar la realidad más allá de los límites del individuo con una alteración mínima de su entorno; cada circunstancia o entorno de trabajo reclama técnicas y estrategias específicas. A continuación, se enumera una recopilación que hace Barroso de los aspectos de observación que influyen en el registro de la realidad:

a) Registro de observación de la realidad a través de la visualización directa: la intrusión del documentalista dentro del espacio seleccionado como objeto de estudio implica una intervención, aunque sea mínima, del orden natural del ambiente, sin embargo, el realizador intenta provocar las menores modificaciones posibles al entorno registrado por el equipo técnico cuando el registro de realidad se realiza de manera directa, es decir, frente a la realidad captada naturalmente. Se considera que el uso de técnicas específicas es un problema de menor importancia frente a las circunstancias de acceso físico en el proceso de registro.

b) Registro del microcosmos y del macrocosmos: el mundo de lo muy pequeño, o de lo muy lejano, demanda de tecnologías específicas que reemplacen la óptica convencional. En el caso de la captación del microcosmos, el mundo microscópico, se necesitan de microscopios ópticos y electrónicos, y en el del registro del macrocosmos, las realidades del cosmos desde la tierra, se requerirán lentes de gran potencia, ambos aplicados a la cámara elegida para la realización del documental.

c) Registro de ultrarrealidades: son las realidades que se encuentran invisibles a la vista normal por estar cubiertas de otra materialidad exterior o por ser manifestaciones energéticas fuera del espectro visible. Un ejemplo común es el de las endoscopías en los documentales médicos, o el de los espectros lumínicos en infrarrojo. En estos casos se recurre a la utilización de cámaras específicas acordes a las necesidades tecnológicas que son demandadas según el caso.

d) Registro del tiempo y sus efectos: el transcurso del tiempo se manifiesta cuando se presenta la transformación de los seres vivos y los elementos inanimados. En ocasiones el documentalista experimenta el reto de capturar la celeridad del tiempo y de compactar largos períodos que suceden de manera gradual. Para solucionar los conflictos que se presentan con el transcurso irregular del tiempo en la producción de documentales se utilizan diferentes tecnologías específicas, como es el caso de las cámaras con motor variable, de cine o digitales, que son capaces de modificar las transiciones entre los fotogramas capturados⁵².

Además de las características naturales de los ambientes o entornos que se registran en la realización del documental, otros aspectos condicionan los diferentes procedimientos del proceso creativo de los documentales, algunos de ellos son el público al que va dirigido el material audiovisual y las imposiciones del medio de difusión en donde será colocado. De igual manera se reconocen como condicionamientos que intervienen en el proceso a los procedimientos metodológicos que se necesitan para llevar a cabo la investigación pertinente del tema seleccionado.

Cuando se lleva a cabo el registro de la realidad por parte del realizador audiovisual la observación toma un papel de suma importancia ya que dicha acción siempre modifica el entorno de alguna manera, y más aún en el caso del documental en donde la irrupción de elementos ajenos y artificiales, como el cuerpo de técnicos y la cámara, es necesaria. La realidad es un constructo humano individual y subjetivo⁵³, la forma en la que interviene el documentalista desde la observación de lo que registra va determinada por su propia ideología, misma que “se proyecta de forma inevitable

⁵² Barroso. Op. Cit., p. 94.

⁵³ Ibídem, p. 96.

durante el proceso de la construcción discursiva del filme y posteriormente el montaje supone una nueva intervención de la subjetividad del autor”⁵⁴. Los condicionamientos propios de la visión del realizador transforman la realidad observada en sentido de la modalidad que ejerce durante la captura de las imágenes. Sin embargo, con el surgimiento de diversos modelos para representar la realidad, el documentalista ha tenido la oportunidad de ampliar su posición desde mero observador hacia una postura creativa más elaborada.

La ideología del autor de documentales es intrínseca al proceso del registro e interpretación de la realidad observada, dicha realidad es expresada desde sus intereses y pautas culturales. Sin embargo, no se debe ignorar el hecho de que el documental es un producto audiovisual creativo inserto en un modelo industrial y cultural (desde las producciones académicas o amateur hasta las grandes producciones cinematográficas para la pantalla grande o la televisión) por tanto, es pertinente considerar las imposiciones de la industria audiovisual que impone plazos de consumo y determina las audiencias. Como se ha visto, algunas corrientes como el cine ojo de Vértvov actuaron como disidentes del sistema de medios al retratar la realidad sin supeditarse a ninguna norma estilística ni a ninguna industria.

Los rasgos o características del estilo del documental son propios del realizador, pero están influidos por las exigencias de la industria y los estándares de producción. El lenguaje tradicional de un documental está determinado por una variedad de factores en los que el realizador actúa como principal catalizador, sin embargo, en el proceso creativo se encuentran de por medio los diferentes formatos de producción, el presupuesto, el estilo del director, las necesidades técnicas requeridas y las condiciones de la industria. El riesgo de no comulgar con todas estas imposiciones es que el documental se vuelva invisible, es decir que no sea aceptado por ningún distribuidor o cadena televisiva, o que sencillamente no logre alcanzar ningún medio de difusión pertinente. A pesar de la aparición de los recursos digitales e internet, que ha facilitado a los realizadores amateur los procesos de producción y

⁵⁴ Ibídem, p. 97.

divulgación de documentales, el mayor número de audiencias sigue siendo captado por los medios tradicionales de comunicación, razón suficiente para elaborar el discurso audiovisual del documental conforme a determinadas pautas y modelos que favorezcan su exhibición. En este capítulo se expondrá más adelante el tema de los documentales interactivos que resignifican la estructura lineal de los documentales al apoyarse de las herramientas transmediáticas representadas por la tecnología digital y fomentan la implicación de las audiencias, proceso que puede ser considerado como una revolución del género por innovar sus procedimientos y por ampliar sus canales de distribución.

2.3. Las modalidades de representación de Bill Nichols

Los modelos de representación son una consecuencia de la diversidad de estilos y estrategias utilizados en el proceso cinematográfico, el discurso audiovisual puede ser abordado desde tantas perspectivas como realizadores existan, por ello la necesidad de la estructuración de un lenguaje específico. Para el profesor norteamericano Bill Nichols las modalidades de representación son “formas básicas de organizar textos en relación con ciertos rasgos o convenciones recurrentes”.⁵⁵ Nichols destaca cuatro modalidades de representación fundamentales: expositiva, de observación, interactiva y reflexiva. Esta categorización surgió a partir de la distinción entre el tratamiento directo e indirecto de la realidad en el documental a finales de los años ochenta. La estructura de cuatro modelos es una revisión propuesta por Julianne Burton quien revisó la tipología original Nichols hasta convertirla en una clasificación “extremadamente útil y matizada” en su obra⁵⁶, aunque los términos son creación esencial del teórico norteamericano.

Las modalidades de Nichols hacen conscientes las normas y convenciones a las que se adhieren los textos cinematográficos documentalistas. Las imposiciones y restricciones del proceso de producción configuran la impresión de credibilidad y realidad en función de lo observado y representado a través de la cámara

⁵⁵ Nichols, Bill. Op. Cit., p. 62.

⁵⁶ *Ibíd*em, p.62.

cinematográfica por medio de estas modalidades. El crítico norteamericano intenta realizar una aproximación metodológica que sea útil en función de las demandas del proceso de producción; es la búsqueda de un aparato teórico que respalde la praxis documentalista para brindar a la realidad representada un discurso de verosimilitud coherente entre la ideología del observador/realizador, la realidad representada y la mirada de la audiencia.

La primera modalidad de Nichols es la modalidad expositiva, caracterizada por contener un texto dirigido directamente al espectador. Es la modalidad más cercana a lo que representa el ensayo dentro de la literatura, además de incluir dentro de su discurso la preocupación sobre cómo abordar a la audiencia a partir de un método persuasivo, instaurando una cuestión ética en la realización documental. La retórica del comentarista es un elemento fundamental en esta modalidad ya que hace la función de dominante textual, provocando que el texto sea predominantemente persuasivo, de hecho, el montaje suele ir más en función de la continuidad retórica que de la continuidad espacial o temporal. El papel del narrador, quien en la mayoría de las veces es el propio realizador documentalista, es primordial en la sucesión de los hechos representados, ya que es quien actúa como contacto directo con la audiencia además de ser el vínculo entre cada elemento del relato.

El conocimiento en esta modalidad es equiparable con el método epistemológico ya que ofrece una serie de conceptos y categorías que son aceptados por el espectador como hechos casi irrefutables producto de la ideología del autor. Por tanto, una de las características específicas de esta modalidad es que puede abordar cualquier tema dentro de un marco de referencia que no necesita establecer o cuestionar nuevos conceptos, sino que sencillamente da por sentado el conocimiento que presenta. El cine de Flaherty es una muestra clara de este tipo de modalidad ya que conmemora la belleza de la vida cotidiana de la clase media y sus valores que son dados por supuestos sin ninguna intención de cuestionar.

El modo expositivo se vale de la libertad de presentar la realidad a través de una sensibilidad humanista y hasta poética, no existe la pretensión de generar nuevos

cuestionamientos sobre tal o cual realidad, simplemente se muestra la realidad en torno a la visión creativa del autor. El espectador de este tipo de documentales alberga la expectativa de observar un mundo racional con respecto a la secuencia de imágenes y sonidos, pero sin exigir mayor significación de los elementos que construyen la realidad observada, sin embargo, esperará que el texto se configure en torno a la resolución de un problema dado: un enigma científico, un hecho noticioso o una verdad histórica; el suspenso es un elemento fundamental en esta modalidad. Las conclusiones a las que se llegan en el documental de este tipo son resultado de una construcción teórica previamente establecida por la ideología del autor en las que no queda lugar a interpretaciones opuestas al discurso generado.

La siguiente modalidad es la modalidad de observación. Su principal característica es la nula intervención del autor dentro de la diégesis del documental, cede el control a los sucesos que se desarrollan frente a la cámara tal como van siendo registrados con la pretensión de una captura de la realidad natural representada por sí misma.

En esta modalidad suelen utilizarse con frecuencia tomas de larga duración y el sonido sincronizado para situar momentos representativos y específicos, el espacio se organiza como resultado histórico natural y no como producto de una puesta en escena. En este tipo de discurso existe la tendencia a la descripción exhaustiva de lo cotidiano, requiere de un talento particular del realizador por capturar momentos significativos ya que el transcurso del tiempo es impulsado por una lógica de causa/efecto de la narrativa clásica en la que predomina una economía de acciones bien delimitadas y cuidadosamente justificadas para dotar de autenticidad y verosimilitud al discurso.

En el modo de observación surgen varias cuestiones éticas sobre el papel que desempeña el realizador en el desarrollo de los sucesos registrados. Por un lado, se encuentra el tema de la intrusión del autor y su equipo en la vida de los sujetos filmados alterando su realidad, quizá para bien o para mal, con el único fin de rodar una película. También se considera la disyuntiva entre intervenir o no en caso de que

se produzca un suceso de injusticia frente a la cámara en detrimento o beneficio de la filmación, un debate que ha llevado a los teóricos a enérgicas discusiones tanto en el cine como en la fotografía.

En las películas realizadas bajo la modalidad de observación el espectador experimenta el texto como una reproducción fiel a la realidad, toma una actitud de estar presente en el lugar de los hechos observados como si fuera partícipe de la diégesis del documental; una experiencia similar a la que se vive al observar cine de ficción en donde quedan eliminadas las intervenciones del autor completamente en beneficio de la construcción de un escenario imaginado, aceptado por el espectador como una realidad alterna con sus propias leyes.

En la modalidad interactiva se utilizan con mayor frecuencia las imágenes de testimonio, o de intercambio verbal, y las imágenes de demostración (imágenes que demuestran la validez o lo discutible de aquello que expresan los testigos). La autoridad textual recae en el argumento construido por los comentarios de los actores sociales que intervienen en el relato. En esta modalidad se introduce una sensación de presencia situada y de parcialidad con relación a los hechos presentados, sucede el encuentro entre los actores sociales y el realizador dentro de una realidad expuesta y local. El montaje funciona como amalgama entre los puntos de vista individuales de los personajes para mantener una continuidad lógica, sin beneficiar un comentario general global.

El documental de interacción gira comúnmente en torno a la entrevista, generando cuestiones éticas importantes acerca de la autorización de los testimonios con beneficio de causa sobre el relato. Sin embargo, la mayoría de documentalistas se apoyan en la premisa de la libertad de expresión y prensa que confiere una autorización considerable en cuestión de la búsqueda de testimonios. La entrevista es una intervención estructurada en donde el realizador y el actor social interactúan de manera evidente ante la cámara, sin embargo, existe también el recurso de la entrevista encubierta, en la que el realizador permanece oculto a la cámara y dirige

sus preguntas desde fuera de cuadro, en ocasiones se le escucha y en otros casos no, sin embargo, se mantiene la impresión de diálogo entre estos dos personajes.

El modelo interactivo provoca que el proceso de creación de la obra fílmica sea “un proceso compartido en el que los intereses del cineasta y los sujetos filmados tengan ambos la capacidad para orientar y plasmar los acontecimientos”⁵⁷. El relato se configura entre las pretensiones del realizador y los sucesos presentados como un discurso compartido de intenciones, en donde interactúan los diferentes elementos audiovisuales para convencer a la audiencia de que lo que se dice tiene un carácter de autenticidad intrínseco a la realidad representada.

Por último, se encuentra la modalidad reflexiva en donde se sitúa al realizador como la principal autoridad sobre el discurso formal del relato. En esta modalidad el realizador se convierte en un elemento diegético de gran importancia frente a los puntos de vista individuales de los actores sociales involucrados, destaca siempre la opinión del autor/conductor de los testimoniales. La representación del mundo histórico se convierte en el tema conductor de la modalidad reflexiva, el realizador no sólo se ubica como observador o entrevistador, sino que además toma la palabra para dirigirse a la audiencia en función de la explicación de Nichols dado que el relato se construye por medio de la interacción entre el elemento testimonial en los sujetos representados y la ideología del autor omnisciente y extradiegético. Un elemento importante en el documental citado es la entrevista, la realidad se representa como producto de la suma de realidades de los sujetos testimoniales en función y concordancia del discurso pretendido por el autor. La presentación de imágenes, en ocasiones expositivas y a veces comparativas, es un recurso visual que además de ser complementario del texto, como elemento metalingüístico, reafirma algunas de las ideas principales del tema reforzando la ideología del realizador con el elemento visual.

⁵⁷ Barroso. Op. Cit., p. 104.

La modalidad reflexiva insiste en el encuentro entre realizador y espectador en lugar de entre realizador y sujeto. Nichols apunta que, en su forma más paradigmática, el documental reflexivo “lleva al espectador a una forma de consciencia intensificada de su propia relación con el texto y la problemática relación del texto con aquello que representa”⁵⁸. En el montaje se suele poner en evidencia esta sensación de consciencia del mundo histórico representado cuando se otorga completa autoridad al realizador sobre la realidad representada en el documental, pone especial énfasis en la duda epistemológica sobre la intervención del aparato cinematográfico en el proceso de representación⁵⁹. El modelo reflexivo fue exponente de la tradición posmodernista al poner en tela de juicio la objetividad y la posición presuntamente neutral del documentalista en el proceso de filmación. Su metodología consiste en poner en evidencia a los autores del proceso de producción frente a la cámara con la pretensión de que toda imagen sea una confección subjetiva. Un ejemplo contemporáneo muy claro se encuentra en el cine del director estadounidense Michael Moore, quien en sus documentales siempre aparece a cuadro como actor principal haciendo crítica social y política.

Las modalidades de Nichols representan una tradición cinematográfica ceñida a la práctica institucional del cine, ya que son un conjunto de criterios diferenciados y legitimados por una voz socialmente establecida como autoridad en el tema. La utilización de este recurso como guía para la realización de documentales ayuda al autor a elaborar un relato audiovisual compatible con la praxis documentalista generalizada en el momento que es producido. El videodocumental que apoya esta tesis se adscribe a la modalidad interactiva, y un poco a la expositiva también, ya que presenta documentos audiovisuales que muestran particularidades específicas sobre el tema presentado. Se incluyen testimonios a manera de entrevista y fragmentos de diferentes espectáculos. La entrevista es la columna del documental que se muestra en torno a esta tesis de investigación.

⁵⁸ Nichols. Op. Cit. p. 97.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 97.

2.4. La narrativa Transmedia y el documental interactivo

Las modalidades de Nichols corresponden al documental clásico, donde “el control está en manos del documentalista y al público se le pide solo un tipo de participación cognitiva”⁶⁰. Desde que nació este tipo de cine se ha otorgado un papel pasivo al espectador limitando su participación y mezcla la realidad con la visión propia del realizador. La esencia del documental es siempre la captación de la realidad, pero cada medio utilizado para difundirlo ofrece características específicas en cuestión de la construcción narrativa⁶¹. Las nuevas tecnologías digitales han transformado al documental al complementarlo con aplicaciones multimedia que afectan las lógicas de producción, exhibición y recepción audiovisual del género.

El desarrollo de la tecnología ha propiciado una gran diversificación de plataformas de medios de comunicación. Con la llegada de internet y de los dispositivos móviles la creación audiovisual dio un salto cualitativo al ceñirse a una narrativa no lineal diferente a la de los medios tradicionales.

Se trata entonces de un sistema formal diferente que ya no trabaja en la lógica espacio-temporal de los medios tradicionales, donde las partes se colocan una tras de otra en una relación lineal ya sea en el espacio o en el tiempo. Este es un sistema donde las partes se consideran autónomas, pero con la posibilidad de agruparse muchas veces, de maneras variadas y automáticas, además de transcodificarse.⁶²

La transmedia se define como el proceso de “experiencias narrativas que se despliegan a través de diversos medios o plataformas, donde cada uno de ellos cuenta un fragmento de la historia y los usuarios participan activamente en la construcción

⁶⁰ Rodríguez Fidalgo, M. I., Paíno Ambrosio, A. y Jiménez Iglesias, L. (2016): *El soporte multiplataforma como clave de éxito de la Narración Transmedia. Estudio de caso del webdoc “Las Sinsombrero”*, Icono 14, volumen 14 (2) pp. 304-328.

⁶¹ *Ibidem* pp. 312.

⁶² Irigaray Fernando y Lovato Anahí. *Hacia la comunicación transmedia*. Edición literaria a cargo de Fernando Irigaray y Anahí Lovato. - 1a ed. - Rosario : UNR Editora. Editorial de la Universidad Nacional de Rosario, 2014. p. 100.

del universo narrativo”⁶³. En esta narrativa el receptor, o consumidor audiovisual, puede decidir el camino que desea tomar para construir el relato atravesando por diferentes plataformas. Motiva la participación de las audiencias al ofrecer una experiencia inmersiva en la que se pueden consumir historias en diferentes canales y brindar la posibilidad de decidir el recorrido de interacción.

En este nuevo contexto se reevalúa la posición del autor al estimular la participación e interacción activas del receptor con un sentido de coautoría y colaboración. Scolari define a los documentales producidos bajo esta dinámica como documentales interactivos o webdocs y dice que son “un nuevo tipo de relato de base hipertextual (o sea, no lineal) en el cual el contenido se fragmenta y el usuario debe navegar en una red de textos escritos, fotos, vídeos y grabaciones de audio”.⁶⁴ Mientras el documental tradicional propone una narrativa lineal, montada sobre el transcurso de las escenas⁶⁵, el documental interactivo explota la propiedad hipertextual de los medios digitales con la que el receptor puede navegar entre contenidos y articular un relato a su gusto.

Un ejemplo de documental interactivo instaurado en una dinámica transmedia es el proyecto español “Las sinsombrero”, realizado con la colaboración de la Radio Televisión Española (RTVE), Intropia Media y Yolaperdono. Este trabajo se extendió a través de diferentes plataformas partiendo del documental televisivo, pero además llegó a las redes sociales en forma de webdoc.

La obra narra la historia de ocho mujeres de la Generación del 27 (Concha Méndez, Marga Gil-Roësset, Josefina de la Torre, Maruja Mallo, Ernestina de Champourcín, Rosa Chacel, María Teresa León y María Zambrano) a través del testimonio de diferentes especialistas en sus obras; así como de la voz de algunas de las protagonistas y, en ocasiones, de algunos de sus familiares. A partir de este

⁶³ Ibídem p. 67.

⁶⁴ Rodríguez Fidalgo, M. I., Paíno Ambrosio, A. y Jiménez Iglesias, L. Op. Cit. p. 312

⁶⁵ Irigaray Fernando y Lovato Anahí. Op. Cit. p. 54.

documental, cuya función en el conjunto del proyecto se considera la de narración base, la historia de “Las Sinsombrero” comenzó a expandirse por otras plataformas.⁶⁶

Este documental fue difundido en una serie de plataformas que motivaron la participación de sus receptores. Se generaron: un documental televisivo, un proyecto educativo, un libro, una exposición, un webdoc, un wikiproyecto y una estrategia de social media. En plataformas como Facebook, Instagram y Twitter los usuarios contribuyeron a la narración base de la historia al aportar fotos y relatos, su implicación se convirtió en eje fundamental. El webdoc incluyó una sección llamada “participa” en donde los usuarios compartieron testimonios de mujeres que para ellos era importante recordar por su obra o por su profesión. Se aprovechó la hipertextualidad del proyecto al máximo ya que se agregaron vínculos hacía las biografías de las mujeres citadas, videos y fotografías, lo cual sugirió un aprendizaje profundo para el usuario.

Los documentales interactivos ofrecen la posibilidad de acceder a su contenido a través de diferentes tipos de navegación e interacción, además de fomentar la participación. En estos es posible establecer un discurso propio y aportar a la historia con documentos y relatos que construyen una narración no lineal que permite enriquecer el contenido y otorga al espectador una experiencia inmersiva. Las modalidades de representación se han reformulado gracias a las tecnologías digitales, ya no se trata solamente de que el espectador se quede en una posición pasiva en la que el realizador presente una historia construida con su ideología propia, si no que se crea un relato favorecido por las experiencias de los espectadores.

En este capítulo se revisaron diferentes tipologías de cine documental y las modalidades de Bill Nichols que profundizan en las formas de su narrativa. Ambos conceptos están relacionados al cine documental clásico lineal en donde el control está en manos del realizador al seleccionar los materiales audiovisuales que han de construir el relato y además se utiliza la puesta en escena y el argumento dramático. En la actualidad se aprovechan las herramientas que brindan las nuevas tecnologías para la creación y difusión de los productos audiovisuales. La llegada de internet y la

⁶⁶ Rodríguez Fidalgo, M. I., Paíno Ambrosio, A. y Jiménez Iglesias, L. Op. Cit. p. 316

aparición de los medios y las redes digitales han fomentado la participación de las audiencias al darles la posibilidad de aportar con sus experiencias, documentos y testimonios para la construcción de historias más completas que logran ser distribuidas por más canales que en siglo XX, cuando éstos se limitaban al cine y la televisión. Los documentales interactivos innovan al potenciar la experiencia de las audiencias promoviendo su implicación con las historias. En adelante será más frecuente encontrar documentales hechos para ser realizados y difundidos por diferentes plataformas lo que facilitará que se cuenten un mayor número de historias con una gran diversidad de puntos de vista, nos encontramos ante una revolución del género documental que se desarrolla a la par del avance tecnológico. La interactividad hace posible que las audiencias se apropien de los relatos, que los construyan y deconstruyan a su antojo. Las historias tienen ahora más oportunidades para transformar conciencias, en una dinámica que exige celeridad en la transmisión de mensajes la clave es adecuarse a la narrativa y a las plataformas que acerquen más a las nuevas audiencias.

CAPÍTULO III

REALIZACIÓN DE DOCUMENTALES.

3.1. Elección del tema.

Toda producción audiovisual requiere de un punto de partida en donde la creatividad y la planeación son requisitos fundamentales para el desarrollo del proceso de creación. El primer paso para el realizador es encontrar una idea que surja de una motivación, una inquietud sobre un hecho o situación que merezca ser llevado a la pantalla. Las problemáticas sociales son un tema recurrente en la creación de documentales debido a su capacidad de identificación con el público; además de poseer grandes posibilidades de convertirse en referentes históricos y antropológicos. Una vez que el realizador tiene noción sobre lo que desea generar como tema para su documental, debe proceder a la comprobación del mismo y a una estructuración adecuada con el fin de decidir si tiene “posibilidades reales de convertirse en un buen relato cinematográfico”⁶⁷.

La diferencia entre una idea germinal y un tema específico se encuentra en la metodología requerida para el desarrollo de este último, la idea es considerada apenas un esbozo de las inquietudes del realizador, mientras que el tema es la concreción de un proyecto. Michael Rabiger propone como primer procedimiento, basado en una serie de acciones dirigidas al descubrimiento del tema que se quiere desarrollar a partir de una idea básica germinal, la recopilación de la materia prima necesaria, ideas básicas sobre el tema. El realizador debe contar con la habilidad de identificar las ideas que surgen de sus propios cuestionamientos y estar atento a los indicios y detalles que observa en el mundo que le rodea. Este mundo de ideas proviene de la observación del entorno y de la implicación del realizador dentro de un contexto específico; el papel del realizador como observador de una realidad

⁶⁷ Rabiger. Op. Cit., p. 40.

determinada define las rutas de indagación hacia las que habrá de ir encaminado el proceso creativo de un documental.

En esta primera fase el realizador comienza con la búsqueda del material que requiere para la construcción de su relato, “reúne datos que representan sus propias inquietudes”⁶⁸. Estos datos los debe registrar en un diario personal en donde anote todo aquello que le llame la atención sobre la idea que quiere desarrollar como tema principal para su documental, mientras más anotaciones haga en el diario más cerca se encontrará del tema que le incumbe; no debe caer en el error de creer que conoce todo sobre el asunto en cuestión ya que la investigación siempre arrojará datos nuevos y asociaciones fortuitas. Rabiger recomienda alejarse de situaciones totalmente desconocidas o que no puedan ser observadas de cerca, así como cualquier problemática que pueda afectar personalmente al realizador⁶⁹. Para un documental, los temas que ya han sido solucionados en otros filmes o que presentan personajes sin particularidades fuera de lo convencional carecen de interés para cualquier espectador.

El realizador de documentales debe preparar su tema con ahínco para mantener despierto un gran interés en su proyecto, desde su concepción hasta que sea proyectado ante una determinada audiencia. Es común que los ánimos del documentalista vayan perdiendo fuerza a lo largo del proceso de realización, por tanto, es preciso que el realizador de documentales profundice en los aspectos más significativos de su tema para lograr una verdadera identificación con éste y evitar el hastío. Se recomienda al realizador que considere tópicos de los cuales tenga un conocimiento básico y de los cuales ya se haya formado una cierta opinión, esto propiciará que surja un interés esencial en el tema y le facilitará la construcción de un plan de posibilidades para su realización. Dentro de las posibilidades de realización es importante considerar los medios que se requieren para observar el fenómeno de cerca, el documentalista debe estar consciente de sus limitaciones para evitar

⁶⁸ *Ibidem*, p. 40.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 45.

contratiempos en el proceso de elaboración de su proyecto. Los temas típicos, anteriormente propuestos en otros filmes, y las moralinas, suelen restar fuerza al documental; una característica fundamental en la elección del tema es que genere polémica siendo un tópico profundo y propositivo.

La delimitación del tema es primordial para la investigación. Un error común en los realizadores primerizos es querer abarcar un problema desde una perspectiva muy amplia, provocando imprecisiones en los resultados de la investigación. Se recomienda realizar indagaciones previas utilizando el sentido común y la intuición para establecer límites y fronteras epistemológicos sobre el tema elegido para facilitar su tratamiento y exposición. Los límites no deben ser arbitrarios, tienen que estar generados por los intereses personales del realizador, las circunstancias de la industria, los intereses de las audiencias y las posibilidades reales de realización.

Los documentales deben ir más allá de la cartelera tradicional que normalmente condiciona a las audiencias a considerar al género documental como un simple requisito de difusión responsable de los medios. Los medios digitales han sumado nuevas plataformas de distribución a través de las redes sociales como Facebook, Twitter e Instagram y los portales web, en donde las audiencias encuentran la oportunidad de aportar a la construcción del relato y construir su propia ruta de exploración. Esto representa un cambio significativo puesto que ya no son los medios tradicionales los que dictan lo que el espectador puede ver si no que es este quien elige, y a la vez construye, lo que quiere consumir.

Uno de los grandes retos del documentalista es elegir un tema que trascienda lo familiar, aquello que es cotidiano y común. Para Rabiger, “los buenos documentales van más allá de la exposición de los hechos o de lo buenos que somos todos, tocan temas complejos, ambiguos y duros desde el punto de vista moral”⁷⁰. El realizador podría tener dudas al momento de la elección del tema que quiere desarrollar, derivadas en principio del poco conocimiento del tópico elegido, por este motivo es

⁷⁰ *Ibidem*, p. 42.

imprescindible el proceso de investigación previa; sólo a través de la indagación el realizador podrá conocer las fortalezas y debilidades de su tema, además de las posibilidades tanto de realización como de su adecuada difusión.

Es cierto que las imposiciones de los medios provocan que normalmente los temas de los documentales se basen en las lecturas de los índices de audiencias, sobre todo cuando se trata de documentales hechos para ser transmitidos en cadenas televisivas, aunque los documentales hechos para la pantalla grande no están exentos de las exigencias de la industria cinematográfica. Peter Lee-Wright hace énfasis en la importancia del resumen del relato dentro de un documental⁷¹, al elegir un tema es preciso considerar las posibilidades que tiene éste para desarrollar una historia que sea *proyectable* (desde la perspectiva de la difusión) y *consumible* (desde el panorama de las audiencias). Refiriéndose a la dinámica televisiva y su relación con los documentales que se transmiten a través de este medio, apunta que: “desde los costos de la experiencia, los productores afirman que la primera y la más importante discusión es: ¿cuál es la historia? Si ellos no pueden reducir su presunta programación a una narrativa sencilla, ellos no entrarán en el negocio”⁷². Para Lee-Wright, los productores televisivos solicitan a los realizadores que las historias, tanto ficciones como documentales, puedan ser resumidas en una sola línea, sin embargo, la complejidad del documental convierte esta tarea en un verdadero desafío para el contador de historias.

Rabiger propone una serie de pasos que considera universales en la planificación de un documental. Estos pasos pueden llevarse a cabo en distinto orden al que propone o suceder al mismo tiempo, ya que en el proceso de producción habrá que ocuparse de varias cosas a la vez. A continuación, se presentan los pasos propuestos por el teórico documentalista:

⁷¹ Lee-Wright, Peter. *The Documentary Handbook*. New York: Routledge. 2010. p. 34.

⁷² *Ibidem*, p. 69.

- Definir un modo hipotético de abordar el tema: se debe establecer un punto de partida para desarrollar el tema, ya sea desde una opinión o desde el conocimiento general que se tiene de éste.
- Hacer una relación de las secuencias de acción: el autor necesita imaginar y organizar en su mente la forma en la que será construido su documental en relación a la secuencia visual que debe seguir.
- Comprobar que la idea del proyecto corresponde con la realidad: el autor debe asegurarse de que su proyecto es accesible; las personas implicadas tienen que estar interesadas y dispuestas a colaborar, los permisos y cesiones de derechos deben ser alcanzables y el presupuesto debe ser abordable.
- Consultar documentación escrita: La lectura de las publicaciones escritas sobre el tema ayudan al autor a evitar repeticiones y a generar nuevos aportes desde su propio punto de vista.
- Fomentar confianza en el equipo de trabajo: la comunicación asertiva entre las personas implicadas en el proyecto facilita la confianza y el interés entre ellas y el realizador.
- Hacer trabajo de campo: el realizador requiere conocer el entorno de los personajes que ha elegido para su documental.
- Desarrollar una hipótesis de trabajo: resulta de gran utilidad definir una hipótesis sobre el tema y revisarla cuando sea necesario definir o cambiar una posición argumental.
- Realizar entrevistas previas: a modo de investigación preliminar, pueden hacerse entrevistas a los personajes del documental sin plantear preguntas clave, sólo como sondeo para asegurarse de que son las personas que requiere el proyecto.
- Revisar el borrador de la propuesta: ayuda al realizador a prepararse mentalmente para el rodaje y a detallar el plan de trabajo.
- Elaborar un borrador de presupuesto: sirve como guía de gastos, facilita cálculos y estimaciones del presupuesto necesario.

- Conseguir permisos requeridos: después de asegurarse de que cada personaje propuesto se encuentra en la disponibilidad de ser parte del proyecto, se debe proceder a establecer las locaciones para el rodaje y conseguir los permisos que requiere cada una para filmar o grabar.
- Considerar el equipo técnico necesario: se hace una lista del equipo técnico que se va a utilizar y se procede a reunir cada uno de los elementos requeridos.
- Elaborar un plan de rodaje: se hacen las previsiones pertinentes para evitar dificultades en el rodaje, el realizador puede imaginar escenarios en los que se presenten problemáticas comunes y proponer varias soluciones.
- Realizar una prueba de rodaje: sirve para verificar que todos los elementos técnicos y humanos se encuentren en condiciones óptimas para el rodaje. Algunos equipos incorporan nuevas tecnologías con las que el realizador podría no estar familiarizado y de las que es preciso tener conocimiento⁷³.

Es recomendable que el documentalista considere todas las posibilidades de realización con las que cuenta y los recursos de los que carece. Esto no insta al realizador a que elija temas insignificantes o sencillos, sino a que opte por problemáticas que no sobrepasen los límites de sus posibilidades. Rabiger recomienda “limitarse a lo pequeño y a lo local, para empezar (a rodar) a lo breve”⁷⁴. A muchos documentalistas primerizos no se les ocurre explotar temas de su propia realidad inmediata o cercana, sin embargo, se recomienda dedicar los esfuerzos a capturar escenas locales en fragmentos pequeños para no correr el riesgo de desinterés por el tema.

El factor emocional es otro aspecto de gran relevancia en la elección de un tema, los documentales existen para transformar opiniones, pero también sentimientos de las audiencias; “el documental debe de ir dirigido al corazón y no sólo al intelecto”⁷⁵. Rabiger dice que Stephen Peet, documentalista de la BBC, asegura

⁷³ Ibídem, p. 92.

⁷⁴ Ibídem, p. 43.

⁷⁵ Ibídem.

que los documentales mejor realizados son aquellos que producen un choque emocional en la audiencia⁷⁶, una escena memorable puede conducir al público a la identificación emocional con el documental de manera que logre trascender el ámbito de los hechos y de las opiniones aprovechando todo el potencial que puede lograrse revelando comportamientos, acciones e interacciones que invoquen los pensamientos, sentimientos y opiniones de la audiencia.

3.2. Investigación documental

La investigación es el siguiente paso en la concreción de un tema, no existe producción audiovisual o literaria que pueda omitir esta etapa sin riesgo de fracasar. El realizador puede considerar hechos de la vida real generalmente plasmados en los medios de comunicación ya que los hechos noticiosos son portadores de vasto material para los documentales, la realidad puede presentar tramas y situaciones extraordinarias que despierten gran interés en el público. Se pueden utilizar recursos de diferentes medios; como la prensa escrita, la televisión, la radio y la internet, haciendo las anotaciones pertinentes sobre aquello que llame la atención del documentalista. Además de los hechos y situaciones externos al realizador, las fuentes que representan las historias de su vida personal y familiar son igualmente de gran utilidad, al ser transmitidas generalmente por la vía verbal. El realizador tendrá que llevar a cabo una investigación basada en entrevistas por esta razón es importante llevar un diario escrito. A pesar de los recursos mencionados, también es importante tomar en cuenta a la sociología y a la historia social, las fuentes históricas resultan de gran utilidad para el documentalista cuando se trata de diferenciar lo típico de aquello que no lo es.

Mientras se lleva a cabo la producción de un producto audiovisual es necesario realizar varios procesos de investigación. Para el desarrollo de un tema específico y su oportuna delimitación es necesaria una investigación previa sobre los factores que rodean al tópico deseado. Una vez elegido el tema, el realizador debe disponerse a

⁷⁶ *Ibidem.*

realizar la investigación preliminar sobre el proceso de producción de su proyecto; acción que posteriormente le permitirá la elaboración de una propuesta escrita. La escritura de una propuesta metodológica resulta imprescindible al momento de comunicar las intenciones del autor a su equipo de trabajo, sobre todo cuando se busca financiación; pero, además, obliga a esclarecer por medio de un análisis organizativo y temático el proyecto.

Las noticias de la prensa local son un material particularmente útil en el proceso de investigación, los periódicos reflejan la condición humana en diferentes niveles, sugieren temas, tramas, personajes y situaciones muy variados que pueden servir de referencias inmediatas al realizador. Los hechos noticiosos pueden servir al documentalista como inspiración y como referencia, al buscar un tema, los hechos de la vida real pueden sugerir historias extraordinarias cargadas de emotividad e interés, cuando ya se ha elegido un tema en específico, también ayudan a completar información y datos importantes para conocer más acerca de éste. En la actualidad, las fuentes de información son muy variadas, el realizador puede utilizar periódicos y guardar recortes en el diario personal, hacer anotaciones sobre hechos vistos en televisión, guardar información localizada vía internet e incluso realizar sus propias pesquisas apoyándose en su experiencia personal.

El recurso de las referencias científicas e históricas ayuda al realizador a dotar de sustento metodológico a su documental. Existen numerosas publicaciones científicas que arrojan datos sobre todo tipo de tópicos y puede ser necesario que el realizador deba revisar las investigaciones ya realizadas sobre su tema. A pesar de que el documental sugiere la generación y exposición de nuevo conocimiento, la investigación documental ayuda a conocer lo que ya existe sobre un tema y a obtener orientación sobre la mejor dirección que puede tomar el tema elegido. Los estudios históricos y sociológicos informan con base en conocimientos profundos, las fuentes de la Historia y de la Sociología intervienen en la observación e interpretación de los hechos relacionados con el tema del documental, la revisión de estas fuentes ayuda al documentalista a comprobar si sus inclinaciones y motivaciones son respaldadas por otras personas.

Alan Rosenthal sugiere prestar especial atención a cuatro fuentes o referencias específicas que pueden evitar que la investigación para un documental esquivе tópicos que a simple vista puedan parecer fascinantes pero que finalmente arrojen pocas contribuciones. A continuación, se revisa cada una de estas cuatro fuentes que requiere considerar el realizador:

1.- Material impreso: Puede involucrar bases de datos, revistas, libros, periódicos, artículos y reportajes, diarios personales, correspondencia, bibliografías revisadas y transcripciones. Se debe leer todo en cuanto sea posible sobre el tema elegido, dentro de los límites del presupuesto, tiempo y sentido común. El documentalista tiene el reto de convertirse en una persona con conocimiento superior de su tema en poco tiempo. En ocasiones será necesario acudir a ciertos especialistas que puedan interpretar algunos materiales que sean poco familiares para el documentalista, si éste último no comprende el material de documentación que obtiene no será capaz de decir nada significativo en su película.

2.- Fotografías y documentos: pueden proceder de distintas fuentes como archivos gubernamentales, archivos de prensa, archivos de películas o documentos de televisión. El realizador puede llevar a cabo la búsqueda de estos materiales en librerías, bibliotecas, colecciones privadas, álbumes familiares y bodegas; también puede obtenerlos de videos o películas hechas anteriormente. Actualmente existe la posibilidad de encontrar muchos archivos fotográficos y documentales en internet, sin embargo, al llevar a cabo una búsqueda en línea el documentalista puede enfrentar el problema de que muchos archivos importantes tal vez no hayan sido digitalizados.

3.- Entrevistas: el objetivo de las entrevistas es conocer la opinión de cuantos participantes y expertos le sean posibles al realizador entrevistar. Puesto que el tiempo de una entrevista puede ser limitado, las preguntas deben ser inteligentes, se deben considerar sujetos de gran relevancia para el tema quienes además tengan una buena disposición de tiempo y localización. El documentalista requiere mencionar aspectos generales del proyecto a los entrevistados sin ahondar en detalles para generar intriga y testimonios honestos en ellos, se recomienda optar por la entrevista *cara a cara* ya que esta modalidad facilita la empatía entre el entrevistador y el entrevistado a modo de que éste último se encuentre más dispuesto a compartir información.

4.- Involucramiento con el tema y locación “en el acto”: el documentalista requiere vivir la experiencia del conocimiento de su tema *in situ*, es decir, en el lugar donde sucede. El conocimiento de la locación en donde ocurren las particularidades que definen al tema es fundamental para la planeación de la filmación, el objetivo es evitar contratiempos y superar obstáculos en el proceso de producción. Se necesita crear un plan de realización que abarque necesidades de planeación como: viajes, presupuestos, recursos técnicos y humanos, estado del clima y permisos requeridos, todo en función de la realización oportuna del proceso de producción conforme al tiempo y lugar en el que se tenga estimado realizar el proyecto⁷⁷.

Actualmente se cuenta con un mayor número de fuentes de información, la web ha revolucionado la forma en que las personas se comunican y la búsqueda de la información. Ahora es posible localizar una noticia de otro tiempo en un portal web de noticias como antaño solía hacerse asistiendo a una hemeroteca, y acceder a información de manera inmediata casi en el momento en que ocurren los hechos en redes sociales como Twitter y Facebook en donde los usuarios comparten fotografías y videos tomados por ellos mismos. El documentalista debe considerar estas plataformas para recabar mayor información sobre el tema que desee desarrollar como documental, resulta ser de gran ayuda para complementar lo que ha descubierto en anteriores pesquisas.

La investigación es un proceso complejo pero necesario en todo filme. El documentalista se enfrentará con el dilema de que mucha de la información recolectada en dicho proceso no podrá ser incluida en la versión final de su documental; Jim Beveridge lo compara con el tamaño de un iceberg: “La investigación es equiparable al tamaño de un iceberg, sólo una pequeña porción de su totalidad se encuentra suspendida en la superficie y el resto permanece oculto a la vista”⁷⁸. El resultado de la investigación documental se refleja en la organización del montaje que se lleva a cabo en la etapa final del proceso de producción, se debe pretender la

⁷⁷ Rosenthal, Alan. Writing, Directing, and Producing Documentary Films and Videos. Southern Illinois University Press. Illinois, USA. 2007. p. 51.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 57.

construcción de un discurso coherente, interesante y propositivo con base en la metodología propuesta revisada anteriormente.

Rosenthal menciona una última etapa en el proceso de investigación que puede ayudar al realizador a obtener una clara visión de sus necesidades en torno a la producción de su documental. La etapa de *pos-investigación* o *postresearch*⁷⁹ corresponde al momento subsecuente a los preparativos para la producción del documental, en esta etapa se recomienda al autor relajarse y dejar que las impresiones obtenidas sobre su tema fluyan a través de sus pensamientos de manera ligera, tratando de poner orden y coherencia a éstas a través de la intuición y el sentido común. Con frecuencia, nuevos materiales o teorías sobre el tema surgen por medio de este ejercicio, ofreciendo la posibilidad de un replanteamiento o matización del tema.

3.3. Preproducción.

La etapa conocida como *Preproducción* es el período en el que se toman todas las decisiones de planeación de cualquier filme o producto audiovisual, es en esta etapa en la que se llevan a cabo los preparativos necesarios para realizar un rodaje. En lo concerniente al documental, Rabiger apunta que este período incluye: “la elección del tema, los trabajos de investigación, la formación de un equipo, escoger los equipos de filmación necesarios y las decisiones en cuanto al sistema, los detalles, el programa y los horarios de rodaje”⁸⁰. El proceso de rodaje puede resultar agotador y excesivo, por tal motivo es necesario realizar cuantas previsiones y consideraciones sean necesarias para tener la capacidad de revolver cuantos problemas puedan surgir.

La realización de un documental no es el resultado de la improvisación espontánea. Si bien es cierto, el documentalista suele aprovechar situaciones imprevistas mientras se lleva a cabo el rodaje de su proyecto, generalmente en la

⁷⁹ *Ibidem*, p. 58.

⁸⁰ Rabiger. *Op. Cit.* p. 91.

búsqueda de un enriquecimiento del discurso en cuestión de emotividad, sin embargo, todo lo referente a la planificación requiere de una detallada proyección en la que se consideren tanto aspectos técnicos y humanos como posibles inconvenientes en el momento del rodaje. La preproducción es la etapa en la que se construye un plan de trabajo a partir de las conclusiones que se derivaron del trabajo de investigación.

3.3.1. Propuesta escrita

La presentación del proyecto tiene que tener una presentación profesional e impecable cuando se pretende mostrar a las personas de las cuales dependerá la financiación, en el caso de producciones de alto costo, sin embargo, esta presentación escrita es sumamente útil también para los realizadores de proyectos de mediano y bajo costo ya que resume toda la planificación del documental. Los elementos que debe contener la presentación escrita son los siguientes:

- a) Carta de presentación: informa sobre del proyecto, se utiliza para comunicar a los inversores las generalidades de todo el documental. Para los productores independientes es útil como esquema general de producción
- b) Página del título: se recomienda elegir un título atractivo y corto que represente al tema de la mejor forma posible. Se sugiere adjuntar una fotografía que hable del tema junto con un diseño profesional de gráficos.
- c) Frase-resumen del proyecto: es la descripción del tema en una extensión no mayor a dos líneas donde se explique claramente de qué trata.
- d) La sinopsis: es la descripción del argumento del documental.
- e) Historia y circunstancias del proyecto: describe las motivaciones del autor para realizar el documental, deben quedar claras sus expectativas.
- f) Investigación: establece los hechos en los que se funda el documental: personajes, contexto en el que se desarrolla, colaboraciones especiales, sucesiones de derechos y permisos requeridos.

g) Cinta: es un tráiler de tres a cinco minutos de duración que muestre lo más importante y representativo del proyecto. Puede tratarse de una sola secuencia con gran fuerza o un montaje de varias secuencias.

h) Presupuesto: es el resumen de los gastos requeridos, se recomienda no escatimar en las estimaciones.

i) Plan de trabajo: calendario donde se plantee la duración aproximada del rodaje y los días, horarios y locaciones en donde se llevará a cabo.

j) Datos resumidos del personal creativo: es la relación breve de los colaboradores que participan en el proyecto; director, productor, operador de la cámara, operador del sonido y editor.

k) Público meta: es la especificación de la audiencia para la que va dirigido el documental. También se debe considerar el canal de distribución del proyecto final.

l) Estado financiero: perfil de identidad como empresa o grupo productor.

m) Datos bancarios: son los datos bancarios de la empresa productora requeridos por los inversionistas de proyectos de altos costos⁸¹.

Una vez que el realizador ha logrado elaborar la presentación escrita de su proyecto podrá proceder a la producción del mismo con una base metodológica concreta, la importancia de esclarecer las necesidades y previsiones del proyecto radica en la realización oportuna del proceso de producción en función del tiempo disponible para el rodaje. Las acciones realizadas en la etapa de preproducción deberán ser puestas por escrito en una carpeta de producción en la que se incluyan las acciones y relaciones presentadas anteriormente, esta carpeta será la guía principal del realizador durante todo el proceso de producción. La propuesta escrita debe reflejar que el realizador tiene contempladas todas las necesidades y expectativas de la realización de su documental. Además de la propuesta escrita, es aconsejable la redacción de una hoja de trabajo en donde se incluyan los integrantes del equipo y su función correspondiente. Dicha hoja debe contener los siguientes

⁸¹ Ibídem, p. 98.

datos de identificación⁸²: a) título provisional del trabajo, b) formato, c) director, d) camarógrafo o director de fotografía, e) diseñador de sonido, f) editor y e) otros. Es importante identificar al equipo principal de colaboradores y otorgar a cada cual una tarea específica para facilitar el desarrollo del proyecto.

3.3.2. Estructura dramática

Cuando se ha definido el tema del documental y se consigue tener una clara planificación de los aspectos necesarios para su realización, es importante revisar la estructura dramática del discurso que se pretende producir. Los buenos documentales cuentan historias interesantes; reflejan una perspectiva crítica. Todas las historias tienen una estructura narrativa que refleja una estructura coherente, en términos generales, el documental debe contar con los siguientes elementos: personajes interesantes en la búsqueda de un objetivo, tensión y conflicto entre fuerzas contrarias, desarrollo de una historia a través de un personaje o situación principal que funcione como eje temático contextual, suspenso dramático que obligue al espectador a anticiparse a la acción y generar comparaciones, un clímax entre elementos o fuerzas encontradas y una resolución final del conflicto o situación propuesta. Es esencial que la estructura narrativa del documental presente crecimiento y cambio constante, debe evitarse la estática. Para lograrlo es fundamental el planteamiento de un conflicto eje y el seguimiento de su resolución a lo largo de toda la estructura del documental. Dicho conflicto puede residir dentro de un personaje, entre dos personajes o entre un personaje y su entorno. El realizador debe desarrollar una sensibilidad especial hacia las personas y sus problemas, “un documental sin algo de lucha por conseguir un movimiento, acabará siendo solamente un catálogo de episodios”⁸³.

Uno de los elementos que distinguen al cine de ficción del documental en el proceso de producción es la escritura de un guion, en el caso del documental generalmente se prescinde de esta herramienta puesto que la narrativa de un

⁸² *Ibidem*, p. 93.

⁸³ *Ibidem*, p. 105.

documental suele ser construida en el momento del rodaje, los testimonios y las entrevistas cumplen esta función. Empero, dependiendo del estilo del documentalista, puede llevarse a cabo la presentación de un guion probable que sirva de guía para el realizador y puede ser un facsímil del esquema del guion cinematográfico.

3.3.3. Presupuesto

Para toda producción audiovisual es fundamental la elaboración de un presupuesto en donde se detalle por escrito cada una de las necesidades que se requieren para la realización de un proyecto y una estimación de los costos que éstas pueden generar. Cuando se requiere aplicar para una financiación, el presupuesto debe precisar con claridad los requisitos del proyecto en función del costo que generan, el lector del presupuesto necesita esta herramienta para tomar la decisión de apoyar o no el proyecto, por tanto, debe estar dirigido a la clara comprensión y organización del patrocinador en cuestión. La tabla de presupuesto se ha de realizar de acuerdo a las necesidades específicas de cada proyecto reflejando los gastos por día de grabación.

En el caso de los documentales, a excepción de los docu-dramas o aquellos documentales donde se incluyan dramatizaciones, los gastos por honorarios de actores quedan excluidos. Los costos que requiere cada documental varían dependiendo la perspectiva del proyecto, dado que existe una gran variedad de tipos de documental, cada presupuesto resulta singular y distinto a otros. Francés apunta la siguiente acotación: “La gradación de los diferentes niveles de costes es amplia, por la larga lista de formatos documentales, la variabilidad de duración y los diferentes sistemas de difusión final. Así pues, podríamos hablar de cuatro niveles diferentes de costes desde la óptica de la producción independiente o de cualquier teledifusora o productora: documentales de altos costes, documentales de costes elevados, documentales de coste medio y documentales de bajo coste”⁸⁴. Los documentales de

⁸⁴ Francés. Op. Cit., p. 84.

mayor coste son los cinematográficos y televisivos mientras que los de menor coste son los independientes y locales divulgativos.

3.3.4. Calendario

La calendarización de las tomas ayuda a tener organizado el tiempo entre cada día de grabación. En ocasiones puede tomar años terminar todo el proyecto, por este motivo se requiere orden en el proceso. Se recomienda acomodar las fechas por semana y luego por mes. Sucede que comúnmente algunas fechas deben ser movidas por diversos motivos; algunos de ellos suelen ser que los entrevistados no se presenten a la grabación, que las locaciones no estén disponibles, que el equipo técnico tenga fallas, o que no sea posible conseguir lo necesario para cada día programado. También puede pasar que salgan fechas imprevistas como festivales o eventos organizados en instituciones, negocios o plazas públicas y hay que incluir estas fechas al calendario, aunque no hayan estado programadas previamente. Las jornadas de trabajo deben ser anotadas conforme se van realizando las grabaciones, se irán acomodando posteriormente en un cuadro que mostrará la fecha exacta de cada jornada de trabajo.

3.3.5. Equipo técnico

La elección del equipo técnico requerido para un documental dependerá de diferentes factores, entre ellos se encuentran el formato del documental, el canal de difusión que se tiene previsto, el estilo del director y el presupuesto que se tiene. En cuanto al soporte de registro que se requiere para la filmación se puede considerar la elección del celuloide que ha sido el soporte más utilizado en la cinematografía porque presenta ciertas ventajas: alto nivel de calidad y colorimetría en la imagen, grabación de imágenes sobre fotogramas variables, trabajar desde sistemas mecánicos, evitar el uso de baterías y la conversión a cualquier sistema de proyección con la definición deseada. Sin embargo, existe cada vez más la tendencia a utilizar soportes digitales porque reducen significativamente los costes de producción y además permiten el almacenamiento de una gran cantidad de información en un nivel mínimo de compresión con una calidad de imagen cada vez más aceptable.

En la realización de documentales se recomienda utilizar cámaras portátiles ya que facilitan al camarógrafo el trabajo de rodaje por tener el visor de lado y el cuerpo de la cámara, equilibrado con relación a su hombro⁸⁵. Es fundamental considerar la mejor postura del operador de la cámara para evitar que la imagen registre movimientos bruscos, en la actualidad la mayoría de las cámaras digitales cuentan con una función estabilizadora de la imagen que además puede ser matizada en la etapa de montaje, sin embargo, hay que tener en cuenta que mientras más errores sea posible evitar durante el registro de las imágenes se logrará un producto final con mayor calidad.

Dentro de las características más importantes a considerar en una cámara se encuentran: el objetivo; de preferencia con una medida de *zoom* inferior a 15 mm. para ajustar el foco lo menos posible, el obturador; recomendable que sea controlado manualmente para modificar la exposición de luz, el balance de color; conveniente que cuente con balance de blancos para estabilizar el color bajo cualquier fuente de luz; la fuente de alimentación; evitando en lo posible el uso de baterías recargables debido a su poca duración y los soportes de cámara; que son la mejor opción para realizar tomas de entrevista o desplazamientos. El operador de sonido puede apoyarse con el uso de audífonos conectados directamente a la cámara para aislar sonidos externos, teniendo en cuenta que el tipo de micrófono a elegir modificará la grabación de audio considerablemente: aquellos del tipo omnidireccional tendrán buena calidad de registro, pero captarán más sonidos del entorno a diferencia de los micrófonos direccionales o cardiodes que captan sonidos reverberantes, pero evitan el ruido del ambiente.

3.3.6. Iluminación

Un asunto técnico muy importante es el referente a la iluminación, una correcta utilización de la luz hará la diferencia en la calidad de la imagen en cualquier producción. En los documentales se suele trabajar con luz natural en las tomas de

⁸⁵ *Ibidem*, p. 119.

exteriores, sin embargo, cuando no se puede hacer uso de esta fuente lumínica es imprescindible la elección de un equipo de iluminación funcional. Esta iluminación suplementaria se puede utilizar cuando: la oscuridad impide filmar, la luz disponible es insuficiente y obliga al camarógrafo a abrir mucho el diafragma del objetivo, la luz con la que se cuenta produce un contraste elevado o se han mezclado fuentes con temperaturas de color distintas⁸⁶. Se recomienda evitar fondos demasiado iluminados para mantener el efecto de profundidad de campo en cada toma, el contraluz ayuda a separar al sujeto del fondo y a darle mayor importancia dentro del lenguaje audiovisual. Para grabar en video se requiere menos potencia de iluminación en comparación con la película cinematográfica que requiere al menos tres fuentes de iluminación, cada uno de una capacidad mínima de 750 vatios, cuando se filma en interiores. Para evitar gastos innecesarios y retrasos producidos por fallas eléctricas, se sugiere llevar a cabo una prueba o ensayo de iluminación previo al rodaje, comprobando la ubicación de tomas de corriente, la vida útil de las baterías y la presencia de aparatos eléctricos de alto consumo de energía. En general, los aspectos técnicos pueden ser delegados a cada integrante del equipo técnico, pero es importante que el realizador conozca sus herramientas para saber exigir a cada miembro del equipo con base en los elementos tangibles con los que cuenta para optimizar el trabajo del equipo.

3.3.7. Locaciones

Para grabar o filmar cualquier documental es necesario ubicar puntos estratégicos en donde se llevarán a cabo las diferentes tomas. Algunos lugares requieren de ciertos permisos, sin embargo, en lo referente a entrevistas, por lo general se llevan a cabo en lugares pactados entre el entrevistador y el entrevistado, por lo que no es común que se pidan muchos permisos.

El documentalista debe conocer previamente el lugar de grabación, lo que generalmente suele ser nombrado como *scouting* o chequeo de la locación. Se

⁸⁶ Rabiger. Op. Cit. p. 126.

requiere conocer el tiempo de desplazamiento al lugar, las rutas posibles a tomar, las condiciones ambientales, la afluencia de personas y los horarios de acceso.

3.4. Producción.

Cuando el documentalista ha logrado definir y establecer un plan de trabajo específico durante la etapa de preproducción tendrá suficientes herramientas para comenzar el rodaje de su documental. Esta siguiente etapa de rodaje o registro del contenido del documental es conocida como etapa de *Producción*, momento en el que se ponen en práctica todas las habilidades del realizador. Habiendo reunido todos los elementos necesarios para el rodaje, el realizador podrá proceder a la filmación de su documental de acuerdo al calendario previamente establecido; se recomienda contar con el apoyo de un asistente de producción quien será el enlace entre el director y cada uno de los integrantes del equipo.

La orientación del trabajo de realización deberá basarse en la planificación realizada y estructurada en la etapa de preproducción, sin embargo, hay que considerar que el plan de trabajo se irá actualizando cada vez que se generen alteraciones de cualquier tipo durante el rodaje. El nivel de compromiso de los participantes y su desempeño dependerá de la actitud del director quien debe convertirse en un modelo profesional apto para delegar responsabilidades y mantener un entorno de seriedad y confianza. Una vez que el realizador ha verificado que puede confiar en las personas que colaboran en el proyecto tendrá la oportunidad de ser flexible, sin embargo, debe evitar empezar el rodaje de manera informal y relajada ya que las personas a su dirección pueden perder interés y compromiso. Ningún equipo de trabajo podrá ser eficaz si no se delegan funciones y responsabilidades específicas a sus integrantes, por tanto, es necesario que se ajuste una estructura formal de trabajo en la que cada miembro cuide sus propias responsabilidades. Considerando las situaciones problemáticas que se puedan presentar o las ausencias de algunos de los integrantes en algún momento, el director habrá de resolver convenientemente y con rapidez las fallas técnicas y humanas que puedan entorpecer el proceso de rodaje,

por lo que es requerido que el realizador desarrolle un carácter de autoridad y acción que le permita tener el control de todos los elementos de producción.

Durante el proceso de producción es imprescindible establecer pautas de cortesía que funcionen como acuerdo entre el equipo de producción para mantener cohesión y respeto. Algunas pautas sugeridas para la dirección de documentales son:

- Entregar el plan de trabajo a los integrantes del equipo y comunicarles los propósitos que se persiguen.
- Asegurarse de que todos los colaboradores conocen las tareas que deben desempeñar.
- Dar instrucciones puntuales a lo largo del rodaje.
- Fomentar la participación.
- Estimular la solidaridad para que en caso de que surjan desacuerdos se solucionen las situaciones profesionalmente.
- Convencer al equipo de que su trabajo es una aportación a un proyecto de mayor envergadura para que su contribución sea creativa y vaya más allá de las expectativas de su especialidad⁸⁷.

Es recomendable que el director no presione demasiado a los integrantes de su equipo de producción, debe evitar que los miembros de su equipo no sufran fatiga ni incomodidad ya que después de unos días de esfuerzo el rendimiento comenzará a bajar y un equipo en condición de fatiga tenderá a hacerse “resentido e hipercrítico”⁸⁸. Si a un equipo se le pide trabajar por encima de sus capacidades físicas y mentales el ambiente de la producción se tornará irritante y cansado y se verá reflejado en el proyecto. Todo documentalista necesita estar consciente de las responsabilidades éticas de su actitud, la honestidad, la cortesía y la amabilidad son valores que debe utilizar en el trato hacia su equipo de trabajo, hacia los sujetos que

⁸⁷ *Ibíd*em, p.153.

⁸⁸ *Ibíd*em.

protagonizarán su proyecto y hacía toda persona que pueda cubrir alguna necesidad del mismo. Lee-Wright menciona la importancia de fomentar una experiencia agradable para todos los miembros del equipo de producción: “Debe ser un objetivo profesional de trabajo en cada equipo de producción, y en cada miembro que lo conforma, prescindir de elementos que tengan problemas de convivencia, para bien o para mal, a favor de la experiencia en conjunto”⁸⁹. Considera que una actitud amable es algo que no produce ningún coste de producción y que, en cambio, puede retribuir muchos beneficios en la realización del proyecto, además de que genera en el equipo de trabajo una reputación de profesionalismo.

Antes de empezar el rodaje, o grabación, el director debe asegurarse de que todos los elementos se encuentran en las posiciones deseadas, se recomienda mantener funcionando el equipo diez segundos antes de comenzar cualquier toma; además de mirar el visor de la cámara antes y después de cada toma para asegurarse de que lo que se está capturando va en sintonía con las expectativas del proyecto. El director necesita colocarse todo el tiempo cerca de la cámara para susurrar instrucciones al camarógrafo teniendo especial cuidado de que su voz no arruine ninguna toma, el técnico de sonido puede solucionar algunas intervenciones inesperadas al adaptarse a cada acción, sin embargo, es mejor evitar cualquier ruido o voz indeseable en lo posible. Las órdenes del director deben ser en todo momento claras y específicas para evitar malentendidos, tanto con los sujetos filmados como con el equipo de trabajo del documental. El director requiere establecer una actitud de autoridad, para los directores principiantes puede resultar complicado, pero hay que tomar en cuenta que es un elemento de gran importancia para mantener el orden correcto de las cosas, “La autoridad no es algo que una persona asume por sí misma, especialmente si está sometida a un escrutinio hostil”⁹⁰.

El director debe tomar en cuenta que los aspectos técnicos son las herramientas con las que podrá lograr sus objetivos, sin embargo, requerirá

⁸⁹ Lee-Wright. Op. Cit. p. 86.

⁹⁰ Rabiger. Op. Cit. p. 155.

desarrollar mucho respeto por su tema y por el sujeto o sujetos de su documental. Rotha señala que la sinceridad y la claridad del director son imprescindibles para dar entender su mensaje a la audiencia meta. En ese sentido, sugiere que nunca se debe optar por darle mayor importancia a los aspectos técnicos, sino que el tema y el sujeto son primero, “tema y objeto de estudio van primero”⁹¹. El objetivo es presentar a los sujetos del documental de la manera más clara y concisa que sea posible. Rotha apunta que de esta manera la audiencia que observe el documental entenderá las intenciones de su autor, de lo contrario, se corre el riesgo de que el público pierda interés a mitad de la película:

Los sujetos representados en el documental deben ser mostrados tan claro y conciso como sea posible. Cada punto del argumento debe ser fácilmente identificado con rapidez por la audiencia y así, sucesivamente, la presentación de una cuestión debe dirigir al espectador al entendimiento de la siguiente, de lo contrario, perdería el orden de la trama sugerida por el tema⁹².

Desde una perspectiva estética, es importante lograr una correcta sincronía de movimiento, el ritmo del documental dependerá de un correcto desarrollo de las secuencias que conformen todo producto cinematográfico: “el movimiento, en todas sus formas posibles, es el elemento en el cine que mayormente crea una sensación de involucramiento con la audiencia”.⁹³ Para lograrlo, es indispensable la correcta planificación de las tomas del rodaje, por lo general un buen proyecto se lleva más del tiempo estimado, comúnmente se programan de una a tres secuencias por día de trabajo y se debe tomar en cuenta que para un documental de 30 minutos pueden requerirse de tres a ocho días de rodaje según: a) el número de desplazamientos, b) la cantidad de grandes esquemas de iluminación, y c) la complejidad y grado de imprevisibilidad que tenga el tema⁹⁴.

⁹¹ Rotha. Op. Cit. p. 124.

⁹² *Ibíd*em, p. 124.

⁹³ *Ibíd*em, p. 133.

⁹⁴ Rabiger. Op. Cit. p. 108.

3.4.1. El punto de vista

El *punto de vista* es un elemento que se define como: “aquél con cuya realidad se identifica totalmente el espectador en un momento dado”⁹⁵. El punto de vista está relacionado con los emplazamientos de los sujetos capturados, existe un punto de vista principal; un punto de vista múltiple, un punto de vista omnisciente y el punto de vista del autor. Para saber cuáles son los emplazamientos requeridos en cada toma se debe reflexionar sobre a quién está dirigida la narración en cada momento, cuántas veces comparte el sujeto un punto de vista subjetivo y cuántas veces comparte un punto de vista objetivo.

En los documentales generalmente se hace la filmación en función de las oportunidades que van surgiendo en torno al desarrollo del tema. Los emplazamientos y movimientos de la cámara con frecuencia estarán determinados por el mejor aprovechamiento de cada situación que resulte significativa en la captura de un hecho. El camarógrafo puede hacer uso de un trípode para la cámara cuando requiere capturar imagen estática y de un *dolly*, o plataforma de rieles, para capturar imágenes en movimiento. En el cine de realidad se opta generalmente por una posición de cámara al hombro con la que se genera en el espectador una sensación de protagonismo en primera persona.

Cuando se realiza la filmación se utiliza una claqueta para indicar el momento en que empieza a filmar la cámara, esta acción se lleva a cabo con la intención de facilitar el trabajo del montaje. En cada uso de la claqueta se indica el tiempo correcto en donde se comienza a rodar, a esto se le conoce como *minutado* y expresa en un formato de horas, minutos y segundos el cronometraje de las escenas capturadas. Además de esta información, la claqueta debe contener datos de identificación que resultan útiles para el montador tales como: nombre del proyecto, director, fecha de rodaje, y número de escena. La función del minutado es ayudarle al montador a localizar con rapidez cada material filmado y la organización oportuna del mismo.

⁹⁵ *Ibíd*em, p. 67.

La creatividad y la imaginación del realizador son los parámetros que definirán las tomas y los emplazamientos requeridos en la producción del discurso audiovisual deseado, en función del efecto que se busca producir en el espectador. Sin embargo, la relación entre el realizador y los sujetos filmados es para Jerry Rothwell un asunto cada vez más relevante en la realización de documentales ya que algunos documentalistas llegan incluso a optar por utilizar material grabado por los sujetos del documental:

Para los directores de documentales, la utilización de material grabado por los sujetos representados genera algunas preguntas difíciles de responder. Casi cualquier evento contemporáneo puede ser tomado como una fuente de imágenes y se trata de grabaciones en las que los protagonistas son también participantes en el proceso de producción, no solamente testigos. Esta tendencia es particularmente reciente y abre la puerta a nuevas relaciones entre el documentalista y los sujetos que protagonizan sus documentales en donde surgen nuevos cuestionamientos sobre dónde comienza y dónde termina el papel del realizador⁹⁶.

Tales nuevas tendencias son un ejemplo que ratifica la importancia del tema por sobre los aspectos técnicos, la creatividad del realizador será la pauta que va a determinar la toma de las decisiones fundamentales en el desarrollo del discurso audiovisual del documental. Además del material previamente grabado por los sujetos del documental, la utilización de fotografías de archivo es otro elemento muy utilizado; funcionan como referentes a hechos pasados que no pueden ser ya registrados durante el período de rodaje, o grabación, y son incluidos dentro del proceso de montaje, o edición, sin embargo, es necesario que el realizador haga una construcción del desarrollo de las secuencias del documental final en su mente en el momento del rodaje para que mientras éste se lleve a cabo vaya confiriendo una lógica de la imagen coherente a su proyecto. En este sentido, es imprescindible involucrar al operador de la cámara con la historia que tiene el director en mente. Sheila Carrant menciona la

⁹⁶ Austin, Thomas and De Jong Wilma. *Rethinking Documentary: New Perspectives and Practices*. London: Open University Press. 2008. p. 152.

importancia de la implicación del operador de la cámara con la historia del documental en función de la generación de imágenes bellas y significativas:

En las producciones en vivo, salvo en el caso de quien sea camarógrafo, la mejor forma de enriquecer la historia visual es involucrando al equipo con la situación filmada y no utilizar a sus integrantes como simples operadores. Ser hábil para capturar bellas imágenes no es lo mismo que ser capaz de capturar bellas imágenes significativas⁹⁷.

La duración de una toma está establecida, según su contenido y forma, en función a la respuesta esperada de la audiencia: “A diferencia de la respuesta a una fotografía o una pintura, que puede ser pausada y bien meditada, el espectador de una película ha de interpretar con un incesante movimiento hacia delante en el tiempo, que ya fue previamente establecido.”⁹⁸ A todos estos elementos de movimiento y estética se les conoce como *ritmo visual* y estarán supeditados también al estilo del autor.

3.4.2. Técnicas de grabación

El director del documental debe tomar en cuenta el tipo de equipo técnico que va a utilizar. Si la cámara es de gran formato, de video en alta definición o fotográfica con función de video. El uso de tripiés para la cámara facilita la estabilidad de la imagen, estos no son muy costosos y se venden en tiendas de equipo fotográfico, aunque los más grandes sirven para cámaras de gran formato y de video en alta definición, los más pequeños funcionan bien con cámaras fotográficas.

La captura de un buen sonido es fundamental, sobre todo en las entrevistas. Existen diferentes tipos de micrófonos, sin embargo, para un proyecto sencillo basta con conseguir un micrófono pequeño tipo lavalier que va conectado directamente a la cámara en el orificio de los audífonos. Para un

⁹⁷ Currant Bernard, Sheila. *Documentary Storytelling: Creative Nonfiction on Screen*. Amsterdam: Focal Press. 2015. p. 179.

⁹⁸ Rabiger. *Op. Cit.* p.61.

documental de gran formato es necesario obtener un micrófono tipo caña para captar el sonido con mayor definición. Estos micrófonos suelen ser muy costosos y se rentan a diferentes compañías de producción de video, sin embargo, el precio de la renta de este equipo también es costoso. Las cámaras grandes portan micrófonos directos con suficiente definición como para prescindir de micrófonos tipo lavalier.

El manejo de la luz debe ser muy cuidadoso ya que es la herramienta básica de todo proyecto visual. Tiene que haber suficiente iluminación sin llegar a ser excesiva. En el caso de lugares cerrados el uso de lámparas es el más indicado. Las lámparas que se utilizan en estudios fotográficos son de mucha ayuda y también pueden rentarse. En lugares al aire libre la luz del sol es la que se utilizará, por esto es imprescindible conocer el lugar de la grabación con anterioridad y los factores climáticos del día en particular en que se va a grabar.

Al momento de la captura de imágenes se deben utilizar los planos de producción audiovisual para poder mostrar las porciones correctas de elementos en la imagen. En entrevistas se utiliza el plano medio que va de la cintura hasta la cabeza. En tomas de paisajes y ambientes se usa el plano general o gran plano, por ejemplo, si se toma la imagen de una montaña o el horizonte del mar. Cuando se graban o filman las acciones de uno o varios personajes se usa el plano entero en donde se logra observar un cuerpo completo y su motricidad. Para mostrar un rostro se opta por el plano el primer plano o *close up* que encuadra únicamente los rostros de los sujetos. Si se desea tomar detalles como el color de los ojos o algún tatuaje se utiliza el plano detalle

Para dirigir a un entrevistado basta con indicarle lo que tiene que hacer frente a la cámara, como comportarse, el tono de voz que debe usar, y cuando comenzar a hablar, así como cuando puede terminar. El trato debe ser amable y cortés, generar confianza y empatía es básico para obtener una buena toma.. Es recomendable utilizar audífonos a manera de monitor para escuchar con claridad lo que se está grabando y ver lo que ha quedado registrado en cada

toma después de grabar. De lo contrario se tendrá que repetir la toma en otro día si es que no se revisa el resultado antes del término de cada jornada.

3.5. Postproducción.

La última fase de la producción es la denominada etapa de Postproducción; que es el momento en el que se transforma todo el material filmado en un solo y único proyecto audiovisual, ya sea en cine o video. Los encargados de realizarlo son el montador, o el editor, y el equipo de operadores de sonido, si es que se cuenta con técnicos especializados. El director y el montador, o editor, trabajarán juntos en esta etapa puesto que es aquí donde se confiere el sello personal del autor al proyecto.

El montador, o editor, recibirá las instrucciones del director sobre lo que desea se incluya o descarte en el proyecto ya que se trata de una etapa totalmente creativa en la que se llevará a cabo la estructuración del documental. En los documentales de bajo costo es común que una sola persona sea quien ocupe las funciones de director y montador, sin embargo, es útil que un especialista que no haya estado presente en el rodaje sea quien se encargue de montar el material obtenido puesto que aporta una visión profesional y libre de prejuicios al proyecto; un editor o montador con imaginación, criterio y creatividad aportará mayores beneficios.

El primer paso es la revisión de todo el material obtenido en el rodaje día por día, se recomienda que se haga en sesiones cortas en un ambiente libre de distracciones para no perder la concentración. Resulta de gran utilidad contar con un asistente que tome notas al dictado mientras se observa el material filmado, de no ser posible se puede considerar el uso de una grabadora de voz, la finalidad es reconocer los momentos que desean ser incluidos en el montaje, o edición, final y hacer acotaciones sobre el orden y cronología de cada secuencia; tomando muy en cuenta las emociones y sensaciones que le produzcan a quien observe el material. Una vez que se han revisado los materiales audiovisuales que compondrán al documental y se han hecho las

anotaciones necesarias, se debe proceder a la construcción de una estructura específica de todo el relato. Hay que tomar en cuenta que si se pretende dotar de verdadero encanto y sustancia al documental se requiere crear un discurso audiovisual que vaya más allá de lo cotidiano y esté formulado a partir de una hipótesis que funcione como organización temática para atraer la atención de la audiencia, por el contrario, si se comete el error de divagar en diferentes temas ordinarios el público meta no será capaz de comprender la historia y perderá rápidamente el interés. La estructuración de un filme significa dar tratamiento al tiempo, “la progresión temporal es el factor organizativo más importante en toda narración”⁹⁹.

La audiencia suscribe un contrato de conformidad ante lo que va a presenciar cuando decide mirar un documental, sin embargo, requiere contar con la definición de los principios que establece el filme, por tanto, es necesario definir una dirección para instaurar un desarrollo lógico en toda la narración. A continuación, son sugeridos varios tipos de estructuras para la construcción del relato documental:

- Estructura cronológica: muestra los acontecimientos en un transcurso de tiempo determinado. Algunos documentales son presentados como crónicas.
- Estructura no cronológica: muestra acontecimientos para luego retroceder en el tiempo y analizar las fuerzas o circunstancias que los provocaron.
- Estructura de punto de vista subjetivo: expone los eventos a partir de impresiones personales e inmiscuye al espectador dentro del relato.
- Estructura inventarial: refiere varias versiones de un mismo tema a manera de catálogo.

⁹⁹ *Ibíd.*, p. 189.

- Estructura de viaje metafórico: muestra una sucesión de hechos análoga a la estructura de un viaje o recorrido.

- Cuando no existe una estructura temporal predominante: no plantea ninguna estructura evidente, pero presenta varias opciones temáticas¹⁰⁰.

El documentalista tiene que lograr que sus porciones de material filmado, o grabado, constituyan una historia bien relatada, para eso se requiere crear una estructura que tenga como eje un tema determinado basado en la hipótesis central de la narración. El factor de tiempo se apega también al factor de cambio, el documental debe presentar cambios lógicos e interpretativos en el desarrollo del relato, esto facilita la construcción de un ritmo visual atractivo e interesante. Los cambios que se produzcan a lo largo de las secuencias tienen que generar en el espectador la sensación de un recorrido en el que los hechos evolucionan hacia un clímax o desenlace tal y como sucede en cualquier narración.

Las producciones de mediano y alto costo se inclinan por trabajar con equipo propio o por rentar instalaciones de casas productoras, ambas opciones reflejan un gasto elevado. Los productores independientes pueden optar por alquilar salas de instituciones que cuenten con un departamento de audiovisuales, como escuelas, o buscar contactos que las puedan ceder sin ningún costo. En la actualidad, cada vez con mayor frecuencia se utiliza el formato de montaje digital a través de programas de edición específicos, lo cual ha permitido que los productores independientes tengan acceso al proceso de edición sin tener que contratar equipos costosos.

Existen dos tipos de edición, uno de ellos es la edición *no lineal* que hace referencia al montaje del material mecánicamente por medio de moviolas y mezcladoras, un método utilizado desde la aparición del cine. La edición *lineal* alude a la línea de tiempo visualizada dentro de los programas computacionales específicos en los cuales se digitaliza primero cada porción de material

¹⁰⁰ *Ibidem*.

audiovisual elegido para ir dentro del documental y luego se acomoda por medio de la sucesión de cortes para construir cada secuencia. A este proceso se le conoce más comúnmente como edición digital.

La voz de un narrador se utiliza cuando durante el rodaje fue imposible obtener de voz de los entrevistados toda la información necesaria para el documental, puede resolver ciertas dificultades, pero adhiere al proyecto un elemento más que hay que controlar: “El elemento narración es tan intrusivo que, si su calidad no es mucha, entorpecerá el avance la película, en lugar de hacerla progresar. La presencia de un narrador supone un problema porque esa voz sin identidad se convierte en una presencia intermediaria entre la audiencia y la “evidencia” que presenta la película”.¹⁰¹

Hasta aquí se ha revisado el cine documental como concepto, diferentes tipologías y un método de realización que corresponde al cine clásico en el que se utilizan cámaras de gran formato y se postproduce con herramientas analógicas; se hace uso de los términos “montaje” y “rodaje” porque fueron escritos así por los autores citados, sin embargo, en la carpeta de producción que se presenta en el capítulo siguiente se sustituyen por “edición” y “grabación” respectivamente ya que son los términos utilizados en la producción digital en video, formato en el que fue grabado el documental de esta tesis.

Como se ha visto, para realizar un documental se requieren no solamente talentos específicos como una gran capacidad de observar e interpretar el mundo, también se necesita hacer uso de técnicas desarrolladas que permitan al realizador representar ordenada y coherentemente su mensaje. En el siguiente capítulo se presenta la carpeta de producción de un videodocumental que fue hecho con las técnicas anteriormente estudiadas traducidas al formato digital. Se refleja el proceso de producción entero y la investigación documental que se tuvo que hacer para llegar a un producto audiovisual final.

¹⁰¹ Rabiger. Op. Cit. p. 207.

CAPÍTULO IV

VIDEODOCUMENTAL: “LA REINA DE LO INCIERTO: DRAG QUEEN EN MÉXICO”

4.1. Tema

En este capítulo se expone el tema del videodocumental que apoya esta tesis como ejemplo práctico de lo que se puede hacer con la información presentada en los capítulos del I al IV y su carpeta de producción. La oportunidad de crear un proyecto audiovisual con todas las consideraciones anteriormente estudiadas representó un gran reto y fue satisfactorio poder ver un producto final hecho de principio a fin con una base teórica y rigurosa.

El documental que se realizó para este proyecto de tesis se llama “La reina de lo incierto: Drag Queen en México” y muestra fragmentos de la vida y trabajo de algunas de las principales Drag Queens del país; se centra principalmente, en los artistas que fueron pioneros en el tema. A mediados de los años noventa, Las Hermanas Vampiro fundaron escuela al instituir su trabajo como profesión en México. Comenzaron a trabajar en diferentes centros nocturnos primero como travestis y después como Drag Queens. A su llegada al club nocturno “La Victoria” ya poseían los elementos necesarios para producir un show único en la Ciudad de México y sus integrantes fueron captando la atención del ambiente Lésbico Gay Bisexual Transgénero Transexual Intersexual (LGBTTTI).

Se pensó en el título del documental desde el principio del proyecto y hace referencia a la película Australiana “Las Aventuras de Priscila: La reina del desierto”, dirigida por Stephan Elliot en 1994, que se convirtió en el principal icono y referencia para las Drag Queens en el mundo. Con un juego de palabras se propuso el título La reina de lo incierto que también habla sobre la incertidumbre que tienen las Drag Queens en cuestión de su identidad artística, aunque esto no supone ningún problema con el desempeño de su expresión artística. Pero, además, expone el debate que existe en la definición del concepto “Drag Queen”, que escuetamente se ha intentado precisar con el trabajo del travestismo, catalogando a este personaje como un hombre

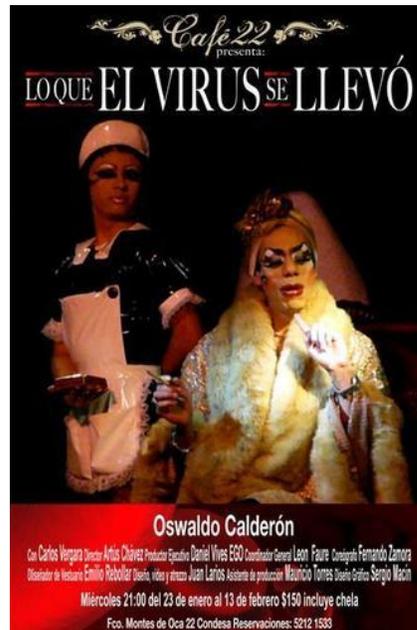
que se viste de mujer para presentar un espectáculo; interpretación que choca a los pioneros en México por delimitar un arte lúdico sin esquemas predeterminados y siempre abierto a la invención y a la creatividad.

El tema Drag Queen puede considerarse como emergente en México, al menos en lo que a la academia respecta. La importancia de hacer una investigación formal acerca del mismo recae en lo diverso de sus particularidades y en su aporte al ámbito artístico. Socialmente, es fundamental reconocer que el trabajo de una Drag Queen ayuda a erradicar la discriminación ya que los artistas que lo producen salen al mundo con vestuarios extravagantes y mucho valor sin importar las miradas o las opiniones. Lo que importa es el arte, demostrar que un hombre puede ser femenino con una propuesta artística sin caer en vulgaridades y que se puede montar un show con un discurso bien elaborado. “Si una Drag Queen no llama la atención no es una Drag Queen”, dicho común entre estos artistas que lejos de toda pretensión adoptan su profesión de una manera digna y admirable.

Este proyecto audiovisual incluye entrevistas a los fundadores del arte Drag y a Drag Queens jóvenes que trabajan actualmente también en teatros y plazas públicas, así como videos de su trabajo. Se insertaron también diferentes fotos de otros artistas que actualmente desarrollan este arte en México. Las locaciones variaron desde clubes nocturnos a teatros y departamentos, en ocasiones hubo que grabar en la calle, aunque no hubo necesidad de pedir permisos escritos, tan solo basto solicitar verbalmente el consentimiento de cada entrevistado para realizar cada grabación.

4.2. Justificación.

Existe poca información formal sobre el trabajo de las Drag Queens en México, a pesar de los esfuerzos de los últimos años de escritores y columnistas. Por este motivo al presentarse la oportunidad de realizar un trabajo documental se decidió hacer una investigación seria sobre la profesión.



La mayoría de las personas en México no saben qué es una Drag Queen, incluso muchos miembros de la comunidad LGBTTTI desconocen el concepto real. Al estar disponible la tesis en la universidad será posible que los universitarios conozcan las particularidades del mundo Drag Queen del país y conozcan el trabajo de los artistas de una manera amable y cercana.

4.3. Objetivo.

La intención es mostrar al público, al que logre llegar el documental, una mirada honesta y auténtica sobre el trabajo de los personajes más enigmáticos de la noche en México. Se pretende que la persona que vea el documental al final del día diga: “ahora sé lo que es una Drag Queen”. Que cuando escuche el término sepa que una Drag Queen no es lo mismo que un travesti debido a que no solo pretende imitar a una mujer, sino que la razón de su existencia recae en una propuesta escénica elaborada y estructurada como discurso político al trasgredir la norma social sobre cómo debiera vestir y actuar un hombre. No solo se trató de terminar un proyecto de tesis para obtener un título de licenciado si no de aprovechar la oportunidad de decirle al mundo: “esto es una Drag Queen”.

4.4. Investigación documental.

La regla general para las Drag Queens es hacer un performance alternativo en donde el vestuario, el maquillaje y la representación escénica no es necesariamente la imitación de un artista, es más bien la exacerbación de sus rasgos para crear un personaje llamativo y sorprendente que capte las miradas de todos aquellos que se encuentren cerca con tan sólo un guiño o una sonrisa. Su maquillaje se asemeja más a lo que es considerado como *clown* dentro del repertorio histriónico, las sombras y las emulsiones que utilizan en su rostro son muy coloridas y llamativas, sus bocas son oscuras y grandes, los ojos son brillantes y enormes, sus pelucas pueden llegar a ser gigantescas y desarregladas; el vestuario es generalmente una mezcla de elementos de distintos géneros de costura, la idea es la representación de un ser irónico, idílico, mítico.

Es sencillo diferenciar a una Drag Queen de un travesti, la intención es provocar asombro en el espectador más allá de lo establecido como normal en la sociedad, un travesti busca la imitación. En ocasiones suele ser muy delgada la línea entre ambos oficios, en Estados Unidos parece no existir ninguna diferencia, las Drag Queens norteamericanas son hombres que se caracterizan como mujeres bellas y exuberantes que pueden ser o no imitaciones de alguna artista, pero sus vestuarios y maquillajes están hechos siempre con la intención de representar a una mujer. El caso europeo es más parecido al mexicano en este sentido, aunque vale decirlo, las Drag Queen europeas son más llamativas y la cultura que existe alrededor de ellos es más profunda; como es el caso del festival Drag Queen de la isla de Canarias en España en donde cada personaje es auspiciado por empresas de diferentes rubros para la creación de su vestuario y maquillaje y participan en concursos que son televisados en toda España y algunas partes de Europa.

En el caso de las Drag Queens estadounidenses, muchos de los artistas tienen apoyo de cadenas televisivas que a manera de *reality show* se presentan como un personaje idílico y lo sustentan a través de la publicidad. Las Drag Queens mexicanas por el contrario son en casi su totalidad sobreviven gracias el trabajo que realizan en

discotecas y teatros pertenecientes al submundo de la comunidad artística, se basan en sus propios medios económicos. El costo de una peluca o unos tacones en ocasiones puede resultar bastante elevado pero la intención es siempre llamar la atención y estar por encima de cualquier artista común, por lo tanto, la inversión que se requiere para ser una Drag Queen reconocida y vigente es grande, no es barato ser Drag Queen.

Una Drag Queen puede tener como referencia a Madonna, Elizabeth Taylor, Cher, Marilyn Monroe, Grace Kelly, Ginger Rogers, Astrid Hadad, María Félix y Rocío Durcal, aunque existe un aspecto que los diferencia completamente de los artistas que emulan a dichas artistas en todos sus rasgos con la intención de parecerse lo más posible a ellas. Los llamados travestis son una evocación casi exacta de alguna artista en particular, son imitaciones de alguna diva por lo menos en vestuario, actitud y maquillaje, pero las Drag Queens ofrecen una mirada ecléctica muy diferente, toman rasgos de la feminidad de los artistas que representan, pero no se interesan en parecerse a ellos completamente, sino que se apropian de una estética hiperbólica y exuberante.

La creación de una Drag Queen es compleja, como norma el vestuario tiene que ser llamativo, fuera de lo común, y el maquillaje debe ser vistoso y colorido. Por más femenino que pueda lucir, una Drag Queen debe permanecer siempre cerca de lo andrógino y descomunal, la distinción debe ser inmediata a la primera vista del espectador, de lo contrario puede confundirse con travestismo que muchas veces choca con el discurso estético de aquellos que se han dedicado al oficio Drag. El arte Drag es político al trasgredir el convencionalismo social de como debiera comportarse un hombre, sus mismas características definen una contraposición a las buenas costumbres, un hombre no portaría una enorme peluca ni unos altos tacones en cualquier calle a cualquier hora, sino que, como Drag Queen, aprovecha el espacio escénico para revelar su rechazo a la opresión del machismo.

Los shows o performances que realizan las Drag Queens en México tienen que ver con distintas problemáticas sociales; desde la discriminación, la homofobia y las

uniones entre personas homosexuales, hasta la situación económica y política del país. En este sentido se distinguen de los shows travesti ya que estos últimos tienen como finalidad principal brindar solamente entretenimiento a su público y las Drag Queen pueden llegar a ser incluso críticos de cualquier situación social. Por supuesto, no todas las Drag Queens se inclinan por hacer shows de protesta, se ha visto que son precisamente los que tienen mayor trayectoria, y sobre todo una formación teatral, los que se atreven a vociferar consignas en contra del estado y la moral religiosa, el resto de las Drag Queen se limitan a bailar algunos números dentro de un club nocturno o a recibir a los asistentes a las discotecas luciendo sus mejores atuendos.

Una de las diferencias importantes entre las Drag Queen de discoteca a las Drag Queen de teatro o show es que los primeros invierten más en vestuario y maquillaje que en ideas para construir un discurso específico sobre lo que están brindando como espectáculo. Claro que los segundos también invierten mucho dinero y tiempo en maquillaje y vestuario, pero lo aderezan con ideas que van más cerca de las artes escénicas para entretener a los espectadores. Desde sus inicios, las Drag Queen en México se asentaron en grupos de al menos tres integrantes y se organizaron para ofrecer espectáculos de una hora de duración, o más, en distintos bares de la Ciudad de México. El nacimiento de esta profesión se dio de la mano de la necesidad de ofrecer espectáculos complejos a la comunidad homosexual definidos por el teatro y la danza.

4.4.1. El nacimiento del arte Drag Queen en México: Las hermanas vampiro.

El primer grupo Drag Queen en México fue Las hermanas vampiro, creación del artista Oswaldo Calderón en compañía de Daniel Vives quienes comenzaron a reclutar a mediados de los años noventa a varios actores de teatro y televisión para presentarse en los principales bares gay de la Ciudad de México. Al principio comenzaron a hacer show travesti, que era lo único que se conocía en esa época, representaban a Selena, Rocío Durcal y María Félix. Poco a poco se fueron aventurando a cambiar su maquillaje y su vestuario de lo convencional a lo extraño, vistoso y ecléctico. El entonces joven travesti y modista Oswaldo Calderón se inspiró

en la película “El santo contra las mujeres vampiro” y maravillado con el arte del filme, en donde se podía ver a varias vampiresas en el papel de *femme fatal* lanzando cohetes y haciendo de su vestimenta un arma futurista con toda la parafernalia que un héroe de cómic puede portar, confeccionó trajes que tenían como colores principales el azul, el blanco y el gris metalizado haciendo lucir a los integrantes del grupo como personajes salidos de una historia de ciencia ficción. Los rasgos que han caracterizado por más de veinte años a Las Hermanas Vampiro son las pelucas azules y las coronas de foamy, elementos que portan aún en la actualidad.

Daniel Vives buscó entonces apoyo en el productor de televisión y música Guillermo Méndez para producir canciones cantadas por cada uno de los integrantes de Las Hermanas Vampiro las cuales tenían como pista canciones típicas mexicanas como “la tequilera” y “el aventurero”, muy al estilo del programa que se transmitía en esos momentos por el canal dos de televisa, *Picardía mexicana*, y de la mano del también productor de televisión Baldomero Tamez crearon un show de diversas intervenciones Drag Queen en donde mezclaron música, baile y acrobacia. El lugar que vio nacer este proyecto fue la discoteca llamada La Victoria ubicada en el corazón de la colonia Roma en la Ciudad de México que en aquél entonces se convirtió en la meca de las Drag Queens del país ya que eran los únicos artistas de la vida nocturna que ofrecían ese concepto y además de una forma tan completa.

Muchos de los integrantes de Las Hermanas Vampiro en sus inicios provenían de diferentes escuelas de teatro y televisión. Entre sus filas se encontraban actores de televisión, cantantes de comedia musical, maquillistas y productores independientes de música. Esta mezcla de arte y de oficios hacía del primer show Drag Queen de México una impresionante puesta en escena que revolucionó completamente la vida nocturna de la ciudad. Cada noche de domingo se podía ver a las afueras de La Victoria una enorme fila de gente que casi cubría una manzana completa en espera de ver el espectáculo.

Las ganancias se acumulaban, los asistentes se peleaban en la entrada por conseguir el mejor lugar cerca del escenario, los integrantes del grupo aumentaban

hasta formar dos y tres cuadrillas. Actores como Ernesto Mortera, Carlos Bieletto, Marco Calderón, Guillermo Ledesma y Jorge Sánchez de Tagle se unieron a las filas del espectáculo generando presentaciones alrededor de los treinta y dos estados de la república semana por semana. A estos miembros se les ha llamado como “vampiros” y los fundadores de la compañía asemejan su proceso de integración a un rito exclusivo en el que son “mordidos” para desarrollar sus talentos como Drag Queens. Dicen ellos que al lograr convertirse en “vampiros” se puede elegir entre ser “monstruos encantadores” o “monstruos horribles”, siendo los primeros ejemplos de lealtad y apego, y los últimos caracterizados por la ingratitud.



Desde el escenario de La Victoria se escuchaba cada domingo el grito a coro “*ya no soplas mana*” que daba inicio al número de Daniel Vives cantando en vivo “El chichifito” como parodia de la canción “El aventurero”, con sus dos Drag Queens de apoyo con quienes bailaba una compleja coreografía en la que estaban incluidos los tragos de tequila y las cervezas espumeantes, muchas veces como parte del número o como regalo a los asistentes de primera fila. Las coreografías eran ensayadas con semanas de anticipación en “La baticueva” hogar de Daniel Vives durante casi dos décadas ubicado en el centro de la colonia Narvarte en la avenida

Dr. Vértiz, en donde se reunían semanalmente para discutir los pormenores del espectáculo como la ubicación de las luces, las entradas de música, los pasos de baile, la creación de las pelucas y la manufactura de los vestuarios.

El fundador del grupo Las Hermanas Vampiro, Oswaldo Calderón, se desempeña actualmente como literato, director de espectáculos, además, está por

concluir la carrera de creación literaria en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México. En uno de sus escritos como celebración a 22 años de la creación de Las Hermanas Vampiro comenta lo siguiente:

Las Hermanas Vampiro, a 22 años de éxitos, hemos sabido llevar el profesionalismo como principal virtud. Mientras otros se casan con los bares y se vuelven "exclusivos" de los mismos, tal vez por tener cierto sentido de fidelidad y agradecimiento, nosotros hemos trabajado y lo hacemos con todos en un buen y manifiesto acto democrático, en donde la prudencia y la diplomacia son nuestros aliados. No discriminamos ningún bar porque todos son fuentes de trabajo. No hay escenarios pequeños. Los empresarios dentro de sus espacios son dueños y generadores de empleos, y nosotros artistas, aunque sean amigos, siempre amigos, pero a la hora de trabajar cada quien debe asumir el papel para el que fue contratado.

Las Hermanas Vampiro hemos convertido una afición en una profesión y puesto un tabulador. Lo gogos, transformistas, bailarines, otras dragas y performistas no ganan tan bien como nosotros por una hora de show o menos tiempo, pero tampoco ofrecen tanto creativamente. Todo trabajo creativo debe tener una remuneración digna, no se puede pagar con taxis, ni bebidas... En estos términos las nuevas generaciones de talentos están dispuestos a hacer lo que sea por obtener una plaza dentro de la escena nocturna, incluso abaratar su trabajo perjudicando a muchos, y algunos empresarios abusan de tales condiciones.

Si bien es cierto que los premios nobel, aún sin nombre o prestigio todavía, no se pueden dar el lujo de cobrar bien, lo cierto también es que su trabajo, a la larga, dará los frutos que desean. Constancia y calidad son primordiales, hay que estar siempre óptimos, dispuestos. A veces el simple sueldo de un artista hace la diferencia entre las inventadas y los profesionales. El trato siempre debe ser oportuno y educado. Jamás cruzar la línea. Tal vez ésta sea la diferencia entre nosotros y otras: El profesionalismo.

Recuerdo que cierta ocasión trabajamos, cuando iniciamos esta aventura, en The Doors, el mismo edificio tenía en su parte media a Exacto y hasta arriba a Anyway. La empresa quería que saliéramos tres veces por un mismo sueldo, porque estábamos

ahí, porque ya estábamos maquillados, porque trabajábamos para la misma empresa. Al final paquetizamos el show por un sueldo conveniente para ambas partes, artistas y empresarios, todos salimos ganando, y en aquellos entonces cobrábamos 180 pesos, los travestis 120 y los bailarines 150.

Los travestis no entendían porque motivo una Drag con el maquillaje "sucio", líneas negras, sin medias y con pelucas de colores de "payasos" y que daban brincos, ganaban más que ellas que habían invertido en vestuario de lentejuelas, postizos de cabello, zapatos importados, siliconas y operaciones. La respuesta era muy evidente: El público necesitaba un show diferente, cómico y divertido. La primera vez que trabajamos en Anyway los travestis de planta nos trataron muy mal en camerinos. Nadie conocía Drag Queens, éramos las primeras. Nos dieron un lugar oscuro entre cajas de cervezas y un foco marchito. Nos decían socarronamente "se te corrió en maquillaje", "el plástico no es vestuario", "¿ésos son tacones?"

Ése día salimos a dar show, solo habíamos montado tres números, los mismo que repetimos cuatro veces cada uno, el público no nos dejaba ir. Los travestis se asomaban para ver el porqué de tanto alboroto por tres payasitos. Cuando volvimos al camerino, ahora sí con el maquillaje corrido, algunas solo dijeron "que padre, ¿qué fue eso?" Yo solo dije "a un lado perras". (La mula no era arisca...) Lo que no sabían las travestis era que los números montados fueron creados por coreógrafos profesionales, algunos de la Compañía Nacional de Danza, la música había sido un regalo de Astrid Hadad, Lucha Villa y Rocío Dúrcal, quiénes pusieron su confianza en nuestro proyecto. Los Drags debemos comportarnos como si tuviéramos un secreto que nadie más conoce y debe traducirse en recursos escénicos. Ahora ya nadie duda que las dragas, estamos al principio de la cadena alimenticia y todo lo que toca la luz es parte de nuestro reino. México es territorio vampiro.

En 22 años hemos tenido cientos de experiencias y abierto campo para que nuevas generaciones de dragas experimenten, tomen los escenarios, cabarets, teatros, foros... Para que se libren batallas creativas, estudien y reconozcan sus cuerpos y talentos como formas discursivas, disidentes y sean actores críticos apropiándose de otras disciplinas para trabajar: teatro, maquillaje, farsa, dramaturgia, montaje de espectáculos, vestuario, teoría queer, performance, retórica,

improvisación, danza, música, literatura... A estas alturas, después de 22 años, una Drag no puede ser inocente y creer que su belleza es más que suficiente. Debe tener sustancia y contenido.

Gracias a todos por 22 años de ser fieles y constantes, de creer en un proyecto que tiene mucho corazón.¹⁰²

Tal como lo relata Oswaldo Calderón, la aventura en tacones y pelucas no fue para nada sencilla y en veintidós años de carrera el ir y venir por todo México llevó a los integrantes de Las Hermanas Vampiro a ganarse un lugar muy importante dentro del espectáculo nocturno, ciertamente subterráneo, pero sobre todo en el gusto de la gente que atónita y agradecida observaba con asombro cada una de sus presentaciones en todos los antros, bares y congales en los que la magia del primer grupo Drag Queen brillaba intensamente.

El grupo se ha mantenido vigente y en la actualidad se siguen presentando como el único show Drag Queen satírico, político y barriobajero del país. La lucha ha sido bien recompensada, los fans, los amigos y los enemigos han tenido que reconocer por más de dos décadas que su trayectoria ha dejado una gran marca en la vida nocturna mexicana. Haber tolerado las burlas y las maldades de los travestis en sus inicios les recompensó con buenos números en sus bolsillos y con el cariño incondicional del público del ambiente nocturno.

¹⁰² O. Calderón. Publicación en Facebook, 16 de Mayo de 2016 (escrito copiado exactamente como el autor lo escribió).



El medio artístico mexicano reconoce a esta agrupación como la más importante en su tipo por su trayectoria, pero también por su aportación al espectáculo nocturno. Además de haber conquistado los antros más importantes de todo el país han trabajado en cine, televisión, radio y teatro. Son llamados tanto como para festivales culturales importantes como para ferias de pueblo, no discriminan escenarios, su arte ha llegado a más audiencia cualquier otra agrupación Drag Queen.

4.4.2. Las rivales de las Vampiro: Las Divas

Cuando las Drag Queens se apoderaron de la noche en México, la demanda de este espectáculo creció enormemente y algunos desacuerdos entre los miembros de Las Hermanas Vampiro provocaron que surgiera un grupo nuevo llamado “Las Divas”, creación de los hermanos Carlos Alazcuaga y Sergio Alazcuaga, representando a una competencia al nivel del espectáculo Drag Queen que se estaba presentando en el bar La Victoria con coreografías complejas y acrobacias alucinantes, ofreciendo al público una oferta más amplia.



Las divas fueron las rivales de Las Hermanas Vampiro en el club nocturno La Victoria, se nombraron así gracias a que se reconocieron con una actitud altiva y contraria a las vampiras. El resultado fue impresionante ya que los domingos Las Hermanas Vampiro cautivaron a su público fiel de una manera extraordinaria con llenos totales cada semana y *Las Divas* provocaban filas de calles y calles afuera del antro cada miércoles. El público del bar se benefició al tener una oferta de espectáculo con mucha calidad ya que ambas agrupaciones se desvivieron por presentar shows cada vez más elaborados en los que no cabía la falta de profesionalismo. Las divas comenzaron a llamar la atención en todo el país y su agenda se vio saturada con viajes a casi todos los estados, tanto que para algunos de sus miembros era complicado llevar su vida personal a la par de su trabajo como Drag Queen.

Esta situación reflejaba la preferencia del público nocturno de la Ciudad de México a mediados de los noventas, quien sorprendido y curioso asistía a las presentaciones de ambos grupos pagando para deleitarse con dos shows similares, pero no idénticos en los que la premisa siempre fue la diversión. Esta profesionalización del arte Drag Queen hizo que se tomara en serio al personaje más allá de los bares y las cantinas.



4.4.3. Los jóvenes Drag de México en la actualidad

En los días presentes muchos curiosos han decidido subirse a un par de tacones y peinar sus pelucas para salir al mundo como Drags. En su mayoría han sido influenciados por el programa de televisión estadounidense “Ru Paul’s, Drag Race”, sin embargo, la diferencia entre las Drags norteamericanas y las Drags mexicanas salta a la vista. El estilo de nuestros vecinos del norte es más similar al travestismo. Sus personajes imitan al género femenino, poseen pelucas más discretas y vestuarios conformados por vestidos de cóctel, además de maquillajes menos teatrales.

Las Drags mexicanas se han caracterizado desde sus inicios por poseer atributos exuberantes, vestuarios fuera de lo común y maquillajes coloridos, además de incluir rasgos del folklor mexicano como vestidos típicos regionales. Las hermanas Vampiro y Las Divas marcaron esta pauta para diferenciarse de los artistas del resto del mundo y es una tradición que ha perdurado. Muchos de los jóvenes que se han aventurado a ser Drags tienen como primera referencia a los artistas del programa conducido por la Drag Queen Ru Paul, por esta razón su estética está más cercana al travestismo. Sin embargo, en años recientes han surgido competencias en la Ciudad de México como Project Drag Queen, La Carrera Drag de la CDMX y Next Top Drag Queen, las cuales haciendo un símil de los concursos televisivos a manera de reality show sobre Drag Queens, moda y modelaje, han incentivado a las nuevas generaciones a esforzarse más allá de lo que ven en la televisión.

En entrevista, la Drag Queen Rhoma con seis años de trayectoria, conductora del concurso Next Top Drag Queen y activista sobre temas de diversidad sexual e identidad de género, habla sobre la importancia de estos concursos en la apertura en la sociedad para “cuestionarnos y replantearnos como queremos que funcione la interacción social”¹⁰³. En este punto remarca el boom que se ha logrado con más espacios dedicados a promover el Drag Queen en México y como se observan hombres cada vez más jóvenes acercarse a este arte, lo cual habla de un fenómeno

¹⁰³ Ponce, Alejandro. Entrevista personal el 28 de Julio de 2017.

social importante ya que ha rebasado el yugo de la discriminación y existe mayor libertad en la comunidad para salir al mundo a ser como se quiere ser.

Los jóvenes que hoy se caracterizan como Drags generalmente se encuentran trabajando en las puertas de antros recibiendo a la gente o bailando sobre las barras de algunos bares. También hay quienes sólo lo hacen por diversión y se maquillan en una noche de juerga, aunque se reconoce que si llegan a invertir en vestuario y en maquillaje extravagante y logran ser llamativos. Los concursantes de las competencias Drag se aventuran a crear espectáculos más elaborados en función de ser los mejores y ganarse un lugar en el gremio lo que ha ayudado a enriquecer la oferta de este espectáculo.

4.4.4. La Drag Queen latinoamericana en la academia

Los estudiosos del tema Drag en Latinoamérica se han acercado a las Drag Queens desde los camerinos hasta los escenarios, observando la disciplina con la que elaboran su discurso estético y realizando entrevistas para conocer lo que los artistas ocultan detrás de la parafernalia de sus presentaciones. Los académicos que han quedado maravillados con la complejidad de este arte coinciden en que es complicado definir un concepto unívoco que sea suficientemente vasto para explicar sus particularidades como género dramático emergente. Sin embargo, han hecho aproximaciones teóricas en el intento por definir ¿qué es una Drag Queen? motivados por la curiosidad y el asombro al observar sus espectáculos en antros, bares y plazas públicas.

El fenómeno Drag Queen ha sido estudiado a partir del conocimiento de los procesos de representación que desvelan sus prácticas discursivas y la manera en que se presentan los artistas Drag frente a un público¹⁰⁴. Estas representaciones han permitido elaborar una base identitaria que lo distingue de otras identidades que juegan con la deconstrucción del género, como el travestismo y la transexualidad.

¹⁰⁴ Villanueva Jordan, Iván. *Yo soy una drag queen, no soy cualquier loco*. Representaciones del dragqueenismo en Lima, Perú. Península vol. XII, núm. 2 julio-diciembre de 2017 p. 95

Estos procesos son:

a) La diferencia entre el hombre travestido del artista que se traviste. En el primer caso las razones se derivan de la necesidad de apropiarse de una identidad sexual alternativa y en el segundo se habla de una priorización del arte performativo.

b) La continua negociación entre elementos convencionales y nuevos, entre prácticas comunes e individuales, entre la identidad de la comunidad y la subjetividad de la Drag Queen.

c) Una práctica que conduciría a la subversión de la matriz heterosexual o de la heteronormatividad¹⁰⁵.

Juan Manuel Campos Bertorelli dice que una Drag Queen “es un sujeto que ha recorrido un intenso trayecto de desafíos, discriminación, rechazo y marginación incluso dentro de la comunidad LGBTTTI”¹⁰⁶. Destaca, sin embargo, su capacidad para confrontar a la sociedad y trasgredir preceptos religiosos y culturales. Habla sobre su capacidad de resiliencia y su asombrosa capacidad de manejo de condiciones materiales. Para Campos Bertorelli es admirable el talento de una Drag Queen para transformar su estética en secreto, ya que ha descubierto que la mayoría de los camerinos en donde ocurre el ritual de transformación tienen acceso restringido. Dice que, según la antropóloga Ana Paula Vencato, “parte del encanto y el misterio de una Drag Queen y su espectáculo pasa por el ocultamiento de su espacio de transformación, lo cual genera una ilusión y curiosidad que se desvanecería en el aire si ese proceso fuera público y accesible a todos”¹⁰⁷.

En cuanto a la definición del concepto Drag Queen, Campos explica que se identifican dos corrientes; una plantea que la palabra Drag se deriva del acrónimo en inglés “dress as a girl” que en español significa “vestido como una chica”, y la otra

¹⁰⁵ *Ibíd*em, p. 99.

¹⁰⁶ Campos Bertorelli, Juan Manuel. (2015). *Preproyecto: Resiliencia y manejo de condiciones materiales en drag queens*. Facultad de Psicología, Universidad de la República: Montevideo, Uruguay. pp. 3-8

¹⁰⁷ *Ibíd*em.

relaciona el término con las enaguas que utilizaban las mujeres en Inglaterra a mediados del siglo XIX. Estas prendas tenían la particularidad de ser arrastradas por quienes las vestían, la palabra Drag es un verbo en inglés que traducido al español quiere decir “arrastrar”. Detalla que esta vestimenta no solo era exclusiva de las mujeres de la época, sino que era común en los hombres que actuaban como mujeres en los teatros también. Por lo general se han aceptado ambas acepciones en la cultura popular, aunque las Drag Queens han adoptado la primera con mayor simpatía puesto que describe en cierta manera el hecho de transformarse adoptando rasgos femeninos.

Villanueva & Huerta consideran el “dragqueenismo” como una práctica cultural conformada por una gran variedad de dinámicas y prácticas de representación de la mano de otras expresiones como el travestismo y el transexualismo, pero que se diferencia de estas al formar una identidad y una tradición histórica de un profundo respeto por el quehacer escénico¹⁰⁸. Expresan que una Drag Queen no es simplemente un hombre vestido de mujer, ya que la Drag Queen que actúa en un escenario puede mostrar un cuerpo femenino sin que ello se iguale a un acto de travestismo debido al trabajo previo realizado en torno dicha tradición y a la poética de su discurso. Asumen además que la performance es una práctica estratégica que neutraliza la posibilidad de menospreciar a las Drag Queens a pesar de que transgreden los mandatos heteronormativos. Dicen que esta transgresión no llega a alcanzar el estatus subversivo elaborado por la teoría queer debido a que las imágenes que se busca replicar no son cuestionadas por ellas desde una perspectiva de género crítica. Para estos autores, el dragqueenismo como performance se ve sostenido por discursos que aíslan la valoración heteronormativa que, de otra forma, terminaría condenando la práctica de la Drag Queen al no comprender que se trata de una práctica significativa, artística y técnica, no solo de un varón vestido de mujer.

¹⁰⁸ Villanueva, Jordán. Op. Cit. p. 95

¹⁰⁸ *Ibíd*em, p. 99.

Anabel Castillo Bastidas sostiene que “El género es una construcción social, basada en los fundamentos de la normativa y el deber ser”¹⁰⁹. Explica que en la Drag Queen los géneros se teatralizan, se apropian, se usan y se fabrican. Esto quiere decir que toma a la sexualidad como objeto y no se refiere a ella como una realidad exterior, sino que incide en su construcción. Para esta autora, la propuesta de la Drag Queen cuestiona las identidades binarias (hombre-mujer) y busca legitimar otras posibilidades de género resignificando conceptos y usando el cuerpo para crear narrativas que utilizan la transformación de los cuerpos y la representación del exceso como una propuesta discursiva que busca subvertir los códigos del género, bajo una estética y un performance que intentan redefinir la identidad a través de la sátira:

Detrás de lo queer hay un discurso de resistencia desde las prácticas performativas del cuerpo y del género. Para quienes hacen performance Drag, éste es una forma de arte, una forma de expresión, de ruptura de los conceptos binarios y de reestructuración de lo que se entiende por género y por sexualidad en la sociedad.¹¹⁰

Durante la historia de las Drag Queen en México la mirada atónita de propios y extraños siempre fue el aderezo de la receta perfecta para un banquete cultural diverso e incluyente. Los fanáticos han llegado de todas partes del mundo y de todos los estratos sociales y culturales; escritores, cantantes, políticos, obreros, profesionistas, pintores, escultores, y hasta amas de casa, han pertenecido al harem que las Drag Queen han poseído durante más de dos décadas de existencia en México. El académico mexicano Xabier Lizarraga Cruchaga, Antropólogo físico por la Escuela Nacional de Antropología e Historia, propone el neologismo “dragardía”, como remitente de gallardía y valentía, para describir el oficio de la Drag Queen¹¹¹. Dice que es un arte hiperbólico que no se limita, ni como vivencia ni como experiencia, a convencionalismos sociales. Hace una clara diferencia entre travestismo,

¹⁰⁹ Castillo Bastidas, Anabel. *“Performatividad y roles de género en lo drag en el escenario quiteño: el teatro dionisios”* Quito: Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador. p. 22.

¹¹⁰ *Ibíd*em, p. 17

¹¹¹ Lizarraga Cruchaga, Xabier. (2003). *La ilusión viaja en tacones o la dragardía (breve ensayo con diez conclusiones)*. En M. Miano (compilador) *Caminos inciertos de las masculinidades*. Dirección de Antropología Física: INAH. CONACULTA. p. 21.

transexualismo y dragqueenismo al apuntar que este último rebasa las nociones de género porque mientras el travesti, el transexual (e incluso el bisexual, homosexual o hetero) “viven su vida dentro de la categoría de su propio yo, reconociendo y aceptando un soy este, un soy así”.¹¹², la dragardía no es una condición, es una actuación. Para Lizarraga la dragardía ocurre en una teatralidad que necesariamente requiere una narrativa y una dramaturgia mediadas por una condición sexual (hombre o mujer), una condición erótica (bisexual, homosexual o heterosexual) y varias condiciones identitarias del Drag como individuo (como sujeto), pero es autónoma de tales condiciones como actividad ya que se piensa en términos de acción, movimiento e intención al vivirse en el encuentro, seducción y confrontación con el otro por la encarnación dramática de la desmesura¹¹³. La dragardía se resiste a los estereotipos sexo genéricos; vuelve festivo el vestido, el adorno y la imagen. Como cualidad, como vivencia y como experiencia no se limita, se desborda, de ahí que la dragardía no sea un disfraz sino una creación. Lizarraga dice al respecto del intento por definir lo Drag con una palabra: “Si se intenta encontrar una palabra en español, quizá quimera sea la más adecuada o, como idea, la más aproximada”¹¹⁴, ya que equipara a la Drag Queen con un animal fantástico que se piensa como posible sin ser real.

En México existe un machismo muy arraigado a la cultura y la sociedad, el arte Drag ha tenido que luchar contra la discriminación y encontrar su propio sentido a través de un discurso político de contraposición a los convencionalismos. La osadía que representa declararse en contra de lo establecido tiene su justificación en el profundo respeto al arte que las Drag Queens profesan. El fundador del arte Drag en México Oswaldo Calderón responde en entrevista que el concepto de Drag Queen se asocia con la feminización porque:

En sus inicios se vinculaba con la hiperfeminidad (sic), pero con el tiempo amplió su espectro y discursos dejando la asociación con lo femenino como una opción más dentro de una larga lista de posturas estéticas. Ahora el Drag se desvincula del género

¹¹² *Ibíd*em, p. 24.

¹¹³ *Ibíd*em.

¹¹⁴ *Ibíd*em, p. 21.

para asociarse con la teoría dramática; evoluciona, confronta posturas y discursos diversos¹¹⁵.

Dice que una Drag es un discurso político, un cuerpo discursivo que plantea una dicotomía transversal a la norma y el canon, y se contrapone al lenguaje establecido socialmente. La Drag Queen rompe con la estructura del binarismo en cuanto evita ceñirse a la norma y se desvincula con las asociaciones de género para resolverse en el arte. Respecto del arte dice:

El arte adquiere una dimensión propia y singular al ser puramente experiencial y polisémico según el significante y su espectro de abstracción desde los referentes que utiliza una Drag Queen¹¹⁶.

El dragqueenismo es un arte que se vale de recursos estéticos como la feminidad y la androginia, y de recursos escénicos como la sátira y la parodia, para estructurar sus espectáculos. No es un arte improvisado, requiere de planeación, es una práctica significativa, y en suma a ello es un quehacer arriesgado al contraponerse a convencionalismos sociales. Estas características lo acercan más a ser un género dramático emergente, posición que aún no posee puesto que los estudios en torno a sus representaciones todavía son escasos. En este sentido, las aportaciones recientes de los académicos latinoamericanos son de suma importancia, con cada vez más frecuencia se realizan estudios empíricos como artículos, entrevistas, foto galerías, cortometrajes y ensayos que contribuyen a otorgarle un lugar importante dentro de las artes escénicas.

Uno de los más fervientes y constantes seguidores de Las Hermanas Vampiro ha sido durante años el académico Antonio Marquet, egresado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y doctor en Literatura Iberoamericana en el Colegio de México, quien tiene en su haber tres libros publicados bajo la Universidad Autónoma Metropolitana dedicados enteramente a la diversidad sexual en México y uno de los

¹¹⁵ Calderón, Oswaldo. Entrevista personal. 10 de diciembre de 2017.

¹¹⁶ *Ibíd.*

tres está escrito exclusivamente para detallar el recorrido de esta agrupación Drag Queen en la historia de la vida nocturna de nuestro país.

En entrevista para este proyecto el doctor Marquet reconoce la admiración que desde hace muchos años ha dedicado a todas las expresiones culturales de la diversidad sexual en el mundo, pero la expresión Drag Queen es la que ha capturado su atención de manera especial ya que considera que el valor de salir al mundo entaconado y maquillado, vestido de lentejuela y lycra, representa un manifiesto en contra del machismo mexicano. El doctor Marquet confiesa nunca haberse caracterizado como Drag Queen, pero en alguna ocasión haberlo hecho como travesti de la forma más sutil posible, ya que considera que “se trata de una expresión única y trasgresora que todo hombre debiera experimentar en su vida”¹¹⁷.

La trilogía de libros editados por la UAM del doctor Antonio Marquet relata los pormenores de la vida de la diversidad sexual en México desde diferentes aristas con un toque político y social muy particular. En su libro “El coloquio de las Perras”¹¹⁸ se centra en el tema Drag Queen, siendo único en su tipo, reuniendo las experiencias del escritor a lo largo de casi veinte años como seguidor ferviente de Las Hermanas Vampiro y sus impresiones respecto de lo que él considera un espectáculo trasgresor y agresivo contra todo lo establecido en la sociedad mexicana como políticamente correcto. El tema de la agresión entre los mismos miembros de la comunidad de la comunidad homosexual toma relevancia al tratarlo desde la mirada académica que intenta escudriñar sus maneras para comprender un hecho social más allá de los escenarios nocturnos.

¹¹⁷ A. Marquet. Entrevista personal. 27 de Noviembre de 2016.

¹¹⁸ Marquet, Antonio. *El coloquio de las perras*. UAM. Ciudad de México, México, 2010.

El tema Drag Queen es un tema emergente en México del cual se ha escrito realmente muy poco y sólo algunos ensayos y artículos le hacen justicia. Es un tema olvidado incluso para la teoría queer y el espectáculo comercial nocturno sobreviviendo desde la cancha de lo subterráneo.

Es hasta el tercer libro del Dr. Marquet, que se rinde homenaje a la Cultura Drag mexicana. Pero más aún al grupo de Las Hermanas Vampiro contando anécdotas de sus integrantes y pormenores de su discurso político y social centrado en la violencia de sus shows.



Además de los libros del Dr. Antonio Marquet, el escritor Luis Esparza se aventuró a realizar un trabajo de investigación que constó de tres sesiones fotográficas y once entrevistas a Drag Queens de la nueva generación que presentan sus espectáculos en bares de la Ciudad de México; en el que plasma la vida y obra de estos personajes con la intención de ayudar a erradicar la discriminación hacia el arte Drag en nuestro país y mostrar a la sociedad que ser Drag Queen va más allá de los vestuarios y el maquillaje, para lograr una identificación con la personas conociendo algunos aspectos de su vida personal. Este trabajo ha quedado plasmado en el libro “Queens of the world” que en 2017 buscó apoyo económico a través de la plataforma de fondeo Kickstarter, obteniendo cerca de 120 mil pesos en donaciones de usuarios por internet, aunque la edición del mismo ha quedado pendiente. Esfuerzos como éste hablan de la importancia que ha tomado el tema Drag Queen en nuestro país en los últimos años y de la necesidad cada vez más imperante de realizar trabajos de investigación serios que permanezcan como referencias formales.

El arte Drag Queen ha proliferado gracias a los artistas que han profesionalizado el oficio y crearon una propuesta de espectáculo seria e innovadora que se hizo de su propio nicho de audiencia; el cual durante décadas ha mantenido vivo este arte. Una Drag Queen no puede ser considerada como tal si no es llamativa, si las miradas de las personas no son seducidas a primera vista. Si la estética del personaje se diluye entre el travestismo y lo convencional no merece ser llamado Drag Queen. Es importante destacar que el arte Drag Queen mexicano ha logrado tener su propio estilo, diferenciándose del estilo norteamericano que se basa principalmente en el travestismo; en México no es lo mismo ser Travesti que ser Drag Queen.

Gracias a esta investigación se pudo comprender mejor un arte extraordinario del cual se conocen pocas referencias académicas en México. Al entrevistar a sus pioneros fue posible aprender de primera mano las particularidades que lo definen y encauzar esta tesis hacia la posibilidad de permanecer como estudio formal. Para el fundador del arte Drag en México es imposible categorizar un arte tan vasto y exuberante, ya que considera que una Drag Queen es más que la imitación de la comparación con el género femenino, es un arte sin límites. El objetivo de este trabajo es hacer una aportación teórica que ayude a considerar al dragqueenismo dentro de los géneros dramáticos en la teoría de las universidades, tarea que se reconoce como meta distante pero no inasequible.



4.5. Carpeta de producción del videodocumental “La reina de lo incierto: Drag Queen en México”.

El documental: “La reina de lo incierto: Drag Queen en México” tomó cerca de dos años de producción. Desde que se tomó la decisión de hacer un documental sobre Drag Queens se comenzó con la búsqueda de toda la información necesaria. Se reunieron fotos, documentos y se habló con las personas que iban a ser entrevistadas. Día con día se reveló la dificultad del proceso, se requirió esfuerzo y dedicación, pero sobre todo organización. Hubo que programar las tomas con anticipación, pensar en locaciones, equipo y presupuesto.

Las facilidades que se tuvieron con los entrevistados fueron muy importantes ya que, aunque se tuvieron que cancelar algunas tomas porque algunos entrevistados no se presentaron a la cita, la mayoría de ellos siempre mostro disposición y apoyo al proyecto. Probablemente lo más complicado fue la consideración del tiempo, no todas las veces se pudo hacer lo programado en el tiempo que se tenía pensado. Sin embargo, cada día de grabación se tuvo hasta más material de lo esperado.

Se utilizaron las técnicas para realizar entrevistas aprendidas en la carrera de Ciencias de la Comunicación, recurso que facilitó sobremanera el proceso. Por el lado técnico, sí hubo dificultades en cuanto iluminación, sobre todo en espacios cerrados, pero al final siempre se pudo contar con apoyos suficientes para superar las dificultades que se presentaron. Otro de los problemas que se presentaron fue la captación del audio ya que las entrevistas requieren que se grabe un buen sonido, al principio se utilizó el micrófono integrado que tienen las cámaras de alta definición digital, pero ya que no fue posible pedir las cámaras en cada grabación, se continuaron las grabaciones con una cámara fotográfica Nikon D3200 y se compró un micrófono *lavalier* que solucionó ese detalle.

La etapa de postproducción se realizó con recursos propios. En una computadora portátil se usó el programa Adobe Premiere para editar, y el programa After Effects para hacer algunos efectos de video, y se fue organizando el material de manera que quedara todo lo que se quería incluir con una secuencia coherente. El

problema que se tuvo en esta parte del proceso fue con los formatos de video, para solucionarlo instaló un programa de conversión de video que funcionó muy bien.

Esta carpeta sugiere un acomodo de las partes del proceso acorde a como se fue realizando el proyecto y es un poco diferente a la propuesta sugerida por Michael Rbiger en el capítulo tres. Por ejemplo, el presupuesto se incluye en la parte de producción y no en la de preproducción ya que no se conocieron los gastos reales totales sino hasta que se llevaron a cabo las grabaciones. Tampoco se tomaron en cuenta algunos apartados como el de la estructura dramática de un guion puesto que el mismo se fue construyendo en el momento de la edición

4.5.1. Preproducción.

En esta etapa se organizaron los recursos y los elementos que se obtuvieron para la realización del documental. Desde las cosas más sencillas de obtener hasta las más complicadas. El tiempo de las grabaciones fue siempre variando dependiendo de la disposición de los entrevistados y de las fechas en que ocurrieron los eventos a grabar, se hizo una propuesta de calendario que fue cambiando.

Se consiguió gran parte del equipo técnico gracias a amistades dedicadas a la producción de video y a que ya se contaba con algunos elementos, como con cámara propia. Las locaciones fueron lugares que prestaron algunas amistades y antros, las facilidades obtenidas por los dueños de los lugares se pactaron vía personal y telefónica y en ningún momento surgieron inconvenientes al respecto.

Los costos fueron relativamente pocos, desde el comienzo se reservó una cantidad suficiente para cada día de grabación y se fue anotando cada gasto para tener un presupuesto final y reflejarlo en este documento. Fue un proyecto relativamente barato ya que se utilizó el ingenio para costearlo.

4.5.1.1. Requerimientos técnicos

Para el documental La reina de lo incierto: Drag Queen en México, se necesitó un equipo técnico específico que funcionó de manera correcta en cada grabación. Esta es la lista que se pensó antes del momento de la realización:

Artículo	Disponibilidad antes de realización
Cámara: Videocámara Sony Profesional Full Hd 32gb	No disponible. Esperando confirmación de préstamo.
Cámara fotográfica Nikon D3200	Adquisición previa. Artículo propio.
Micrófono Lavalier Boya M1 3.5mm	No disponible.
Iluminación	No disponible.
Computadora laptop HP	Adquisición previa. Artículo propio.

4.5.1.2. Escaleta

Para las entrevistas se utilizó una misma escaleta en donde quedaron escritas las preguntas que se le hicieron al entrevistado y en cada ocasión se hicieron los mismos cuestionamientos, la escaleta es la siguiente:

Pregunta	Plano	Audio
¿Qué es una Drag Queen?	Medio	Voz
¿Qué se necesita para ser una Drag Queen?	Medio	Voz
¿Qué hace diferente una Drag Queen de un travesti?	Medio	Voz

¿Cómo ha sido tu trabajo como Drag Queen?	Medio, Primer plano	Voz
¿Cómo es la escena Drag Queen Actualmente?	Medio	Voz
¿Cómo es trabajar de noche?	Medio, Primer plano	Voz
Cuenta una anécdota de tu trabajo como Drag Queen	Primer plano	Voz

4.5.2. Producción

El proceso de la producción del documental se llevó a cabo en diferentes fases. No se contó con un calendario previo de actividades puesto que las fechas de los eventos fueron desconocidas en un principio. Acontecimientos como la conferencia internacional ILGA (International Lesbian and Gay Association) y el concurso “Quiero ser tu coach Drag” se desconocían al momento de planear la producción. Sin embargo, la facilidad de guardar cada documento para después editar todo en la computadora de forma lineal hizo posible que al final se pudiera crear un solo producto audiovisual. En los siguientes apartados se detalla el proceso de producción de este documental.

4.5.2.1. Sinopsis

El documental La reina de lo incierto: Drag Queen en México muestra la vida y obra de las Drag Queens de la Ciudad de México que fueron pioneras en el tema a través de entrevistas y espectáculos de su creación. El metraje está aderezado con materiales audiovisuales recabados en distintos momentos sobre otras Drag Queens capitalinas e intenta responder a la pregunta ¿Qué es una Drag Queen?

4.5.2.2. Presupuesto

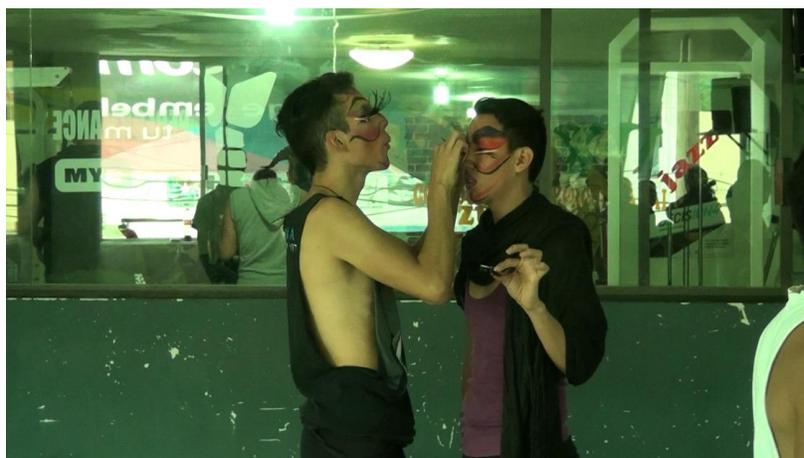
En este documental todo el dinero gastado surgió de recursos propios, nunca existió la situación de no contar con lo necesario para cada grabación. El presupuesto refleja solo algunos gastos operativos y otros de equipo técnico que siempre fueron considerados como una inversión. En ocasiones hizo falta dinero para algunas cosas, por ejemplo, no fue posible comprar un micrófono de caña profesional puesto que su precio oscila entre los siete mil pesos y los veinte mil pesos; sin duda el sonido hubiera sido mucho mejor de haberlo comprado, sobre todo en las entrevistas, sin embargo, se pudo sortear esa complicación con la adquisición de un micrófono lavalier de bajo costo.

Lo ideal para las grabaciones era comprar una cámara profesional de alta definición, pero su precio va de los veinte mil a los cincuenta mil pesos y no fue posible costearlo. Ese detalle se solucionó pidiendo prestada una videocámara Sony que funcionó bien en tres grabaciones y una más para la grabación del evento en el antro VDMAS en donde el dueño de la cámara ofreció apoyo para algunas tomas.

Los gastos en general fueron siempre costeables, fue imposible grabar con cámaras de gran formato de cine puesto que la renta resultaba muy costosa y manejarlas requiere de una preparación muy específica. Este tipo de video documental se instaura dentro de la praxis de las nuevas tecnologías que ponen al alcance de los productores independientes recursos costeables para la producción de películas. Además, el tipo de formato digital permite que se lleve a cabo una proyección vía internet, razón por la que ha tenido mucha fuerza el documental digital. Se corre el riesgo de perder la oportunidad de proyectar en grandes salas un documental debido a las exigencias de la definición de la imagen, sin embargo, se cuenta con la oportunidad de difundirlo a un público más amplio, y también joven y curioso, a través de internet.

El presupuesto está reflejado por día de producción, aunque en ocasiones el costo fue menor o mayor, siempre se gastó el siguiente aproximado:

Día 1	Costo
Nombre: ENSAYO ILGA	
Lugar: JAZZ GYM, EJE 3 SUR #385, DF.	
Fecha: 25 / OCTUBRE / 2014	
Director: Carlos Armando González Vergara	
Camarógrafo: Hector Xiucoatl	
Cámara: Videocámara Sony Profesional Full Hd 32gb	préstamo
Sonido: Micrófono Integrado	
Descripción: Se realizó la grabación del ensayo ILGA	
Gastos de transportación: Metro y microbús	\$150.00
Gastos de comida: Huaraches y refrescos	\$100.00
TOTAL: \$250.00	



Día 2	Costo
Nombre: CONFERENCIA ILGA	
Lugar: CENTRO CULTURAL ESPAÑA, DF.	
Fecha: 27 / OCTUBRE / 2014	
Director: Carlos Armando González Vergara	
Cámara: Videocámara Sony Profesional Full Hd 32gb	préstamo
Sonido: Micrófono Integrado	
Descripción: Se realizó la grabación de conferencia ILGA	
Gastos de transportación: Metro y microbús	\$100.00
Gastos de comida: Torta y refrescos	\$100.00
TOTAL \$200.00	



Día 3	Costo
Nombre: ENTREVISTAS DRAGS SHAMPOO Y CHICHI	
Lugar: RÍO PÁNUCO #112, CUAUHTÉMOC, DF.	
Fecha: 09 / SEPTIEMBRE / 2015	
Director: Carlos Armando González Vergara	
Cámara: Videocámara Sony Profesional Full Hd 32gb	préstamo
Sonido: Micrófono Integrado	
Descripción: Entrevistas a Drags Shampoo y Chichi	
Gastos de transportación: Metro y microbús	\$100.00
Gastos de comida: Pizza y refrescos	\$250.00
TOTAL \$350.00	



Día 4	Costo
Nombre: PINK PARTY	
Lugar: CLUB VDMAS, DF	
Fecha: 03 / OCTUBRE / 2015	
Director: Carlos Armando González Vergara	
Cámara: Videocámara Sony Hvr-hd1000	préstamo
Sonido: Micrófono Integrado	
Descripción: Evento Pink Party en club VDMAS	
Gastos de transportación: Metro y microbús	\$150.00
Gastos de comida: Tacos y refrescos	\$250.00
TOTAL: \$350.00	



Día 5	Costo
Nombre: MARCHA GAY DF	
Lugar: AV. PASEO DE LA REFORMA, DF	
Fecha: 26 / JUNIO / 2016	
Director: Carlos Armando González Vergara	
Cámara: Cámara fotográfica Nikon d3200	Adquisición previa
Sonido: Micrófono interno	
Descripción: Evento Pink Party en club VDMAS	
Gastos de transportación: Metro y microbús	\$150.00
Gastos de comida: Hamburguesas	\$200.00
TOTAL: \$350.00	



Día 6	Costo
Nombre: ENTREVISTA A OSWALDO CALDERÓN	
Lugar: COLONIA DOCTORES, DF	
Fecha: 16 / NOVIEMBRE / 2016	
Director: Carlos Armando González Vergara	
Cámara: Cámara fotográfica Nikon d3200	
Sonido: Micrófono Lavalier Boya M1 3.5mm	\$550.00
Descripción: Entrevista a Oswaldo Calderón, Superperra	
Gastos de transportación: Metro y microbús	\$100.00
Gastos de comida: Hamburguesas	\$200.00
TOTAL: \$850.00	



Día 7	Costo
Nombre: ENTREVISTA DR. ANTONIO MARQUET	
Fecha: 27 / NOVIEMBRE / 2016	
Director: Carlos Armando González Vergara	
Cámara: Cámara fotográfica Nikon d3200	Adquisición previa
Sonido: Micrófono Lavalier Boya M1 3.5mm	
Descripción: Entrevista a Dr, Marquet en UAM Azc.	
Gastos de transportación: Metro y microbús	\$80.00
Gastos de comida: Comida corrida	\$60.00
	TOTAL: \$140.00



Día 8	Costo
Nombre: OBRA DE TEATRO CASA BERNARDA ALBA	
Lugar: ATEATRO FÉLIZ AZUELA, DF	
Fecha: 07 / DICIEMBRE / 2016	
Director: Carlos Armando González Vergara	
Cámara: CÁMARA FOTOGRÁFICA NIKON D3200	
Sonido: Micrófono Lavalier	
Descripción: Obra de teatro Drag, La Casa de Bernarda	
Gastos de transportación: Metro y microbús	\$150.00
Gastos de comida: Hamburguesas	\$200.00
TOTAL: \$350.00	



Día 9	Costo
Nombre: QUIERO SER TU COACH DRAG, CLUB DF	
Lugar: CLUB DF, DF	
Fecha: 02 / MARZO / 2017	
Director: Carlos Armando González Vergara	
Cámara: CÁMARA FOTOGRÁFICA NIKON D3200	
Sonido: Micrófono Lavalier	
Descripción: Evento Drag Queen en Club DF	
Gastos de transportación: Metro y microbús	\$100.00
Gastos de comida: Comida corrida	\$60.00
TOTAL: \$160.00	



4.5.2.3. Plan de trabajo.

GRABACIÓN	FECHA	ACTIVIDADES
<p>Ensayo para la conferencia ILGA</p> <p>LUGAR:</p> <p>Eje 3 #385</p> <p>Colonia Jamaica</p> <p>DF</p>	<p>25 de Octubre de 2014</p>	<p>Se realizó la grabación del ensayo final para la conferencia ILGA a realizarse en el Centro Cultural España en un gimnasio ubicado cerca del mercado de Jamaica. Todo resultado bien.</p>
<p>Conferencia internacional ILGA</p> <p>LUGAR:</p> <p>Centro Cultural España</p> <p>Colonia Centro</p> <p>DF</p>	<p>27 de Octubre de 2014</p>	<p>Se grabó el espectáculo de apertura de la conferencia ILGA en el centro cultural España. Todo ocurrió conforme lo esperado.</p>
<p>Entrevistas a Drag Shampoo y a Drag Chichi Chihuahua.</p> <p>LUGAR:</p> <p>Río Pánuco #112 A</p> <p>Colonia Cuauhtémoc</p> <p>DF</p>	<p>9 de Septiembre de 2015</p>	<p>Se grabaron entrevistas a Drag Shampoo y Chichi Chihuahua. Se contó con el apoyo técnico de Anhuar Palacios. Drag Peresa no se presentó.</p>

<p>Pink Party VDMAS</p> <p>LUGAR:</p> <p>Club VDMAS</p> <p>Calzada de la Viga #667</p> <p>Colonia San Francisco</p> <p>Xicaltongo</p> <p>DF</p>	<p>3 de Octubre de 2015</p>	<p>Se hizo grabación del evento Pink Party en VDMAS. Fue complicado grabar en interiores y en un antro, por la luz, aunque la luz de la cámara ayudó.</p>
<p>Marcha Gay D.F.</p> <p>LUGAR</p> <p>Avenida Paseo de la Reforma</p> <p>Colonia Cuauhtémoc</p> <p>DF</p>	<p>26 de Junio de 2016</p>	<p>Se hicieron tomas de la Marcha Gay del DF. Fue cansado el recorrido, se contó con la compañía de Beatriz Vergara Sansón. Llovió en la tarde, pero se lograron buenas tomas.</p>
<p>Entrevista a</p> <p>Oswaldo Calderón</p> <p>Colina Doctores</p> <p>DF</p>	<p>16 de Noviembre de 2016</p>	<p>Se realizó entrevista a Oswaldo Calderón, Superperra. Todo salió conforme a lo planeado.</p>
<p>Entrevista a Dr. Antonio Marquet</p> <p>UAM Azcapotzalco, DF.</p>	<p>26 de Noviembre de 2016</p>	<p>Se realizó entrevista al Dr. Antonio Marquet en las instalaciones de la UAM Azcapotzalco.</p>

<p>Obra de Teatro La Casa de Bernarda Alba Drag</p> <p>LUGAR</p> <p>Teatro Félix Azuela</p> <p>Tlatelólco</p> <p>DF</p>	<p>7 de Diciembre de 2017</p>	<p>Se grabó la obra de teatro La Casa de Bernarda Alba Drag. Tofo salió conforme a lo esperado. Se hicieron entrevistas a Drag Tata y Drag Checho.</p>
<p>Quiero ser tu Coach Drag</p> <p>LUGAR</p> <p>Club DF</p> <p>Coahuila #92</p> <p>Colonia Roma</p> <p>DF</p>	<p>2 de Marzo de 2017</p>	<p>Se grabó la final del concurso Quiero ser tu Coach Drag en el antro DF. Hubo muchos asistentes y se complicaron un poco los desplazamientos dentro del antro, pero todo resultó bien. Se grabaron entrevistas a Drag Pino, La supermana y a Dj Kindra.</p>

4.6. Postproducción

La última etapa de la realización del documental fue la fase de la Postproducción. Dado que se llevó a cabo en una computadora de forma lineal, el proceso lleva por nombre edición. Fue realizado en una laptop personal Hp Notebook 2016, utilizando los programas Adobe Premiere 2017 y Adobe After Effects 2017 principalmente.

Fueron recopilados todos los clips de video generados durante las grabaciones en un disco duro externo de un tera byte, con el que ya se contaba, marca Toshiba. En una carpeta llamada “docufiles” se almacenaron periódicamente los clips de video que fueron tomados y se organizaron conforme a la fecha en que fueron grabados.

En el programa Adobe Premiere 2017 se creó un documento llamado “La Reina de lo Incierto” en el que se fueron agregando los clips sobre una línea de tiempo. Simultáneamente se generó otro documento llamado “intro” en Adobe After Effects 2017 en el que se ordenaron fotos de Las Hermanas Vampiro a las que se les aplicó movimientos de izquierda a derecha y arriba abajo para crear una secuencia de entrada para el documental. A esta secuencia se le mezcló un fragmento de la canción “Te dedico esta canción” de Rocio Durcal con la intención de dedicar el documental al grupo Drag Queen mencionado por ser protagonistas del mismo, se eligió esta canción porque la música de dicha artista es utilizada en muchos de sus shows. En el mismo documento se creó una secuencia con el rótulo “Reina” a la cual se le aplicó un efecto de iluminación dinámico para agregarlo al inicio del documental como emblema de casa productora y se agregaron también la imagen del escudo de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales y un rótulo con la leyenda “La Reina de lo Incierto” a los que se les agregó un efecto de iluminación neón.

El argumento del documental fue basado en la idea de responder a las preguntas: “Qué es una Drag Queen” y “Cómo es el trabajo de una Drag Queen”, por lo que se optó por organizar las secuencias en capítulos en los que se respondieron estas preguntas. En el documento La Reina de lo Incierto se colocó primero la entrevista a Dr. Antonio Marquet quien define el concepto de Drag Queen y habla

sobre cómo se desarrolla este fenómeno en México. A continuación, se colocó el clip de la entrevista a Carlos Soto Cid, Drag Shampoo, respondiendo la misma pregunta desde su punto de vista, esto se hizo con la intención de contrastar las observaciones de un académico con las de una Drag Queen.

La siguiente secuencia que se incluyó fue la realizada como introducción, en donde se observan diferentes fotos de Las Hermanas Vampiro, que termina con el logotipo del documental previamente editado en color rojo neón. Se arrastraron después una serie de clips de la marcha gay de la Ciudad de México en 2016 mezclado con la canción “Así es mi tierra” de Lolita Vivar con el que se pretendió mostrar la libertad con la que se expresan las Drag Queens en México en las calles.

Después se incluyó la entrevista a Héctor Hernández, Drag Chichi Chihuahua, misma que da comienzo al primer capítulo titulado “Qué es una Drag Queen”. Esta entrevista fue dividida en dos partes, en la primera se ve al entrevistado sin maquillaje ni vestuario y en la segunda aparece caracterizado hablando sobre lo que considera necesario para ser una Drag. Se incluyó un clip de este entrevistado maquillándose para mostrar el proceso de transformación de una Drag Queen.

Como capítulo dos se agregó una entrevista a Oswaldo Calderón quien responde a la pregunta “Que hace diferente una Drag Queen de un travesti”, seguida de un fragmento de un clip de la obra *Lo que el virus se llevó* de Las Hermanas Vampiro grabado en 2007 por el productor Juan Larios, mismo que fue recuperado de la producción de este espectáculo

En el tercer capítulo se agregaron los fragmentos grabados durante una presentación de la obra “La casa de Bernarda Alba Drag” en el teatro Félix Azuela complementada por entrevistas a dos integrantes del elenco quienes fueron parte de la agrupación Las divas, que fue el rival de Las Vampiro en los inicios del Drag en México. Para comenzar con esta secuencia se incluyeron dos clips grabados en el exterior del teatro minutos antes de comenzar la función para ubicar el espacio en donde ocurrieron los hechos. En estas entrevistas se añadieron fotografías de Las Divas, que fueron escaneadas previamente, concedidas por sus integrantes para

ilustrar su trabajo en el tiempo del que hablan. Después se arrastró a la línea de tiempo un segundo clip se la entrevista de Oswaldo Calderón hablando sobre el trabajo de las Vampiro y fotografías suyas en diferentes espectáculos caracterizado como La Superperra, mismas a las que se les aplicaron movimientos y efectos de acercamiento y alejamiento que agregaron dinamismo a la imagen. Se agregó luego un fragmento de la entrevista al Dr. Marquet quien cuenta su impresión sobre el trabajo de mencionada agrupación. Para cerrar este capítulo se colocó la segunda parte del clip de la obra Lo que el Virus Se Llevó.

El cuarto capítulo titulado “Drag Queen Mexicana” comienza con una grabación hecha en un ensayo de la agrupación de danza folclórica Drag “México de colores”. Con esta secuencia se tuvo el propósito de mostrar el compañerismo que existe entre las Drag Queens en México presentando tomas en donde se apoyan mientras se caracterizan. A continuación, se incluyeron fragmentos del espectáculo “Pastorela Drag Queen” tomados en el Centro Cultural España en donde se puede ver a esta agrupación de danza y acompañada de otras Drags bailando y actuando. El audio original de este fragmento tuvo que ser sustituido con una pista porque no se escuchaba bien. Después se agregó una entrevista a uno de sus integrantes llamado Uriel Villalba, Drag Pino, quien habla de su experiencia dentro del grupo. Para cerrar este capítulo se agregaron dos clips del concurso “Quiero ser tu coach Drag” tomados en el club DF y una entrevista a Oswaldo Calderón quien explica el propósito del concurso.

El quinto capítulo llamado “Vida Nocturna” comienza con un clip en el que se puede ver a Daniel Vives, La Supermana, interpretando un tema de Mónica Naranjo, seguido de la entrevista que le fue realizada después de esa presentación. En esta entrevista, el entrevistado toca puntos importantes para el documental como las vicisitudes del trabajo de noche y las ventajas de atreverse a ser Drag Queen. A continuación, se incorporó una secuencia integrada por diferentes clips tomados en la fiesta “Pink Party” en el club VDmas en los que se ve a Dj Kindra tocando, seguido de la entrevista que se le realizó en club DF. En ambas entrevistas se agregaron fotos de los artistas con efectos dinámicos para ilustrar su trayectoria. Para finalizar este

capítulo se agregó la entrevista que se le realizó a Drag Shampoo haciendo un juego con la entrevista anterior simulando una burla al anterior entrevistado mezclándolo con la canción “Tanta vanidad” de Astrid Hadad.

En el último capítulo titulado “Soy Drag Queen, soy artista, soy hombre” se agregó un clip del final de la presentación Pastorela Drag en el que se ve a todos los artistas sin vestuario ni maquillaje, con ropas oscuras, bailando el tema “Proud Mary” de Tina Turner. El audio original de este tema no se escuchaba bien, por lo que se agregó una pista de la canción previamente editada. La importancia de este clip deviene de enfatizar que las Drag Queens no son personajes todo el tiempo, sino que son hombres que se caracterizan para actuar.

Para finalizar el documental se incluyó una entrevista a Oswaldo Calderón hablando sobre su postura de la definición de Drag Queen que contradice, en cierta medida, el argumento de todo el proyecto ya que para este artista no existe una definición estricta de este arte. Después se agregó un clip del concurso Project Drag Queen en el que bailan varias Drags juntas para cerrar el espectáculo.

Una vez que se tuvieron todos los clips y fotografías ordenados correctamente sobre la línea de tiempo en Adobe Premiere, se agregaron títulos a cada personaje y situación, esto se hizo con la función “títulos”. Se agregaron también títulos con los nombres de cada capítulo al inicio de cada uno. La última secuencia que se editó fue la de los créditos, para la que se eligieron diferentes fotos que fueron tomadas durante todo el proceso de grabación del documental.

Al arrastrar los videos, hubo un problema con el formato de video MTS que corresponde a los videos grabados con la cámara videocámara Sony Profesional Full Hd, por eso se tuvo que instalar un programa de conversión de video llamado Video Converter Ultimate para convertir cada clip en formato MPEG-2. De esta manera resultó sencillo editar todo el proyecto.

4.6.1. Calendario de postproducción

La etapa de edición se realizó en quince días en los que se trabajó cuatro días por semana, un aproximado de cuatro horas por día en casa. El calendario de actividades se resume en el siguiente esquema:

SEMANA 1 del Lunes 20 de Febrero al Domingo 36 de Febrero de 2017		
DÍA	HORAS DE TRABAJO	ACTIVIDADES
Lunes 20 de Febrero	4	<p>-Se abrió un nuevo proyecto con el nombre <i>La reina de lo incierto</i> en Adobe premiere.</p> <p>-Fueron elegidos los videoclips que se utilizaron en la construcción del documental estando ubicados en el disco duro externo.</p>
Miércoles 22 de Febrero	4	<p>-Se creó una nueva carpeta en el escritorio de la computadora con el nombre <i>Docufiles</i>.</p> <p>-Se arrastraron los videoclips seleccionados en el disco duro a la carpeta <i>Docufiles</i>.</p> <p>-Fue instalado el programa After Effects como apoyo para títulos e introducción del documental.</p>

		-Se investigó en internet sobre el uso de After Effects. Se revisaron tutoriales en Youtube para hacer logos animados con resplandor y logos brillantes de luz neón.
Juésves 23 de Febrero	4	-Fue hecho un intro animado con resplandor de la palabra <i>Reina</i> que representa a la casa productora del documental y se agregó a la línea de tiempo una vez finalizada. -Se Creó una imagen con el logotipo del nombre del documental y se agregó a la línea de tiempo.
Sábado 25 de Febrero	4	-Se comenzaron a agregar los video clips a la línea del tiempo, realizando las conversiones adecuadas de archivos MTS y Mp4 a MPEG-2. -Se produjo un tráiler del documental con una duración de un minuto y cuarenta segundos. Se subió a Youtube y Posteriormente se publicó en Facebook.

SEMANA 2 del Lunes 27 de Febrero al Domingo 2 de Marzo de 2017

DÍA	HORAS DE TRABAJO	ACTIVIDADES
-----	------------------	-------------

Lunes 27 de Febrero	4	<p>-Se fue construyendo el documental en la línea de tiempo.</p> <p>Fue agregado el intro con fotos y la canción "Te dedico esta canción de Rocío durcal".</p> <p>-Se agregaron las entrevistas de Carlos Soto Cid, Héctor Hernández y Drag Chichi Chihuahua.</p>
Martes 28 de Febrero	4	<p>-Se incluyó la secuencia de la obra de teatro "La casa de Bernarda Alba Drag"</p> <p>-Fueron incluidas las entrevistas de Carlos Alazcuaga y Sergio Alazcuaga.</p> <p>-Se crearon los títulos para las preguntas que aparecen entre secuencia y secuencia, posteriormente se fueron agregando a la línea de tiempo.</p> <p>-Se agregaron los videos de "El calcetín" de Las Hermanas Vampiro y "Tombola" de Kindra.</p> <p>-Se incluyeron los videoclips de la marcha Gay.</p> <p>-Se incluyeron los videoclips de la entrevista al Dr. Antonio Marquet.</p> <p>-Se realizaron correcciones de color y de enfoque en algunos clips, como en las</p>

		entrevistas a Oswaldo Calderón y a Sergio y Carlos Alazcuaga.
Juércoles 23 de Febrero	4	<ul style="list-style-type: none"> -Fue creada toda la secuencia de “Drag queen mexicana” sobre la línea de tiempo. -Se hizo la secuencia de la “Pink Party”. -Se agregó la entrevista a Dj Kindra. -El clip de “Proud Mary” fue incluido a la línea de tiempo. -La aparición de Drag shampoo fue agregada.
Sábado 25 de Febrero	4	<ul style="list-style-type: none"> -Se renderizaron todas las previsualizaciones del proyecto. -Se mejoraron los niveles de volumen de todo el proyecto en la línea de tiempo. -Se agregaron los créditos del principio. -Fueron agregados los créditos finales -Se exportó el proyecto en formato MPEG-2. -Se quemó una primera copia del documental final en dvd.

Algunos de los problemas que se presentaron en la Edición tuvieron que ver con los formatos de video, sin embargo, se solucionaron oportunamente con el programa de conversión de video. También hubo que transformar las fotos incluidas en el proyecto por medio de Photoshop.

En ocasiones el programa Adobe Premiere fallaba y había que reiniciarlo. Algunas veces los videoclips se borraban o “extraviaban” en estos reinicios, por lo que hubo que localizarlos y vincularlos nuevamente uno por uno. También sucedió que se perdía el audio o el video de algunos clips y se tuvo que volver a arrastrarlos de la carpeta “Docufiles” o de la carpeta “Materialvideo” ubicada en el disco duro externo.

Algunos procedimientos resultaron ser un poco complicados por lo que hubo que acudir a los tutoriales de Youtube y a los manuales de los programas de Adobe para localizar soluciones. Estos tiempos resultaron ser tediosos y tardados, pero siempre fueron resueltos oportunamente.

Uno de los problemas más complicados de solucionar fue la exportación de todo el documental. El programa de Adobe Premiere ofrece una gran variedad de formatos de salida y hubo que investigar en internet cuál era el indicado para quemar el proyecto en DVD. El formato MPEG-2 fue el que resultó el correcto, sin embargo, la memoria de la computadora se llenó y se tuvo que descargar el programa CC Cleaner para limpiar archivos. También se trasladaron archivos al disco duro externo, se borraron archivos .rar y .zip en desuso y música e imágenes viejas.

Cuando se exportó el documental al escritorio de la computadora, se creó un video con cortes en la pantalla a los lados así que hubo que renderizar de nuevo y configurar las opciones de exportación a pantalla ancha, MPEG-2 DVD y escalar a tamaño de pantalla. La exportación tardó aproximadamente dos horas y media y la quema del DVD casi treinta minutos.

En general la fase de postproducción fue la más entretenida y lúdica. El programa After Effects fue de mucha ayuda, aunque se ocupó poco en este proyecto. Desde el principio se tenía pensado hacer una introducción con el logotipo de una

casa productora propia y del documental, los tutoriales en Youtube fueron una herramienta adicional bastante útil y recomendable para esta tarea, no hubo problema que no haya sido solucionado gracias a esta plataforma.

En la postproducción no se gastó dinero, toda la inversión ya estaba realizada al haber adquirido la computadora meses atrás y al contar un servicio adecuado de internet. Solamente se compraron cuatro discos de DVD vírgenes de los cuales se utilizaron tres, dos en pruebas y el final en donde se grabó la primera copia completa del documental.

4.6.2. Musicalización

La última etapa de la postproducción fue la musicalización del proyecto. Se utilizaron los siguientes temas: “Te dedico esta canción” de Rocío Durcal, “Así es mi tierra” de Lolita Vivar”, “El calcetín” de Astrid Hadad, “El son de la negra” del Mariachi Vargas de Tecatitán”, “Bésame mucho” de DJM feat. Rachel Armenta & Balage”, “Tanta Vanidad” de Astrid Hadad”, “Proud Mary” de Tina Turner y “Government Hooka” de Kindra.

Se eligieron canciones mexicanas casi en su totalidad por ser un documental sobre Drag Queens mexicanas. La primera canción llamada “Te dedico esta canción” de Rocío Durcal se ubicó como entrada para decir que el documental está dedicado a las Drag Queens de México. “El son de la negra” se utilizó por que la música original del video se escuchaba lejana ya que al momento de grabar en el centro cultural España la cámara se colocó en un segundo piso lejos del escenario y se usó el micrófono integrado. La canción de “Bésame mucho” se usó porque es un tema que Dj Kindra toca mucho en sus presentaciones. “Tanta Vanidad” está presente porque muestra el carácter altivo de las Drag Queens, y se incluye en la secuencia donde Drag Shampoo se burla de Kindra. La canción “Proud Mary estuvo en la misma situación que el “Son de la negra”. La última canción es “Government Hooka, un track producido por Kindra para los créditos del documental. La mezcla de la música fue realizada en Adobe Premiere, nivelando las ganancias de cada canción, los temas fueron remasterizados en Ableton Live 9 Suite.

CONCLUSIONES

Este proyecto de tesis se realizó desde el principio con el objetivo de apoyar una titulación, sin embargo, el tema del documental sobre las Drag Queens de México fue la columna de la insistencia en su culminación ya que se convirtió en un tópico apasionante del cual se obtuvieron gratas impresiones e interesantes descubrimientos. A pesar de los contratiempos como los meses de investigación, los gastos, los problemas técnicos y las fallas humanas, todo fue realizado con energía y entusiasmo.

En un principio se desconocía totalmente el proceso de realización de un documental, fue gracias a la exhaustiva investigación sobre el tema que se pudieron reunir los elementos necesarios para su producción. Hubo que comprender el fenómeno desde un marco teórico de investigación profundizando en sus particularidades y en su historia para después abordar un método de realización correctamente. De este trabajo se concluye que para la producción audiovisual es necesario investigar sobre el tema que se quiere desarrollar y ahondar en sus particularidades para descubrir una forma atractiva de representación que se pueda transformar en un discurso audiovisual interesante.

Revisando a diferentes autores y sus posturas, se concluyó que un documental puede contener algo de ficción aun cuando su intención sea el retrato de la realidad ya que es un producto audiovisual que depende de la visión y de la ideología de un realizador. Al conocer las ideas de los fundadores del cine documental como John Grierson y Bill Nichols, que definen al documental como el “tratamiento creativo de la realidad”, se llegó a la comprensión de que las decisiones del realizador influyen determinadamente en el argumento de un documental y el resultado final depende de estas al llevar a cabo el proceso de edición o montaje en el que se incluyen o descartan diferentes documentos. Se pudo contrastar además esta idea al conocer el cine ojo de Vertov, quien inmerso en un fenómeno social como lo fue la revolución rusa apoyó la idea de la realización de un cine documental libre de argumento estético lo que enriqueció el conocimiento sobre el tema.

En el proceso de investigación se descubrió que existe una gran variedad de plataformas de difusión de los productos audiovisuales y que esta no está limitada por los medios de comunicación tradicionales. Internet y las redes sociales amplían posibilidades para el productor independiente al permitirle a este colocar sus trabajos a la vista de cada vez más personas sin la necesidad de comulgar con el sistema de la industria de medios ni de supeditarse a las condiciones de empresarios o figuras de poder para difundir un mensaje.

El tema del documental realizado como ejemplo para esta tesis fue elegido al observar la nula presencia de estudios formales del mismo en la Universidad Nacional Autónoma de México. Se infirió que el fenómeno Drag Queen es un tema emergente dentro de la ciencia social en México ya que no existen referencias suficientes para su estudio. Se encontraron lecturas de autores latinoamericanos como Iván Villanueva Jordán, Anabel Castillo Bastidas y Juan Manuel Campos Bertorelli quienes ahondan en las singularidades de este arte y solamente se localizaron lecturas de dos autores mexicanos, Xabier Lizarraga y Antonio Marquet; razón por la que se considera importante esta tesis al aportar una investigación sobre sus orígenes en México. Al ser un producto audiovisual se aprovecharon considerablemente los elementos de la imagen y el sonido para describir la vocación de los artistas retratados, lo que llevó a la conclusión de que el cine documental puede ser utilizado como documento de estudio y referente histórico y no solo como medio de entretenimiento.

El arte Drag Queen en México se ha mantenido como una subcultura a lo largo de su historia, a la fecha no está considerado como un género dramático, sin embargo, posee suficientes elementos para ser considerado como tal; como ser un arte en constante evolución y poseer elementos de las artes escénicas. El trabajo de una Drag Queen ayuda a erradicar la discriminación ya que los artistas que lo producen salen al mundo con vestuarios extravagantes y mucho valor sin importar las miradas o las opiniones ejerciendo una postura política en contra de lo establecido, por tanto, es importante su estudio formal para fomentar la inclusión de nuevas estéticas comprometidas con los derechos de grupos sociales vulnerables como lo es la comunidad gay en nuestro país. La propuesta de incluir al dragqueenismo dentro de

los géneros dramáticos, y posiblemente en los temarios de las escuelas de teatro, puede encontrar sus bases en las investigaciones que se realicen con la rigurosidad suficiente para ser tomadas como referencia académica. La realización de esta tesis se hizo con la intención de apoyar esta labor.

La oportunidad de poner este trabajo al alcance de los académicos justifica su realización ya que será una referencia admisible para el conocimiento del tema. La difusión que pueda lograr este material ayudará a erradicar la ignorancia de las peculiaridades de un arte que se ha mantenido relegado a la subcultura de las disciplinas artísticas por incomodar las buenas costumbres. Al estar apoyado por un material audiovisual documental podrá captar la atención de un número amplio de personas ya que podrá rebasar los límites de las bibliotecas. En una sociedad en la que lo visual ha cobrado una importancia preponderante, trabajos como éste pueden encontrar mayor aceptación e incluso transformar conciencias a través de discursos coherentes y atractivos.

No es fácil ser una Drag Queen, sobre todo en un país que aún sigue siendo machista y discriminatorio, hay que tener mucho valor para salir a un escenario en tacones siendo hombre, sin embargo, la preparación artística de estos personajes es la herramienta principal para poder crear un espectáculo espléndido vasto de color, emociones y subversión. En palabras del doctor Antonio Marquet y de Daniel Vives “La Supermana”: “ser Drag Queen es una experiencia que todo hombre debiera permitirse al menos una vez en su vida”.

Esta tesis se hizo en agradecimiento a estos artistas, no es una tarea sencilla ser irreverente y elegante a la vez rompiendo esquemas con valentía y audacia. Una Drag Queen se enamora de su arte, de la vida y del hombre que hay debajo de un personaje único, sorprendente, hiperbólico y trasgresor. Ser Drag es una profesión noble y muy bella, bastará con que se reconozca que una Drag Queen es un artista serio y dedicado, es el objetivo de esta tesis, Drag Queen es arte.

FUENTES DE INFORMACIÓN

Austin, Thomas and De Jong Wilma. *Rethinking Documentary: New Perspectives and Practces*. Open University Press. London, England. 2008.

Barroso, Jaime. *Realización de documentales y reportajes: Técnicas y estrategias del rodaje en campo*. Editorial Síntesis. Madrid, España. 2009.

Campos Bertorelli, Juan Manuel. *Pre.proyecto: Resilencia y manejo de condiciones materiales en drag queens*. Facultad de Psicología, Universidad de la República: Montevideo, Uruguay. 2015.

Castillo Bastidas, Anabel. "Performatividad y roles de género en lo drag en el escenario quiteño: el teatro dionisios" Quito: Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador. Quito. 2014.

Currant Bernard, Sheila. *Documentary Storytelling: Creative Nonfiction on Screen*, Focal Press. Amsterdam, Paises Bajos. 2015.

De Los Reyes, Aurelio. *Los orígenes del cine en México*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

De Orellana, Margarita. *Cuadernos de estudios cinematográficos: documental"*. CUEC, UNAM. Ciudad de México, México. 2011.

Irigaray Fernando y Lovato Anahí. *Hacia la comunicación transmedia*. Edición literaria a cargo de Fernando Irigaray y Anahí Lovato. - 1a ed. - Rosario: UNR Editora. Editorial de la Universidad Nacional de Rosario, 2014.

Edmons Robert, Grierson John y Meran Barsam Richard. *Principios de cine documental*. CUEC UNAM. Ciudad de México, México.1990.

Guerif, Jacques. *Sombras mágicas, nacimiento del cine*. Revista El Correo, Número I año VIII Unesco, Paris. 1955.

Lee-Wright, Peter. *The Documentary Handbook*. Routledge. New York, USA. 2010.

Lizarraga Cruchaga, Xabier. *La ilusión viaja en tacones o la dragardía (breve ensayo con diez conclusiones)*. En M. Miano (compilador) *Caminos inciertos de las masculinidades*. Dirección de Antropología Física: INAH. CONACULTA. México, 2003.

Marquet, Antonio. *El crepúsculo de Heterolandia: Mester de Jotería. Ensayos sobre la cultura de las exuberantes tierras de la Nación Queer*. UAM. Ciudad de México, 2006.

Marquet Antonio. *El coloquio de las perras*. UAM. Ciudad de México, 2010.

Marquet, Antonio. *Que se quede el infinito sin estrellas*. UAM. Ciudad de México, 2001.

Mendoza, Carlos. *El Guion para cine documental*. CUEC UNAM. Ciudad de México, 2011.

Miquel Francés. *La producción de documentales en la era digital: modalidades, historia y multidifusión*. Cátedra. Madrid. 2003.

Nichols, Bill. *La representación de la realidad*. Paidós. Buenos Aires, Argentina. 1997.

Plantiga, Carl R. *Retórica y representación en el cine de no ficción*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. 2014.

Rabiger, Michael. *Dirección de documentales*. Instituto oficial de radio y televisión. RTVE. Madrid. 2001.

Rodríguez Fidalgo, M. I., Paíno Ambrosio, A. y Jiménez Iglesias, L. *El soporte multiplataforma como clave de éxito de la Narración Transmedia. Estudio de caso del webdoc "Las Sinsombrero"*, Icono 14, volumen 14. 2016.

Rosenthal, Alan. *Writing, Directing, and Producing Documentary Films and Videos*. Southern Illinois University Press. Illinois. 2007.

Rotha. Paul. *Documentary film*. Faber & Faber Londres. 1964

Sadoul, Georges. *Historia del cine mundial: desde los orígenes*. Madrid: Siglo XXI, 1972. p. 46.

Samit, Adrián Tomás. *Kamei Fumio. Sombras, miserias y censura en el cine documental japonés*. Fotocinema, revista científica de Cine y Fotografía. No. 14 Universidad Nacional de Gyeonsang, Corea del Sur. 2017.

Vértov, Dziga. *El cine ojo*. Editorial Fundamentos, Madrid. España. 1973.

Villanueva Jordan, Iván. *Yo soy una drag queen, no soy cualquier loco. Representaciones del dragqueenismo en lima, Perú*. Península vol. XII, núm. 2 julio-diciembre de 2017

ENTREVISTAS

- Héctor Hernández. 09 de septiembre de 2015, Cuauhtémoc, Ciudad de México.
- Carlos Soto Cid. 09 de septiembre de 2015, Cuauhtémoc, Ciudad de México.
- Oswaldo Calderón. 16 de noviembre de 2016, Cuauhtémoc, Ciudad de México.
- Marquet, Antonio. 27 de noviembre de 2016, Azcapotzalco, Ciudad de México.
- Carlos Alazcuaga, 07 de diciembre de 2016, Cuauhtémoc, Ciudad de México.
- Sergio Alazcuaga, 07 de diciembre de 2016. Cuauhtémoc, Ciudad de México.
- Uriel Villalba 03 de marzo de 2017, Club DF, Col. Roma. Cuauhtémoc, Ciudad de México.
- Daniel Vives 03 de marzo de 2017, Club DF, Col. Roma. Cuauhtémoc, Ciudad de México.
- Carlos Vergara, 03 de marzo de 2017, Club DF, Col. Roma Cuauhtémoc, Ciudad de México.

- Alejandro Ponce, 28 de julio de 2017, Zona Rosa, Ciudad de México.
- Calderón, Oswaldo, 10 de diciembre de 2017. Ciudad de México.

Referencias de internet:

- Oswaldo Calderón. Publicación en Facebook, muro personal. 16 de mayo de 2016.
- Soler, Llorenç. La realización de documentales y reportajes para la TV. Manuales de cine web. Diciembre 2009: 2-3.