



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO

POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO
MAESTRÍA EN CINE DOCUMENTAL

EL DOCUMENTAL DE REPORTAJE

ENSAYO COMPELENTARIO A TESIS FÍLMICA *ABRIR EL CIELO. LA MARCHA DEL DESPOJO*

TESIS

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

PRESENTA:

CESAR PÉREZ CORTÉS

DIRECTOR DE TESIS:

CARLOS MENDOZA AUPETIT
(CUEC)

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR:

DRA. LILIANA CORDERO MARINES
(CUEC)

DR. DIEGO ZAVALA SCHERER
(CUEC)

DR. ALEJANDRO TAPIA MENDOZA
(CUEC)

MTRO. LEOPOLDO ARTURO VALLEJO NOVOA
(CUEC)

CIUDAD UNIVERSITARIA, CIUDAD DE MÉXICO, AGOSTO, 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Contenido

1.	Presentación	2
2.	Introducción: vanguardia de no ficción <i>versus</i> realismo crítico	3
3.	Puntos de partida	8
	3.1.Vanguardia de no ficción.....	8
	3.1.1. <i>Mockumentary</i>	9
	3.1.2.Montaje de materiales.....	10
	3.1.3.Cine de ensayo	11
	3.2.Comentarios sobre la vanguardia de no ficción	12
	3.3.Documental Clásico	17
	3.3.1.Documental expositivo	18
	3.3.2.Documental observacional	18
4.	El reportaje como documental clásico	20
	4.1.Tabúes sobre el documental de reportaje	23
	4.1.1.Objetividad	26
	4.1.2.La imagen como evidencia de la realidad.....	29
	4.2.La integración del documental de reportaje	32
	4.3.Televisión, difusora del documental de reportaje.....	37
5.	<i>Abrir el Cielo</i> , un documental de reportaje	39
	5.1.Tratamiento estético	40
	5.1.1.Temática.....	40
	5.1.2.Estilo	40
	5.2. Ficha técnica	42
	5.2.1. Sinopsis	42
	5.2.2. Línea de intención.....	42
	5.2.3. Tratamiento visual y sonoro	43
	5.2.4 Testimonios.....	44
	5.2.5. Galería de imágenes	46
6.	Conclusiones	50
	6.1.El reportaje, un género híbrido e informativo.....	50
	6.2.Puntos débiles de la vanguardia de no ficción	50
	6.3.Consideraciones finales.....	51
7.	Referencias	52

1. Presentación

Abrir el cielo. La marcha del despojo es un proyecto de tesis fílmica hecha para el posgrado en Cine Documental, de la Universidad Nacional Autónoma de México. El tema se enfoca en el despojo de la tierra, un fenómeno que se replica constantemente en el país para beneficio de las empresas privadas y en perjuicio de las comunidades rurales.

El documental aborda como caso de estudio el tema de la minería en la región del semidesierto de Zacatecas, siguiendo la tradición del cine documental latinoamericano, generalmente ocupado en abordar conflictos sociales. Dentro de los recursos utilizados se encuentra el uso de entrevistas con personajes afectados por la minería y expertos en el tema, rótulos y material de archivo para contextualizar el fenómeno social.

La tesis fílmica se construyó en clave de reportaje, una escuela cercana a la doctrina realista de John Grierson, donde los documentales deben contar con un propósito social serio y el tratamiento creativo de la realidad, narra el teórico Carl Plantinga (2014, p. 57) en su libro *Retórica y representación en el cine de no ficción*.

Sin embargo el pensamiento vanguardista de hoy en día estima a todas las categorías históricas del documental como fases superadas, gracias a que los documentales contemporáneos lograron hacer uso de recursos propios de la ficción narrativa, mezclan la observación con la intervención –del cineasta sobre la escena-, evidencian los protocolos bajo los cuáles se construyó el filme y se consideran a sí mismos como una práctica subjetiva, menciona al investigador Antonio Weinrichter (2004, p. 61) en *Desvíos de lo Real. El cine de no ficción*.

Por otro lado el documental de corte “clásico” es criticado por la vanguardia como una práctica imposible de lograr, ya que no es viable construir un cine objetivo, así como obtener imágenes que representen la realidad (Weinrichter, 2004, pp. 15-16).

Las siguientes páginas tienen el propósito de valorizar las características del documental de tradición realista, específicamente aquél construido en clave de reportaje; para ello la hipótesis sostendrá que el documental de reportaje continúa vigente gracias a que se reconoce a sí mismo como una práctica subjetiva, puede obtener imágenes que funcionen como referentes del mundo histórico y, además, se adapta a medios de amplia difusión como la televisión.

2. Introducción: vanguardia de no ficción *versus* realismo crítico

A doce décadas de la invención del cine, en 1895, el fenómeno audiovisual ha evolucionado a la par que el desarrollo de la tecnología. Comenzó como un avance científico, al disponer de una máquina cinematográfica que logró generar réplicas bastante similares al material de origen, además de recrear la sensación del movimiento de dichas imágenes.

Los primeros trabajos son autoría de los hermanos Lumière, quienes filmaron la vida cotidiana de la sociedad de finales del siglo XIX en obras como *La salida de la fábrica Lumière*¹ (1895), *El regador regado*² (1896), *La comida del bebé*³ (1895) y *La llegada del tren a la estación de La Ciotat*⁴ (1896). Este hecho es un precedente directo del cine documental, de acuerdo con el teórico norteamericano Bill Nichols en su libro *Introducción al documental* (2013): “Muchos señalan estas obras como el ‘origen’ del documental. Muchos aseguran que son el origen del realismo en el cine de no ficción” (p.147).

Pero el cine no sólo representó un logro de la ciencia, sino que además fue un espectáculo de entretenimiento, dado que el público solía acudir a proyecciones de contenidos exhibicionistas y fuera de lo cotidiano; este espectáculo sólo buscó entretener y sorprender antes que deliberar, conmemorar o evaluar, menciona Nichols (2013, p.151).

Es en 1922 cuando se proyecta en las salas de cine el primer documental. *Nanook of the North*, de Robert Flaherty, que muestra la vida de los esquimales frente a los retos del clima hostil en el que habitan. El director se caracterizó a lo largo de su trayectoria por ensayar las escenas con sus actores sociales, además de ser un romántico que se daba a la búsqueda de historias exóticas y de mantener una devoción por la naturaleza, detalla Carlos Mendoza en *La Invención de la verdad* (2015, p.141).

Para el año de 1926 el director británico John Grierson califica a este cine como “documental”. Grierson, además, propuso que dicho género fuese de vocación realista, aprovechando la estética de lo social y, de esta manera, ayudar a las personas a comprender cuál es su rol en la sociedad y en las instituciones públicas que organizan sus vidas (Plantinga, 2013, p.54). El historiador Erick Barnouw en su

¹ Título original: *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*

² Título original: *L'Arroseur arrosé*

³ Título original: *Le Repas de bébé*

⁴ Título original: *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*

obra *El Documental: historia y estilo* (1996) agrega que Grierson se encontraba determinado a hacer que “los ojos de los ciudadanos se apartaran de los confines de la tierra para fijarse en su propia historia, en lo que ocurría ante sus narices...el drama de lo cotidiano” (p.78).

Mientras tanto, en Rusia, Denis Arkádievich Kaufman, autonombado como Dziga Vertov, creó la teoría del Cine-ojo, misma que buscó la realización de filmes sin actores, donde los personajes mostraran a cámara su vida diaria, con el propósito de revelar las contradicciones de las clases sociales, da cuenta el propio Vertov en *El cine ojo* (1973, pp. 43-44).

De 1918 a 1919, Dziga Vertov dirigió 43 noticiarios cinematográficos semanales, llamados *Kino-pravda*⁵, retratando la vida posrevolucionaria de la Unión Soviética; posteriormente dirigió su primer largometraje *Kino-glaz* (1924) y *El Hombre de la Cámara*⁶ (1929), éste último, su filme más conocido (Nichols, 2013, p.146).

Fue también durante la década de los veinte cuando el cine comenzó a nutrirse de las vanguardias modernistas, un movimiento que aportó la introducción del punto de vista del director con respecto al tema que filma. Esto se logró gracias a la búsqueda de nuevos usos de la imagen fotográfica, la cual pasó de ser un referente indexical del mundo histórico a ejercer un rol simbólico o poético, superando la reproducción mecánica de la realidad. “La manera de ver las cosas por parte del cineasta tomó mayor prioridad que demostrar la capacidad de la cámara para registrar fiel y exactamente lo que veía” (Nichols, 2013, p.154).

Dentro de esta corriente surge el filme *Berlin: Sinfonía de una Ciudad*⁷ (1927), de Walter Ruttmann, que impulsó un nuevo género documental (Barnouw, 1996, p.69). En esta obra el director retrata un día en la vida de la ciudad de Berlín, aunque presenta a su tema como objeto estético, de tal manera que, lejos de ser informativo, la película explota las figuras simétricas, patrones rítmicos y la armonía de las formas (Plantinga, 2013, p.225). John Grierson criticó duramente esta película, en virtud de no comunicar ningún tema político, entendiendo que durante aquella época comenzaba a gestarse el ascenso del nacionalismo alemán y nada de ello se proyecta dentro del filme (Plantinga, 2013, p.249).

Sin embargo la vanguardia también creó documentales de contenido social, es el caso de *Sólo las Horas*⁸ (1926), de Alberto Cavalcanti, donde se evidencian los contrastes entre la burguesía y el proletariado; mientras tanto Jean Vigo y Boris

⁵ Cine-verdad.

⁶ Título original: *Chelovek s kino-apparatom*.

⁷ Título original: *Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt*.

⁸ Título original: *Rien que les heures*.

Kaufman –hermano de Dziga Vertov- filman *A propósito de Niza*⁹ (1929), un cortometraje que expone a una sociedad descuidada de responsabilidades, dando pie a “la búsqueda de una solución revolucionaria”, en palabras de Jean Vigo (Barnouw, 1996, p.72). De igual manera Dziga Vertov, en *El Hombre de la Cámara* (1929), adopta una voz poética y reflexiva sobre el poder transformador de las masas que, con la ayuda de la máquina, forman una “posrevolucionaria y soviética sociedad” (Nichols, 2013, p.156).

Durante estos primeros treinta años de la invención del cine ya se habían gestado posturas disímiles en torno al documental, aunque quizás las más opuestas corresponden a los estilos de Robert Flaherty y Dziga Vertov, un hombre inscrito en el romanticismo y otro en el futurismo y formalismo, respectivamente. Como ya se mencionó, para Vertov la captura de la realidad versa en filmar la vida de manera imprevista, acercándose a la práctica del voyerismo de la cámara oculta, mientras que en el caso de Flaherty el tema pasa por filmar recreaciones, utilizando herramientas del cine de ficción, relata el filósofo François Niney (2009, p.80) en *La prueba de lo real en la pantalla*, quien más adelante agrega:

El explorador Flaherty revoluciona el cine (éxito mundial de *Nanook el esquimal*) al filmar in situ e in vivo autóctonos escogidos que actúan su propio papel, y las tomas así obtenidas se hacen verosímiles de una manera diferente a la de la mayor parte de las escenas exóticas de época. Sin embargo, Flaherty toma prestada tal cuales al cine de ficción la noción central e identificadora de personaje principal, la narración familiar en singular, la progresión dramática y el montaje griffithiano, a veces aumentado por una alternancia repetitiva entre los planos. A la inversa de Vertov, quien rechazaba ferozmente toda ficción narrativa, Flaherty repetirá las tentativas (desafortunadas) de colaboración con realizadores de Hollywood (Niney, 2009, p.81)

No obstante, ambas posturas caben dentro de la tradición o normas del documental, si se considera que, de acuerdo con Bill Nichols (2013, pp.149-166) los factores que integran esta práctica consisten en:

- La capacidad de la imagen fotográfica para generar una réplica de su material de origen.
- La búsqueda de la experimentación visual y sonora.
- El uso de la retórica.
- La introducción de técnicas narrativas que detonen la trama y estilo de la obra –montaje, propuesta visual y sonora, etcétera –.

⁹ Título original: *A propos de Nice*.

Como se aprecia, el uso de la ficción – a manera de técnica narrativa – y el valor indexical de la imagen, lejos de dividir a este género cinematográfico, forman parte de los elementos que dan cuerpo a esta disciplina audiovisual.

Sin embargo el pensamiento posmoderno abre un debate similar a las diferencias entre Flaherty y Vertov. En éste se menciona que el documental clásico¹⁰ presenta dos problemas desde su concepción: definirse en oposición al cine de ficción y pretender representar la realidad (Weinrichter, 2004, p.15).

Pero volvamos al círculo vicioso. Porque lo es, en efecto, aceptar que la vocación del documental consiste en hacer una representación de la realidad y que esa representación debe ser objetiva: por esa puerta se cuelan todos los problemas. La aspiración de objetividad se enfrenta a todo tipo de escollos, suscitando cuestiones de manipulación, de intervención, de expresión, de subjetividad, y otras actitudes y estrategias *prohibidas*. El problema se extiende a todos los niveles:

- empieza en el momento “anterior” al comienzo del rodaje, ése que no suele mostrar el documental clásico, el momento en el que se negocia, no ya el “pacto” que hace el documentalista con la realidad y que luego se reflejará con la escritura del film, como dice optimista José Luis Guerín, sino también el “trato” con los sujetos que aparecerán en el mismo, un protocolo de negociación bastante más prosaico que el aludido por Guerín, y que documentalistas modernos como Nick Broomfield colocan a menudo en primer término en sus trabajos;

- prosigue con la influencia de la presencia de la cámara sobre los eventos registrados y sus actantes, sin olvidar la cuestión del punto de vista en la toma de imágenes, que no se refiere sólo a la distancia, ángulo, encuadre... sino a aquello que se decide encuadrar;

- continúa luego con el proceso de seleccionar, ordenar, exponer y subrayar u omitir determinados elementos del material filmado, estructurándolo para convertirlo en una narración (porque el documental *siempre* es narrativo, salvo en el caso del cine-ensayo; lo que no es, por definición, es ficción), y se prolonga hasta la última decisión del montaje. (Weinrichter, 2004, p.16)

El autor Antonio Weinrichter (2004) concluye que el desarrollo del documental ha superado estos problemas –la objetividad y concebir a la imagen como evidencia de la realidad–, gracias a la introducción del punto de vista del director, el uso de la ficción, reflexiones argumentativas y manipulación retórica de material de archivo. “Se

¹⁰ La teoría posmoderna citada no ofrece una definición clara sobre qué se entiende por “documental clásico”.

vuelve a la exposición [cine expositivo], el primero de los modos históricos caracterizados por Nichols, pero ahora aparece claramente subjetivizada” (p. 85).

Pero François Niney (2015) en su obra *El documental y sus falsas apariencias* va incluso más lejos cuando califica de “engañados del absoluto” a aquellos realistas que aún disciernen la ficción del documental, ya que todo lo que se ve en pantalla es inventado y, por extensión, no hay diferencia entre real e imaginario (p.42).

En suma, la teoría posmoderna duda que la imagen fotográfica tenga la capacidad de representar la realidad de manera verosímil, exacta y objetiva. En contraparte el realismo crítico afirma que en algunos casos “el documental puede ser veraz, preciso y objetivo, y que sus afirmaciones epistémicas pueden ser racionales y estar plenamente justificadas” (Plantinga, 2014, p.14).

Sin embargo el documental “clásico”, donde se encuentra la modalidad del reportaje, nunca se ha desmarcado de trabajar desde un punto de vista particular; sigue vigente entre el público dado que ofrece un valor referencial a la imagen fotográfica y es compatible con formatos televisivos de difusión, llegando a un sector específico que concibe al documental como un instrumento de conocimiento.

Derivado de esta hipótesis, será necesario detallar qué se entiende por pensamiento posmoderno o vanguardia de no ficción, qué modalidades se desprenden de esta corriente; qué es un documental clásico y cómo se relaciona con el reportaje, cuáles son los tabúes en torno a dicha expresión y por qué no debe ser considerada como una modalidad superada, sino inscrita a la par de todas las propuestas estéticas que conforman la tradición del cine documental.

Se debatirán con frecuencia los postulados del libro *Desvios de lo Real. El cine de no ficción* (2004), de Antonio Weinrichter, ya que en éste se manifiesta una postura totalmente abierta a la postmodernidad, propone una nueva categorización de los filmes documentales vanguardistas y además tiende a cancelar el cine de no ficción orientado hacia el realismo crítico.

Los autores citados para este trabajo académico son teóricos especializados en el cine documental, tales como Julianne Burton, Bill Nichols, Erik Barnouw, François Niney, Carl Plantinga, Linda Williams y Jay Ruby; en el ámbito hispanoamericano se encuentran Carlos Mendoza, Antonio Weinrichter y Josep María Català, quienes desde la academia construyen el pensamiento del cine de no ficción en México y España (Weinrichter y Català), respectivamente.

3. Puntos de partida

3.1. Vanguardia de no ficción

Carl Plantinga (2014) menciona que durante los primeros años del cine documental John Grierson consolidó una tradición basada en el realismo, ocupándose de exponer los conflictos del hombre moderno frente al mundo industrializado. El objetivo fue educar a las masas y ayudarles a comprender cuál es su lugar en la sociedad y en las instituciones que organizan sus vidas. No obstante su filosofía no hizo eco en Francia, donde los realizadores como Georges Franju, Chris Marker, Alain Resnais y Agnès Varda utilizaron este género cinematográfico para realizar ejercicios altamente estilizados, en lugar de reportar sobre sus temas –con la excepción de Jean Rouch– (pp. 54-56).

Una de las claves para comprender la ruptura entre ambas posturas es dada por Josep M. Català en su escrito *Film-ensayo y vanguardia* (2005), quien explica que el movimiento vanguardista de principios del siglo XX deseó alejarse del uso de la imagen cinematográfica como referente de la realidad, con el fin de traspasarla por medio de la reinterpretación (pp. 117-118).

El cine de vanguardia también ha tenido siempre una vocación realista, utópicamente realista, sólo que en lugar de encarnar una realidad ajena a los procedimientos técnicos, epistemológicos y estéticos, como pretende hacer el documental, se dedica a jugar directamente con una imagen del mundo, caso del surrealismo, o a buscar una nueva imagen de ese mundo a través de una percepción renovada que, de todas formas, se produce mediante una serie de estrategias de reconversión de las imágenes del mundo, como ocurre principalmente en la vanguardia norteamericana. (Català, 2005, p. 119).

Más adelante Català (2005) agrega que la vanguardia se caracteriza por transformar las percepciones del mundo para crear nuevos estados de consciencia, mientras que el documental tradicional –observacional, cine directo- se “contentará” con captar estados de la realidad o, en el mejor de los casos, ofrece aspectos inéditos de ese mundo histórico (p.128).

En concreto, la vanguardia de no ficción (Weinrichter, 2004, pp.11-13) se declara navegar sobre un territorio incógnito donde existe la libertad de mezclar formatos para desmontar discursos establecidos, hacer una síntesis de ficción, de

información y reflexión, refiriendo como documentales paradigmáticos *Sans Soleil* (Chris Marker, 1983), *The War Game* (Peter Watkins, 1965), *The Atomic Café* (Kevin Rafferty, 1982), *Reassemblage* (Trinh T Minh Ha, 1983), *The good woman of Bankook* (Dennis O'Rourke, 1991), *Roger and Me* (Michael Moore, 1989), *Heidi Fleiss: Hollywood Madame* (Nick Broomfield, 1995), *Nobody's Business* (Alan Berliner, 1996), *El diablo nunca duerme* (Lourdes Portillo, 1994), *The Thin Blue Line* (Errol Morris, 1987), *6 O'Clock news* (Ross McElwee, 1996), *Los espigadores y la espigadora* (Agnès Varda, 2000), *Human Remains* (Jay Rosenblatt, 1998), *Polgar Szótár* (Péter Forgács, 1992), *Sonic Outlaws* (Craig Baldwin, 1995) y *The Five Obstructions* (Lars Von Trier, 2003).

Dentro del nuevo territorio donde se inscribe este post-documental, de acuerdo con Weinrichter (2005, p.61-64), las normas consisten en no preocuparse por la objetividad, presentarse como una obra construida en la que se evidencien los convenios entre el realizador y sus personajes, mezclar la observación con la intervención y lo ensayístico, así como utilizar elementos expresivos y dramáticos que difuminen la barrera que lo separa del cine de ficción.

Dicha vanguardia propone tres modalidades bajo las cuales se inscribe el post-documental: *mockumentary*, el cine de montaje de materiales y el cine de ensayo.

3.1.1. *Mockumentary*

El *mockumentary* o falso documental es un relato ficticio narrado con los códigos del documental convencional. Su intención es mostrar autoconsciencia sobre las estrategias que se utilizan para construir un filme, llevándola al grado de evidenciar clichés narrativos y poner en duda la sinceridad del realismo de la imagen cinematográfica (Weinrichter, 2004, pp. 69-70). Por tal motivo el *mockumentary* utiliza el tropo de la ironía, definida por Hayden White (citado en Nichols, 1997, p 97) como:

Un modo de pensamiento que es radicalmente autocrítico no sólo con respecto a una caracterización determinada del mundo de la experiencia, sino también contra la propia tentativa de captar de un modo adecuado la verdad de las cosas en el lenguaje. Es, en resumen, un modelo del protocolo lingüístico en el que se expresan de forma convencional el escepticismo en el pensamiento y el relativismo en la ética.

Antonio Weinrichter (2004, p.70) menciona incluso una serie de subcategorías dentro de esta modalidad, tales como 1) la parodia (*Zelig*, Woody Allen, 1983); 2) la crítica (*Bob Roberts*, Tim Robbins, 1992) y la falsificación (*Forgotten Silver*, Peter

Jackson y Costa Botes, 1996); y 3) la deconstrucción (*David Holzman's Diary*, Jim McBride, 1967; *The Falls*, Peter Greenaway, 1980).

Uno de los primeros ejemplos de *mockumentary* que Weinrichter (2004, p.73) encuentra en la historia del cine es el noticiario *News on the March*, en *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941), donde una voz en off, ilustrada por imágenes de archivo, realiza una semblanza sobre la vida del personaje ficticio Charles Foster Kane, mismo que representa una sátira del magnate norteamericano William Randolph Hearst (1863-1951).

3.1.2. Montaje de materiales

El montaje de materiales consiste en la apropiación de filmes ajenos, re-ensamblarlos y crear un nuevo sentido para estos fragmentos. Este procedimiento comprende dos tradiciones: el *compilation film* y el *found footage*. El primero de los casos nace en el periodo de las dos guerras mundiales del siglo XX y busca ser un medio que transmite ideas políticas y propaganda. Entrelaza diferentes materiales de archivo para desmontarlos y así evidenciar las leyes discursivas de la representación, la historia y la argumentación; algunos recursos de los que se vale son fotografías, música, películas y dibujos animados (Zimmermann, citada en Weinrichter, 2005, p 50).

Un ejemplo de esta propuesta es *Fascismo Ordinario*¹¹ (Mijail Romm, 1965), que desmonta el discurso autoritario del partido Nazi alemán, comandado por Adolf Hitler, durante los años treinta, y el efecto que éste tuvo sobre las masas de aquella época. El objetivo se logra mediante el montaje de imágenes filmadas por el propio gobierno nacionalista alemán, aunque narradas con una carga irónica por parte del director Mijail Romm, con el fin de reinterpretar los hechos registrados por las cámaras.

El *found footage* puede variar desde la presentación de un material apropiado sin apenas transformarlo hasta la aplicación de diferentes tratamientos estéticos al filme, tales como rayarlo, pintarlo, teñirlo o infectarlo con hongos, de tal manera que cancela el carácter figurativo de la imagen y demuestra que esta disciplina se aleja de ser un instrumento que represente la realidad, de acuerdo con Weinrichter en su ensayo *Jugando en los archivos de lo real. Apropiación y remontaje en el cine de no ficción* (2005, p 52).

¹¹ Título original: *Obyknovennyy fashizm*

Quienes hacen documentales convencionales de compilación tienden a recursos como rótulos, comentarios, entrevistas actuales y bustos parlantes para mantener bajo control la inestable relación entre imagen y significación histórica; mientras que los cineastas experimentales/vanguardistas tienden más a explotar la inestabilidad del metraje de archivo para abrir brechas, crear ambigüedades, desafiar la lectura convencional de registros visuales del pasado y desmontar las narraciones habituales que se construyen para contener el sentido del metraje de archivo. (Wees, 2005, p. 53).

Weinrichter (2005) menciona que el primer ejemplo de este subgénero es *La caída de la dinastía Romanov*¹² (Esfir Shub, 1927), en el cual el filme se construye a partir de las películas caseras de la corte zarista (p.55). Por otra parte, en la opinión de Erik Barnouw (1996), la cineasta Esfir Shub forma parte de la categoría “*El documental, reportero*”, ya que se dedicó a estudiar los antiguos noticiarios como material fílmico; incluso, fue de esta manera como encontró la colección de películas del zar Nicolás II (p.63).

3.1.3. Cine de ensayo

El cine de ensayo es definido como una reflexión mediante imágenes, hecha a través de una serie de herramientas retóricas que se construyen al mismo tiempo que el proceso de introspección (Catalá, 2005, p.133).

La técnica más utilizada es el flujo de conciencia, es decir, un monólogo interior que incorpora al cineasta dentro del proceso de creación y representación de su obra documental, refiere Catalá:

Así ocurre, por ejemplo, con la línea sinuosa de *Sans Soleil* (Chris Marker, 1983), desplazándose desde los juegos japoneses y su relación con la memoria al tema de la muerte en la cultura japonesa, los movimientos de liberación nacional en Guinea-Bissau y la figura histórica de Amílcar Cabral, para regresar de nuevo a la memoria y desplazarse desde ella a *Vértigo* (1958) de Alfred Hitchcock, es decir, al territorio del símbolo, al que se llega después de haber transitado por zonas del imaginario y de la geografía política, social e histórica. Todo ello mediante un proceso que está íntimamente ligado a las imágenes que lo componen, a las figuras que éstas establecen mediante sus heterodoxos enlaces. (Catalá, 2005, p.155).

¹² Título original: *Padeniye dinastij Romanovij*.

Por otra parte, la estructura del cine de ensayo es híbrida, pasando desde lo personal-biográfico (experiencias, sueños, opiniones) hasta lo reflexivo, filosófico, artístico, etcétera (Catalá, 2005, pp.133-145).

Esta modalidad es considerada como la más evolucionada de la teoría posmoderna, al fusionar la ficción, con la vanguardia artística y el cine documental, pero que además subordina la representación política a la propuesta estética, evadiendo de esta manera todo nexo con la filosofía de John Grierson o el Cine-ojo de Dziga Vertov.

La forma-ensayo pone, por el contrario, de manifiesto, que la política es una actitud intelectual que no se puede anteponer genuinamente a nada, sino que debe surgir de la práctica, ya que de lo contrario carece de sentido fuera del campo concreto de la actividad específicamente política. Para el film-ensayo todo puede ser político, pero ello no quiere decir que todo deba serlo en todo momento. La forma-ensayo constata además que existe la posibilidad de que la acción política pueda combinarse con otro tipo de acciones, al tiempo que deja claro que nada le otorga a la acción puramente política una exclusividad ética y no digamos ya estética. Corresponde esta forma, pues, al ámbito de la post-política, que contempla el desvanecimiento de la Política entendida como uno de los grandes relatos, capaz de configurar, desde fuera, la totalidad de la práctica y del pensamiento (Catalá, 2005, pp. 129-130).

Si bien existe ambigüedad sobre la aparición de esta modalidad, Jacques Rivette califica como un “ensayo metafísico” el filme *Viaje a Italia*¹³ (Roberto Rossellini, 1954), al articular y mezclar diferentes materiales (Weinrichter, 2004, p. 95); mientras que André Bazin observa en *Cartas a Siberia*¹⁴ (Chris Marker, 1958) un “ensayo documentado mediante *film*” (Catalá, 2005, p. 135). De cualquier manera Antonio Weinrichter (2004, p.13) considera *Sin Sol*¹⁵ (Chris Marker, 1983) como la obra mayor del cine de ensayo.

3.2. Comentarios sobre la vanguardia de no ficción

Es de notar que algunas de las bases que sostienen el pensamiento de la vanguardia de no ficción carecen de argumentos sólidos en cuatro aspectos: histórico, estético, orientación política y el público.

¹³ Título original: *Viaggio in Italia*.

¹⁴ Título original: *Lettre de Sibérie*.

¹⁵ Título original: *Sans Soleil*.

Como primer punto, Antonio Weinrichter (2004, p. 11) afirma que el post-documental¹⁶ trabaja sobre un territorio inexplorado donde no hay normas y, por tanto, existe completa libertad creativa. Sin embargo existen razones para diferir de tal postura, ya que a lo largo de la publicación *Desvíos de lo Real. El cine de no ficción* (2004) el propio Weinrichter ofrece ejemplos de filmes vanguardistas hechos durante los primeros años del siglo XX: *News on the March* (Orson Welles, 1941) y *La caída de la dinastía Romanov* (Esfir Shub, 1927).

Incluso, si el cine de ensayo es entendido como una reflexión construida al mismo tiempo que el propio filme, se debe añadir *El Hombre de la Cámara* (Dziga Vertov, 1929), puesto que ofrece un metarrelato al mostrar una historia sobre la vida diaria en las urbes soviéticas, además del proceso de rodaje, edición y exhibición de la misma película. Esto evidencia que los filmes postmodernos no se encuentran dentro de un lugar inexplorado, sino que forman parte de una tradición documental iniciada hace 90 años. En la opinión del cineasta Carlos Mendoza (2016), en su libro *Avatares del documental contemporáneo* la vanguardia de no ficción, lejos de representar modelos originales, suponen un encuentro con búsquedas hace tiempo inscritas en la historia del documental (p. 21).

Este conjunto de tendencias provienen de búsquedas retro, es decir, del ejercicio de hurgar en la historia reciente del propio documental, con propósitos de pretendida desmitificación de los principios que durante décadas sustentaron a esta disciplina. (Mendoza, 2016, p.21)

En el plano estético, la mezcla de formatos y géneros que propone Weinrichter para la vanguardia de no ficción es un pleonasma si se considera que esto ocurre con cualquier género del documental, tal y como lo afirma Bill Nichols:

[...] estas modalidades [expositivo, observacional, reflexivo, interactivo] han estado potencialmente disponibles desde los inicios de la historia del cine. Cada modalidad ha tenido un periodo de predominio en regiones o países determinados, pero las modalidades también tienden a combinarse y alterarse dentro de películas determinadas. (Nichols, 1997, p. 67)

A lo anterior puede agregarse la argumentación de Julianne Burton en *The Social Documentary in Latin America* (1990), quien propone la existencia de una

¹⁶ Término referido por Weinrichter (2004, p.25, § 2).

modalidad mixta¹⁷, dado que en la práctica la mayoría de los documentales suelen mezclar los géneros expositivo, observacional, interactivo y reflexivo (p. 5).

A propósito del cine reflexivo, vale la pena mencionar que guarda bastante similitud con el modelo de cine de ensayo hecho por Josep M. Catalá, ya que el documental reflexivo hace evidente las convenciones de la representación, poniendo a prueba la impresión de realidad. “Esta es la modalidad más introspectiva; utiliza muchos de los mismos recursos que otros documentales pero los lleva al límite para que la atención del espectador recaiga tanto sobre el recurso como sobre el efecto” (Nichols, 1997, p. 66).

Como tercer punto, llama la atención el concepto de la “post-política”, creado por la vanguardia de no ficción y definida por Catalá (2005) como el desvanecimiento de la política en el documental, que si bien no es descartada por completo, tampoco goza de ninguna exclusividad antepuesta a las prácticas estéticas (p.130).

Un antecedente histórico pertinente es citar nuevamente la anécdota de John Grierson, cuando en 1927 reprobó la obra de Walter Ruttmann, *Berlín: Sinfonía de una Ciudad*, dado que ésta sólo enfatiza el plano estético, a costa de los temas políticos relevantes de la época (Plantinga, 2013, p.249). Si bien Grierson apreció que las vanguardias artísticas ayudaron a articular la técnica cinematográfica, también fue suspicaz al afirmar que el arte “lleva consigo, en periodos de dificultad pública, una cierta superficialidad de perspectiva” (Plantinga, 2013, p. 249), refiriéndose a la nula crítica de Ruttmann sobre la aparición del Partido Nacionalsocialista Obrero Alemán, liderado por Adolf Hitler.

En otro plano el documentalista holandés, Joris Ivens, comenzó con trabajos poéticos como *Lluvia*¹⁸ (1929) para después transitar a películas de contenido político, de tal manera que sus inicios son vistos por el propio cineasta como las bases de un perfeccionamiento técnico y creativo que después le ayudarían a trabajar con elementos “más importantes”.

La crítica más seria en contra de la película [*Lluvia*] fue su falta de “contenido”. En cierto sentido esta fue una crítica exacta. Fracase en enfatizar suficientemente la reacción de los seres humanos a la lluvia en una gran ciudad. Todo estaba subordinado a la aproximación estética. De alguna manera estoy contento de haber sentado las bases para una perfección técnica y creativa antes de trabajar en otros elementos más importantes. (Ivens, citado en Plantinga, 2013, p.250)

¹⁷ *Mixed Mode*.

¹⁸ Título original: *Regen*.

Es de resaltar que para Carl Plantinga (2013) sería autoritario condenar el cine vanguardista, ya que el arte logra una profunda función política y social; sin embargo la justificación de estos filmes depende del contexto en que se gestan. “Hay un lugar y hora para películas que ‘meramente’ celebran la grandeza y la belleza de la naturaleza y el arte, películas que se apartan de las preocupaciones sociales y políticas para acoger el disfrute de la vida” (p. 250). Desde el punto de vista de John Grierson y Dziga Vertov, el cine no se justifica por ser un arte, sino por la utilidad social que pueda tener, relata el crítico francés Jacques Aumont en su libro *La Teoría de los Cineastas* (2004, p.121).

Como cuarto punto se encuentra el factor del público, es decir, cómo las personas han recibido las propuestas distanciadas del realismo crítico. Dado que algunos teóricos de la vanguardia de no ficción, como Antonio Weinrichter y Josep M. Catalá, provienen de España, conviene estudiar el caso particular del cine documental en aquél país, donde la post-política ha difuminado el abordaje de conflictos sociales.

Durante 2015 se produjeron 188 películas, de las cuales 75 son documentales; aunque el filme documental más taquillero fue *Messi*, de Alex de la Iglesia, ubicado en la posición número 60 dentro de las producciones locales más vistas, informan María Robert y Gregorio Belinchón para el diario *El País* (Robert, M & Belinchón, G, 2016, § 1). Desde hace una década la producción del género documental creció 60 por ciento, resultando 734 filmes en total, pero sólo 32 por ciento de ellos se exhibieron en las pantallas de cine. (Robert, M & Belinchón, G, 2016, § 2).

Para el ex director del Festival Internacional de Cine Documental de Navarra Josexo Cerdán, el documental de aquél país requiere hibridarse con el cine latinoamericano: “lo que está pasando en España se refleja en pantalla, pero ¿tiene trascendencia?” (Citado en Robert, M & Belinchón, G, 2016, § 6).

Alejado de la post-política, el cine de no ficción en Latinoamérica generalmente se trabaja desde la crítica social; en un principio iba dirigido al gremio de obreros y campesinos para despertar consciencia de clase. En México dicha práctica inicia a partir de los años sesenta, gracias a la aparición del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), refieren Jaime Tello y Pedro Reygadas en el ensayo *El cine documental en México* (1988, pp. 134-135).

En este contexto e influidos por las consignas del nuevo cine latinoamericano (“devolver el habla al pueblo”, “rescatar la cultura nacional”, “una idea en la cabeza, una cámara en la mano”), surgen una serie de filmes y cineastas independientes: la Cooperativa de Cine Marginal y el Taller de Cine Independiente que se dedican a la producción de cine en super 8; el Taller de Cine Octubre que realiza en el CUEC sus

tres primeras películas: *Explotados y explotadores*, *Los albañiles y Chihuahua, un pueblo en lucha*; el Colectivo de la Universidad de Puebla con *Vendedores ambulantes*; el grupo Cine Testimonio con *Atencingo y Una y otra vez*; y Oscar Menéndez y Paul Leduc con *1968* y *Reed: México insurgente*, respectivamente. (Tello, J. & Reygadas, P., 1988, p. 134-135)

En años recientes, algunos de los documentales más exitosos a nivel nacional fueron *Presunto culpable* (2011), de Geoffrey Smith y Roberto Hernández; y *¡De panzazo!* (2012), de Juan Carlos Rulfo y Carlos Loret de Mola, con una asistencia de 1,690,000 (IMCINE, 2011 p.33) 1,067,000 personas (IMCINE, 2012, p. 62), respectivamente. Aunque tal y como afirma Carlos Mendoza (2016) ambas películas fueron producidas por Televisa, la empresa de medios más grande de México, estos son “trabajos elaborados en modalidades próximas al documental expositivo –al documental de investigación- referidos a problemas sociales y políticos concretos, que despertaron un genuino interés en el público” (p.82).

Las cifras de taquilla incluso contrastan con el documental más visto de España durante 2015, *Messi*, que apenas registró 3,042 espectadores, mientras que filmes como *Queridos monstruos* (Kiko Prada, 2013) sólo tuvo 33 asistentes (Robert, M & Belinchón, G, 2016, § 1-4).

A menos que tengan un carácter social, los filmes vanguardistas no encuentran cabida en salas de cine o en la televisión, ya que “no se corresponden con la categoría de reportaje”, obligando a los cineastas postmodernos a exhibir sus obras en museos, galerías de arte y en Internet, explica Weinrichter (2004, pp.62-63).

En conclusión, aunque pueden y deben existir expresiones diferentes al cine informativo, el género post-documental propuesto por autores como Weinrichter y Catalá, lejos de reinventar el cine, es una postura que retoma técnicas ya vistas durante las primeras décadas del siglo anterior, mismas que son incluidas dentro de los cuatro factores que conforman al documental: la narrativa, retórica, experimentación poética y el registro científico de la realidad, como da cuenta Bill Nichols (2013, pp.149-166), quien además precisa que:

“Los modos no representan una cadena evolutiva en la que modos posteriores demuestran una superioridad estética en cuanto a los modos previos y los vencen, aun cuando a menudo surja la tentación de afirmarlo” (Nichols, 2013, p.184).

Cada modalidad cumple con un propósito y llega a un público específico, quien puede satisfacer a través del documental sus propósitos, ya sean recreativos, reflexivos o informativos, siendo incluso irrelevante averiguar cuál postura se

encuentra a la vanguardia, al considerar los recursos estéticos y de investigación que aporta cada escuela al momento de crear nuevos filmes documentales.

3.3. Documental Clásico

El documental clásico representa todo aquello a lo que busca alejarse la vanguardia de no ficción; para ello, los vanguardistas hacen énfasis en la introducción del punto de vista del director, el uso de la ficción, reflexiones argumentativas y manipulación retórica de material de archivo (Weinrichter, 2004, p.85).

Sin embargo autores postmodernos como Antonio Weinrichter (2004) y Josep M. Català (2005) no detallan con formalidad qué debe entenderse por documental clásico, aunque sí lanzan algunas pistas que ayudan a esbozar el paradigma de esta aparente modalidad.

En efecto, el documental tradicional se construye a partir de:

- una fuente de conocimiento *desencarnado*. El término anglosajón, *disembodied knowledge*, se refiere a esa voz en off del narrador expositivo tradicional: una voz *sin cuerpo*, y sin aparente relación de dependencia histórica con la realidad que comenta y sobre la que establece un “discurso universal”, como diría Plantinga, de autoridad epistémica;
- y un sujeto al que se pretende (se finge) captar de improvisto y al que se nos pide que veamos actuar como si no estuviera influido por la cámara [...] (Weinrichter, 2004, p.51)

Por tanto, la estructura que rige al llamado documental clásico o tradicional parte de la modalidad expositiva, la cual surgió del desencanto con el cine de ficción que fue usado como un medio de divertimento (Nichols, 1997, p 66). Pero además se compone del documental observacional, que se basa en el registro de un hecho sin inmiscuirse o intervenir en él, de acuerdo con Bill Nichols en *La representación de la realidad* (1997, p 66). En este sentido, vale la pena definir con mayor precisión en qué consisten ambas modalidades propuestas por Nichols a partir de su libro *Ideology and the image* (1981), aunque revisadas y pulidas por Julianne Burton en *The Social Documentary in Latin America* (1990).

3.3.1. Documental expositivo

De acuerdo con Bill Nichols (1997), esta modalidad se dirige al espectador directamente, con intertítulos o una voz omnisciente¹⁹ que argumenta acerca del mundo histórico, y representa el método principal para transmitir información, siendo el formato televisivo, a través de sus noticiarios, un claro ejemplo de ello. En el caso del uso de imágenes, éstas sirven como ilustración o contrapunto, mientras que el sonido no sincrónico prevalece en la mayor parte de los trabajos. La argumentación del narrador obliga a que el texto avance al servicio de la necesidad de persuasión, de tal forma que el montaje establece y mantiene la continuidad retórica más que la espacial o temporal (p.68).

[...] los cortes que producen yuxtaposiciones inesperadas suelen servir para establecer puntos de vista originales o nuevas metáforas que quizá quiera proponer el realizador. Pueden, en conjunto, introducir un nivel de contrapunto, ironía, sátira o surrealismo en el texto como hacen las extrañas yuxtaposiciones de *Las Hurdes*, *Tierra sin pan* o *Le sang des bêtes* (Nichols, 1997, p. 68)

Tras la predominancia del cine de ficción, visto como un medio de espectáculo, el documental expositivo nace de la necesidad de revelar información acerca del mundo histórico, desde un punto de vista didáctico y romántico (Nichols, 1997, p.67). Algunos ejemplos mencionados por Julianne Burton (1990, p.3) corresponden a la serie *Why we fight* (Frank Capra, 1942-1945), además de *La Batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1975).

3.3.2. Documental observacional

La modalidad de observación (Nichols, 1997, pp.72-73) enfatiza la no intervención del realizador. Este tipo de películas ceden el control a los sucesos que se desarrollan delante de la cámara. Lejos de construir un marco temporal, o rítmico, estas películas se basan en el montaje para potenciar la impresión de temporalidad auténtica, es decir, respetan la línea espaciotemporal de lo que sucede frente a la cámara. El sonido sincronizado y las tomas relativamente largas son comunes, mientras que evitan la música no registrada durante la filmación de la escena, los intertítulos, reconstrucciones y las entrevistas.

¹⁹ Cabe señalar que en la tradición documental no toda voz en off es omnisciente. Algunas hablan desde un punto de vista intradiegético y autodiegético.

Julianne Burton (1990, p.4) menciona que esta modalidad recrea una sensación de intimidad al vincular a su objeto de análisis con su entorno social, además de observar los periodos de crisis del mismo personaje. Algunos ejemplos de este tipo de cine son *High School* (Frederick Wiseman, 1968) o *Harlan County U.S.A.* (Barbara Kopple, 1976).

Si bien existen recursos disímiles entre el cine observacional y el expositivo, ambas propuestas, lejos de descontextualizar la imagen para reinterpretarla, la utilizan como referente del mundo histórico, una práctica similar vista dentro del periodismo, donde el material capturado funciona principalmente como evidencia de la realidad.

4. El reportaje como documental clásico

La ambigua definición de documental clásico permite catalogar dentro de este género la modalidad hecha en clave de reportaje, dado que integra elementos del cine expositivo, principalmente, como da muestra Weinrichter: “Así, el modo expositivo es propio del documental ‘primitivo’ pero es también el modo que tiene en gran medida el reportaje convencional de televisión hasta la actualidad”. (Weinrichter, 2004, p 36).

Al converger esta modalidad con el formato televisivo, gran parte del público cataloga al documental de ser una práctica periodística (Weinrichter, 2005, p. 9). Por extensión, el reportaje puede considerarse como un rival de la vanguardia, entendiendo que esta última propone un cine subjetivo y desinteresado en usar la imagen cinematográfica como índice de la realidad. Del otro lado se encuentra el reportaje, proveniente del realismo, buscando temas cotidianos desde un enfoque social y económico, denunciando los males que aquejan a las masas para crear un testimonio de una época específica (Mendoza, 2015, p.25).

En el ensayo *El natural impulso de narrar: Cine documental, historia y periodismo*, de Carlos Mendoza (2015), el autor define al documental de reportaje como una representación basada en una exposición informativa que puede contener elementos de opinión y de análisis, y debe ofrecer una visión pretendidamente “objetiva” (sic). Dentro de sus recursos característicos se encuentran el rodaje directo del tema que le ocupa y la compilación de materiales audiovisuales, fotografías, entre otros más (p.40). Pero si se analiza este formato cinematográfico desde el campo del periodismo, se puede agregar que el reportaje es investigativo y descriptivo; se construye a partir de entrevistas, crónicas, y emplea herramientas propias de la literatura, como el cuento y la novela, por ejemplo, refiere el periodista Carlos Marín en *Manual de periodismo* (2006, p. 66).

Aunque Nichols (2013) enfatiza que es difícil encontrar un género documental en estado puro, dada su fácil hibridación con otras propuestas estéticas (p.168), es posible observar rasgos de reportaje en documentales como *Roger y Yo*²⁰ (1989), de Michael Moore, y *La Delgada Línea Azul*²¹ (1987), de Errol Morris, pese a que ambas obras son considerados como parte de la nueva heterodoxia vanguardista (Weinrichter, 2004, p.13).

²⁰ Título original: *Roger & Me*.

²¹ Título original: *The Thin Blue Line*.

De acuerdo con las características del reportaje, *Roger y Yo* es una obra informativa que analiza el impacto social de la crisis económica originada por el cierre de las plantas de General Motors en Flint, Michigan, durante los años ochenta. Para la construcción de la película, Moore utiliza entrevistas, material de archivo y un narrador.

Las entrevistas forman parte del rodaje en directo sobre la ciudad de Flint. Michael Moore interactúa con la clase obrera desempleada y retrata sus vidas cotidianas tras el colapso económico de aquella región. Pero además el director aparece a cuadro durante su búsqueda por entrevistarse con el responsable de la crisis, Roger Smith, el entonces presidente de General Motors.

El uso de la voz en off y la compilación del material de archivo son herramientas usuales dentro del documental expositivo. En *Roger y Yo* ambos recursos son utilizados para evidenciar las políticas neoliberales de General Motors, que cambió su sede de Michigan a México, dado que la mano de obra resulta más costosa en Estados Unidos. Los archivos audiovisuales no disponen de una conexión espacio-temporal entre sí, por lo que la voz del narrador –Michael Moore- obliga a que cobren sentido al colocarlos dentro de un mismo contexto temático.

La Delgada Línea Azul, de Errol Morris, es un trabajo de investigación profunda que expone una falla dentro del sistema judicial norteamericano. Randall Adams, un joven de 28 años, fue acusado de asesinar al oficial de Dallas, Texas, Robert Wood, la noche del 28 de noviembre de 1976. Pese a la inexistencia de pruebas contundentes, Adams fue sentenciado a pena de muerte, mientras que el verdadero homicida, David Harris, continuó libre hasta 1985, cuando cometió un segundo asesinato.

Errol Morris construyó el documental a partir de tres herramientas: la entrevista, compilación de materiales y recreaciones. Los testigos del homicidio de Robert Wood acusaron durante el juicio a Randall Adams de haber cometido el crimen, aunque al ser entrevistados por Morris cada uno de ellos ofreció una versión diferente sobre los hechos. De esta manera el documental demuestra que los relatos de los declarantes son contradictorios y poco fiables.

El argumento se refuerza mediante el uso de recreaciones. Éstas ilustran el punto de vista de cada testigo, de tal manera que la escena del homicidio se repite una y otra vez, aunque se modifican algunos elementos como el modelo del automóvil, las placas de matrícula o la complexión física del conductor, revelando una vez más que las versiones de los entrevistados son inconsistentes.

Por último Errol Morris compila las evidencias con las cuales se procesa penalmente a Randall Adams, así como notas de la prensa escrita. Si bien, éstas no cargan con el mayor peso dramático de la obra, son claves para la elaboración del

documental, dado que la confrontación de dichas pruebas judiciales permite afirmar que no existen elementos para culpar a Randall Adams como autor del asesinato de Robert Wood.

Es de señalarse que Errol Morris no se considera un periodista ni mucho menos un militante de la escuela del realismo, incluso ha hecho ataques contra el *cinema vérité* al considerarla una escuela que elabora afirmaciones del mundo histórico a través del uso de imágenes índice, sin explorar otros recursos propios de la ficción, como son las recreaciones utilizadas en *La Delgada Línea Azul*.

Creo que el *cinema vérité* ha hecho retroceder al documental veinte o treinta años. Consideran al documental como una sub-especie del periodismo...No hay ninguna razón por la que los documentales no puedan ser tan personales como el cine de ficción y llevar la marca de quienes lo realizan. La verdad no viene garantizada por el estilo o por la expresión. No viene garantizada por nada. (Citado en Weinrichter, 2004, p.19)

Aunque Morris demostró que es posible afirmar la realidad usando recursos de la ficción, esto también ha ocurrido en el periodismo. Como ya se mencionó anteriormente, el reportaje puede utilizar herramientas propias de la literatura, siendo la novela de no ficción un ejemplo de ello. La investigadora Romina Laura García en "*Novela de no ficción*": *Polémica en torno a un concepto contradictorio* (1999) detalla que este género narra historias basadas en hechos factuales, aunque con una textura ficcional. Nunca se pierde la referencia o conexión con el mundo histórico, puesto que se adhiere a las fuentes primarias de información y observaciones del autor sobre hechos contemporáneos (pp.45-46). Algunos de los ejemplos que cita Laura García son *A sangre fría* (1966), de Truman Capote; *M* (1985), de John Sack; *Paper Lion* (1966), de George Plimpton; y *Los Ángeles del Infierno: la extraña y terrible saga de la banda de los motociclistas proscritos* (1966), de Hunter Thompson.

Por un lado, [los periodistas] proponen una nueva forma de recoger la información, "metiéndose" en el lugar de los hechos, vivenciándolos, conviviendo con sus protagonistas. Por otro, rompen con los cánones de escritura del periodismo tradicional y descubren las posibilidades que les ofrecen algunos procedimientos provenientes de la literatura, sin por ello dejar de ser "muy fieles a la realidad". (García, 1999, pp.41-42).

Pese a que los documentales *Roger & Yo* y *La Delgada Línea Azul* son considerados por Weinrichter como referentes vanguardista, ambas obras presentan rasgos propios del reportaje, tales como el uso del relato literario, compilación de

materiales, entrevistas, además de poseer un valor informativo sustentado en una amplia investigación a fondo.

4.1. Tabúes sobre el documental de reportaje

El documental hecho bajo parámetros de reportaje suele ser desacreditado bajo la premisa de atender solamente temas inmediatos y con una escasa investigación, además de no explotar el valor simbólico de la imagen y regirse bajo la objetividad.

Un crítico de este género, por ejemplo, es François Niney (2015), quien opina que el reportaje no puede formar parte de la tradición del cine documental debido a las siguientes razones:

1. El documental tiene un autor, mientras que en el reportaje, éste es la cadena o el noticiario.
2. El reportaje se limita a informar sobre hechos sociales, políticos o catástrofes.
3. En el reportaje, lo audiovisual es un instrumento de trabajo, no un lenguaje, el cual sirve para ilustrar y demostrar un discurso con pretensiones de ser objetivo.
4. El documental mira su tema a manera de una investigación personal.
5. En el reportaje la elección del tema, la realización de entrevistas, el comentario y el montaje son hechos por diferentes personas (pp. 112-114).

Sin embargo la diferencia más grande para Niney (2015) se basa en la superficialidad con la que el reportaje trata los temas, es decir, cubre hechos de actualidad que generen espectacularidad, descartando cuestiones cotidianas y simples, además de no dar continuidad a las historias (pp. 115-116).

Un ejemplo: todos los programas noticiosos de televisión del mundo cubrieron la catástrofe nuclear de Chernóbil en 1986, pero, una vez pasado cierto tiempo, fueron únicamente los documentalistas quienes dieron seguimiento a las consecuencias a largo plazo para los socorristas y la población en general. (Niney, 2015, p. 115)

Si bien es innegable que estas prácticas ocurren en el periodismo televisivo, es necesario comentar algunas cuestiones en este punto:

Niney comete una imprecisión al calificar de reportaje a la nota informativa²². Ésta consiste en dar a conocer los hechos de interés colectivo (Marín, 2006, p. 63) y

²² La nota informativa es usada como sinónimo de noticia por Carlos Marín, aunque el autor reconoce que la palabra noticia puede referirse, además, a un hecho público (2006, p. 65).

se nutre de la noticia, entendida como todo suceso novedoso (Marín, 2006, p. 65). La nota informativa es el elemento más básico del periodismo y se limita a informar los acontecimientos inmediatos y de interés público, tratando de no intervenir con juicios de opinión; por ello esta modalidad es el principal recurso de los noticiarios.

El reportaje, en contraparte, tiene como función ampliar, completar y profundizar la nota informativa; plantea y argumenta una hipótesis; investiga, describe, informa, entretiene y documenta, pero además busca la explicación del porqué de los hechos, como además lo menciona el periodista polaco Ryszard Kapuscinski en *Los cínicos no sirven para este oficio* (2002):

El buen y mal periodismo se diferencian fácilmente: en el buen periodismo, además de la descripción del acontecimiento, tienes también la explicación de por qué ha sucedido; en el mal periodismo, en cambio, encontramos sólo la descripción, sin ninguna conexión o referencia al contexto histórico". (Kapuscinski, 2002, p.58).

Dentro del periodismo, el reportaje es considerado como el género más vasto, ya que en él caben la entrevista, la nota, la crónica y el ensayo, así como recursos de la novela corta y el cuento (Marín, 2006, p. 66); incluso permite que el narrador sea un personaje más dentro de la historia:

Si en la noticia no aparece el periodista (ni debe aparecer), en el reportaje se matizan los distintos elementos que lo integran con las vivencias personales del autor, con sus observaciones, con detalles que otro puede no ver, pero que no deben escapar a quien lo escribe. (Marín, 2006, p. 226)

Igualmente, el oficio del periodismo está consciente de su grado de subjetividad, puesto que la valoración de los datos con que se procesa una noticia implica un juicio por parte del autor (Marín, 2006, p. 63); es por ello que sus géneros se encuentran divididos en informativos y opinativos (Marín, 2006, p. 62).

Aunque es reconocida la imposibilidad de la objetividad pura, el periodismo crea un referente icónico e indexical del mundo histórico al apegarse a los hechos encontrados durante la investigación. "El periodista, en el reportaje, es un informador que satisface el qué, quién, cómo, cuándo, dónde, por y para qué del acontecimiento del que se ocupa" (Marín, 2006, p.226)

Sin embargo, en la lista de los argumentos de Niney en contra del reportaje, ofrece uno que sólo puede refutarse desde la práctica; éste es el tercero de ellos: el

periodismo televisivo reduce el lenguaje audiovisual a una herramienta que se limita a ilustrar un discurso.

Esta práctica se remonta a los inicios del cine, décadas antes de la introducción del sonido, incluso. En 1903, por ejemplo, 75 por ciento de las películas eran noticiarios que sólo actuaban como una recopilación de evidencias orientadas hacia el exhibicionismo, careciendo de experimentación poética, narrativa y una voz oratoria, como lo ha propuesto Bill Nichols (Weinrichter, 2004, pp. 26-27).

El desconocimiento del periodismo sobre el potencial de la imagen, como lenguaje cinematográfico, propició este formato de *Newsreel* en el que el texto es leído por un narrador, mientras una serie de imágenes ilustran sus palabras, de acuerdo con Carlos Mendoza en *El ojo con memoria* (1999, p.17).

Quien soslaye el valor testimonial del género [documental], la importancia que en él tienen la imagen y el sonido, y la riqueza que ofrece el montaje, lo estará degradando y reduciendo a simple portavoz de otras áreas del conocimiento y la expresión. (Mendoza, 1999, p. 17-18).

Un paréntesis reflexivo, que quizás ayude a comprender desde otro ángulo este asunto, es traer a debate las posturas enfrentadas entre los sofistas retóricos y los filósofos de la Época Clásica, de acuerdo con el académico Alejandro Tapia (2007): para la filosofía las palabras son reales y las imágenes, apariencias; en contraste, la retórica asume a las imágenes como reales y las palabras, herramientas metafóricas (§ 4).

Desde este punto de partida, los ejemplos de los *Newsreel*, o noticiarios fílmicos proyectados en las salas de cine durante gran parte del siglo XX, usaron la palabra como el instrumento principal narrativo, desconociendo que la fotografía tiene la fuerza necesaria para asumir el rol protagonista en el lenguaje cinematográfico.

Pero en el momento en que se trabaja con los dispositivos del reportaje, sin subordinar el valor de la imagen a la palabra, se logran producciones fílmicas como *Roger & Yo* (Michael Moore, 1989), *La Delgada Línea Azul* (Errol Morris, 1988), o *Presunto Culpable* (Geoffrey Smith y Roberto Hernández, 2009).

Sin embargo aún existen prejuicios en contra del reportaje, visto como una modalidad primitiva (Weinrichter, 2004, p. 36) atada a su principio de objetividad y que pretende actuar como un referente de la realidad.

4.1.1. Objetividad

Tras mencionar que dentro de la práctica del periodismo es sabido que la objetividad no existe, al ordenar la información acorde al juicio de cada persona (Marín, 2006, p. 63), conviene ahondar en el tema a través de dos asuntos ya planteados: el uso de la ficción como elemento narrativo y la interacción del investigador con su objeto de estudio. Una vez más hay que recordar que en esta disciplina existe la libertad de acudir a tales herramientas, bajo la restricción de no alterar los hechos, es decir, las afirmaciones o refutaciones deliberadas requieren sustento en el mundo real.

En el caso del uso de la ficción, es preciso recordar la obra de los años sesenta *A sangre fría*, de Truman Capote (2007), considerada una novela de no ficción, puesto que usa recursos literarios para narrar un hecho verídico: el asesinato de una familia norteamericana de Kansas, en 1959, así como la captura y ejecución de los homicidas.

La investigadora Romina Laura García (1999) explica que originalmente *A sangre fría* fue una serie de relatos periodísticos publicados en el otoño de 1965 por el diario New York Times. Capote recolectó información de una manera similar al trabajo de los periodistas, aunque dio forma de novela a un hecho policial que conmocionó a la opinión pública (pp. 42-43)

El referente visual de este ejemplo se encuentra en *JFK* (1991), de Oliver Stone, al filmar escenas de las cuáles no hay registro real, pero sus recreaciones se basan en las conclusiones de un expediente de investigación elaborado por el fiscal de Nueva Orleans, Jim Garrison, durante los años sesenta. Si bien es cierto que *JFK* es considerada como una película de ficción, Carl Plantinga (2013) menciona que la elaboración de esta obra requirió de los servicios de dos investigadores: Jane Rusconi, egresada de Yale, y Zachary Sklar, coautor del guión. Sólo de esta manera se tendrían bases sólidas para hablar sobre el asesinato de John F. Kennedy, en 1963 (p.50).

Por lo tanto, la película inicialmente establece un marco para la aseveración de afirmaciones de una verdad (característicos de la no ficción), y gradualmente incorpora las escenificaciones y dramatizaciones más comunes a un docudrama y a las películas de ficción. (Plantinga, 2013, p.49)

En cuanto a la introducción del investigador como elemento performativo, el reportaje dispone de la modalidad autobiográfica, denominada así por Tom Wolfe (Ibarrola, 1994, p. 63). Éste puede funcionar de dos maneras; el periodista

experimentó un suceso o, bien, fue testigo de él. Un ejemplo citado por Javier Ibarrola es *Viaje por varios mundos. 30 dólares de ignominia*:

Son las 18:40 horas de este bendito sábado 13 de junio de 1987. Es la "línea"; el cruce de la frontera San Ysidro y Tijuana, EUA y México.

José González y el que esto escribe nos encontramos debajo de un puente. Hacemos tiempo para que Luz Angélica Estrada, esposa de José y madre de Lilia; Julio Argumedo, fotógrafo de EL UNIVERSAL y Carmelo Enríquez, que nos apoyan en este viaje, se coloquen en el lugar que hemos convenido. Todavía nos sobran dos minutos. José González, tornero especializado, un trabajador de primera que recibe más de 15 dólares por hora de trabajo, abre el cofre de la camioneta Datsun que maneja, estacionada a un lado del camino, y aprovecha el tiempo para afinar el motor. Estamos todavía en San Ysidro, California.

Una hora antes hemos subido a este mismo puente y con poderosos binoculares observamos largo rato y atentamente el movimiento de la línea. Cuando los aduaneros o el personal mexicano y migración no ven ningún problema, los autos y la gente cruzan con fluidez la frontera. Pero si algo les llama la atención, desvían el vehículo que revisan a un patio interno que se encuentra a la derecha. Este es el dato esencial que necesitamos. Desde el puente peatonal más inmediato se logra un buen ángulo para las fotografías y sólo los policías federales que custodian el puente, de traje y corbata, observando a los peatones, podrían darse cuenta de que se está fotografiando.

Pero nada podrán hacer para impedirlo.

Ya tenemos el escenario y los actores. El libreto es sencillo: somos indocumentados, salimos de EUA por efecto de la Ley Simpson-Rodino y queremos llevar nuestro vehículo a Zacatecas. (Ibarrola, 1994, p.63-64).

En este ejemplo el autor es un personaje más dentro de la historia; a través de su perspectiva narra los hechos de los cuales fue testigo, aunque evita hablar de sus emociones. Sin embargo la modalidad autobiográfica se asemeja con la técnica del flujo de la consciencia, una herramienta propia del cine de ensayo, según Josep M. Català (2005, p.134).

Dentro de la práctica del cine documental, algunos símiles autobiográficos son *Roger & Yo* (1989), de Michael Moore, quien se da a la búsqueda de Roger Smith, presidente de General Motors durante la década de los ochenta, o *Super Engórdame*²³ (2004), de Morgan Spurlock, donde el propio director se somete a una dieta hecha a base de productos McDonald's para demostrar los problemas a la salud que genera la comida rápida.

²³ Título original: *Super Size Me*.

Por otra parte, la construcción del cine documental ha sido desde sus inicios una labor subjetiva, ya que el director debe tomar decisiones arbitrarias en cuanto a fotografía, montaje y estilo. Algunos ejemplos son enlistados por Bill Nichols (2013, p. 94):

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

A ello se suma que los documentalistas John Grierson, Robert Flaherty, Dziga Vertov, Jean Vigo y Paul Rotha, nunca percibieron este género como una disciplina objetiva, toda vez que comprende manifestar un punto de vista, seleccionar aspectos de la vida misma y organizarlos durante el montaje (Mendoza, 2016, p. 48). A manera de corolario conviene recordar que para el cineasta Pier Paolo Pasolini (2006, pp. 85-86) la tarea de expresar la realidad consiste en ordenar imágenes que por sí solas parecen incompletas e incomprensibles, pero que al encontrar y coordinar las relaciones que las unen éstas cobran sentido. “Se trataría, en palabras pobres, de un montaje” (Pasolini, 2006, p. 86), es decir, la subjetividad es un factor inherente al proceso de creación en el campo del cine.

En suma, no hay elementos para comprobar que el documental clásico, o de reportaje, pretende alcanzar la objetividad pura. No obstante, sí existe un código de ética en el cual se impide alterar los hechos, para lo cual conviene citar que la objetividad no debe asociarse al punto de vista, o falta de éste, sino a patrones de razonamiento para evaluar la evidencia, detalla el filósofo Noël Carroll (citado en Plantinga, 2014, p. 58). Sin embargo el género documental es tan amplio que no es posible aplicar un solo estándar de trabajo, de tal modo que esta definición de objetividad “no es central para todos los ejemplos de las películas de no ficción” (Plantinga, 2014, pp. 59-60).

De actuar de esta manera, se cancelarían todas las otras formas de expresión que conforman la tradición documental, ya que la modalidad de reportaje sólo es una entre otras más (Plantinga, 2014, p. 60).

Las similitudes entre el documental clásico o reportaje y la vanguardia de no ficción dan pie a mencionar que pese a sus posturas antagónicas, ambas disciplinas buscan el tratamiento de sus historias con mayor profundidad de lo que una nota informativa de noticiario puede abarcar. Además saben mezclarse con otros géneros y aceptan la introducción del autor como un personaje más dentro de la obra.

4.1.2. La imagen como evidencia de la realidad

Como ya se ha planteado, para Antonio Weinrichter (2004) el documental no puede representar la realidad, “pues toda forma de representación incurrirá siempre por definición en estrategias que acercarán la película del lado de la ficción” (p.15), de tal modo que la imagen cinematográfica no es capaz de funcionar como evidencia del mundo histórico.

En el polo opuesto a la imagen como índice, se encuentra el *found footage*, propio de la vanguardia de no ficción, el cual arranca al metraje su contexto original, perdiendo su vínculo con el mundo histórico y social (Weinrichter, 2005, p 44-45).

Es evidente que esta abolición de lo referencial, el reducto infranqueable que nos permitiría seguir hablando de una voluntad de referirse al mundo histórico, sitúa a muchas prácticas del *found footage* bien lejos del ámbito del compromiso del documental con la realidad. (Weinrichter, 2005, p. 52)

Sin ningún ánimo de menospreciar esta técnica, la postura de la vanguardia de no ficción reduce la función de la imagen a generar símbolos, o metáforas, cancelando dos propiedades más que también posee: el valor icónico e indexical.

De acuerdo con Carl Plantinga (2014, p. 70) el ícono se asocia a su referente por proximidad, es decir, la fotografía es una representación visual semejante a la escena captada por la cámara; al hablar del índice se entiende que es el proceso mecánico de la cámara para generar el ícono, aportando imágenes verosímiles sobre el mundo histórico, de acuerdo con Carl Plantinga (2014, p. 93).

Si bien la fotografía puede crear metáforas visuales, es innegable que éstas son producto de una máquina que genera un retrato similar a su referente, un hecho que ha ocasionado preocupación entre los teóricos, al catalogarse a la fotografía como

un arte inferior, dado que reproduce mecánicamente el mundo (Carl Plantinga, 2014, p.71).

Para defender el carácter expresivo de esta disciplina, se ha llegado al punto de desconocer cualquier semejanza entre la imagen y el referente. “Fuerzas corrientes teóricas en los estudios cinematográficos críticos –tan posmodernistas como posestructuralistas- no únicamente niegan la importancia de la referencia fílmica, sino que niegan la referencia por completo” (Plantinga, 2014, p.73). Jean Baudrillard (Plantinga, 2014), por ejemplo, afirma que nos hemos vuelto una sociedad del “simulacro” (p.73). Su hipótesis sostiene que la cámara influye sobre su objeto de estudio, modifica sus conductas y hace imposible registrar una realidad preexistente, de tal manera que las escenas filmadas carecen de origen y, por extensión, se crea una simulación o hiperrealidad.

Un ejemplo del caso corresponde a las dificultades de Dziga Vertov por capturar de manera imprevista a las personas durante sus rutinas diarias, ya que sus personajes se encontraban conscientes de ser filmados y actuaban frente a la cámara, según da cuenta Mijail Kaufman, hermano de Vertov:

El gran problema era filmar a la gente. Después de una discusión que tuvimos, Vertov decidió publicar una especie de edicto prohibiendo temporalmente que el sujeto fuese objeto de filmación, debido a su incapacidad para comportarse delante de una cámara. ¡Como si el sujeto debiera conocer absolutamente la forma de comportarse! En la época mi posición era esta: en una película narrativa uno debe saber cómo actuar; en el cine documental uno debe saber cómo no actuar. Ser capaz de no actuar: habrá que esperar mucho tiempo hasta que el sujeto esté educado de tal forma que no preste ninguna atención al hecho de que esté siendo filmado. (Citado en Weinrichter, 2004, p. 51).

A pesar de que estas simulaciones frente a cámara ocurren en el cine documental, Carl Plantinga (2014, p.74) explica que la imagen tiene la capacidad de capturar estados de la realidad sin alterarla, tales como el registro de desastres naturales o hechos insólitos. Algunos referentes podrían ser el magnicidio de John F. Kennedy, en 1963, filmado por Abraham Zapruder, o el tsunami ocurrido en Indonesia, en 2004, capturado por cámaras de seguridad y turistas, principalmente. En ambos ejemplos, la cámara no tuvo ninguna interferencia sobre los hechos que grabó.

Asimismo la imagen cinematográfica puede contener información histórica que incluso es resguardada por agencias científicas, es el caso del Instituto Nacional de

Estándares y Tecnología²⁴, en Estados Unidos, que ha recopilado todo archivo visual referente al ataque al *World Trade Center*, en Nueva York, el 11 de septiembre de 2001²⁵. Por otra parte el valor icónico e indexical de la imagen ofrece la posibilidad de funcionar como bitácora de registro para los científicos, como dan cuenta Iván Trujillo y Manuel Martínez en *El documental científico en México*:

Además de hacer uso del equipo instrumental para investigar, en algunos laboratorios se recurre también a ciertas técnicas y aparatos cinematográficos para obtener registros que sirvan a la misma investigación. Cualquiera que sea la técnica utilizada, lo que tienen en común estos materiales es la preocupación fundamental de adquirir nuevos conocimientos. (Trujillo, I. & Martínez, M., 2013, p. 186)

Cabe recordar que el debate sobre el uso de la imagen como evidencia indexical-icónica o como un símbolo expresivo se remonta hasta el siglo XV, cuando el arte de la pintura se dividió en dos aspiraciones: una estética en la cual el modelo es trascendido por el simbolismo de las formas, y otra que deseaba reemplazar el mundo exterior por su doble, explica el crítico francés André Bazin en *¿Qué es el cine?* (1990, p. 25).

Es cierto que la pintura universal había utilizado fórmulas equilibradas entre el simbolismo y el realismo de las formas, pero en el siglo XV la pintura occidental comenzó a despreocuparse de la expresión de una realidad espiritual con medios autónomos, para tender a la imitación más o menos completa del mundo exterior. El acontecimiento decisivo fue sin duda la invención de la perspectiva: un sistema científico y también –en cierta manera- mecánico [...] que permitía al artista crear la ilusión de un espacio con tres dimensiones donde los objetos pueden situarse como en nuestra percepción directa. (Bazin, 1990, p. 24-25)

Para André Bazin (1990, p. 26) la fotografía liberó a la pintura de su obsesión por crear una imagen que funcionara como ícono-índice de la realidad, ya que este invento del siglo XIX satisface tal necesidad por medio de su capacidad mecánica para representar el mundo.

Pese a que es cierto que el cine documental no tiene la capacidad de reproducir fielmente el mundo histórico, debido a que las imágenes son seleccionadas y clasificadas de acuerdo a criterios técnicos y subjetivos, sí puede hacer afirmaciones sobre él, utilizando como herramienta de apoyo la imagen icónica e indexical, que

²⁴ *National Institute of Standards and Technology*.

²⁵ <https://www.youtube.com/channel/UCtMf006J-WL-7r1T6guszjw>

aporta evidencias verosímiles a la estructura retórica de la obra. Aunque la vanguardia de no ficción trabaja principalmente con el valor simbólico que posee la imagen –*found footage* y *compilation film*–, esto no cancela el carácter referencial del cine documental:

Si las imágenes pueden funcionar como íconos, esto difícilmente amenaza a la fotografía como un arte. Aquellos que favorecen el uso artístico de la imagen fotográfica no necesitan negar su relación especial con el mundo visual, ni con la naturaleza mecánica de la cámara [...] Afirmar que las fotografías pueden ser utilizadas para registrar la imagen de una escena no es negar que también puedan ser utilizadas para recrear representaciones altamente expresivas, no verídicas. (Plantinga, 2014, p. 71).

Cabe agregar que a pesar de que la imagen fotográfica se encuentre sesgada por aspectos arbitrarios como el encuadre, ángulo y su posible intervención sobre el objetivo enfocado, esto no anula las atribuciones que tiene como referente de la realidad. Al día de hoy, por ejemplo, nadie discute si el homicidio de John F. Kennedy fue un simulacro de la realidad, debido a que Abraham Zapruder quizás transformó el mundo histórico al filmar el crimen con su cámara de formato 8 milímetros. La contundencia de las imágenes registradas no dan cabida a un debate sobre la intervención o no de la cámara sobre los hechos.

4.2. La integración del documental de reportaje

El teórico norteamericano Bill Nichols (1997) menciona que el documental expositivo nace del desencanto con el cine de ficción, puesto que fue usado como mero divertimento. “El comentario omnisciente y las perspectivas poéticas querían revelar información acerca del mundo histórico en sí y ver ese mundo de nuevo, aunque estas perspectivas fueran románticas o didácticas” (p.66)

Dentro de las primeras revelaciones informativas que antecedieron la aparición del expositivo se encuentran los noticiarios semanales y bisemanales producidos por Pathé y Gaumont en 1910. Sus coberturas narraban visitas reales, maniobras militares, sucesos deportivos, desastres, festivales, entre otros más (Barnouw, 1996, p 30).

En México cineastas como Salvador Toscano, Enrique Rosas, Jesús H. Abitia y los hermanos Alva (Salvador, Guillermo, Eduardo y Carlos) dieron cobertura a la revolución mexicana para mostrar campañas militares, viajes de caudillos y batallas, dando por resultado cerca de 20 largometrajes que tienen una duración variable entre

una y ocho horas, da cuenta el historiador Ángel Miquel (2013, p.158) en *La construcción de la memoria. Historias del documental mexicano*.

En 1918 surgió en Rusia el semanario fílmico *Kino-Nedelia*, producido por el Comité de Cine de Moscú. Los primeros materiales consistieron en la transmisión de los hechos más importantes de la revolución rusa. Dziga Vertov tuvo la responsabilidad de reunir, seleccionar y ordenar el material en su mesa de montaje (Barnouw, 1996, p.51)

Tras concluir la revuelta social, Lenin se reunió en 1922 con el Comisario de Educación, Anatoli Lunacharsky, para acordar estrategias que impulsaran el desarrollo de la cinematografía en la Unión Soviética. El plan consistió en priorizar la transmisión de noticiarios, ya que reflejaban la realidad de la nación. Ante dicho panorama Vertov vio la posibilidad de lanzar una nueva clase de periodismo cinematográfico, el *Kino-Pravda*, que consistió en una serie de documentales informativos proyectados mensualmente hasta 1925, narra Erik Barnouw (1996, p.54).

La obra de Dziga Vertov y la de aquéllos influidos por él sirvió incuestionablemente de propaganda para el gobierno soviético a principios y mediados de la década de 1920. Sin embargo, Vertov no se consideraba un propagandista; creía que era un reportero y que su misión consistía en encontrar y comunicar hechos reales. (Barnouw, 1996, p.66)

Previo a la aparición de la televisión, en las salas de cine se consolidaron los *newsreel*, aquéllos cortometrajes informativos que se transmitían minutos antes de la proyección de los filmes de cartelera. En España se encontraban los Noticiarios y Documentales Cinematográficos (NO-DO), que de 1943 hasta 1981 fue un medio de propaganda, entretenimiento y variedades el cual abarcó la mayor parte de la dictadura de Francisco Franco, menciona Vicente Sánchez Biosca en *NO-DO, el tiempo y la memoria* (Sánchez, 2006, § 1).

En México, durante los años cincuenta y sesenta, aconteció un fenómeno similar al de los NO-DO. Producciones como *Tele revista*, *Cine-verdad*, *Cine mundial*, *Cinescopio*, *El mundo al instante*, *Actualidades cinematográficas* y el *Noticiero mexicano EMA* solían tener cabida 10 minutos antes de la función principal, escribe el investigador Ricardo Pérez Montfort en el ensayo *La ciudad de México en los "cortos"* (Pérez, 2013, p.205), quien agrega que la misión de estos noticiarios fue validar la propuesta de desarrollo del Estado, al distanciarse de toda actividad que no concordara con el nacionalismo conservador.

Aquella confianza en el futuro de México y en el ser voceros –voluntarios o involuntarios– de una “forma de ser de los mexicanos”, cuya mejor representante era la clase política-empresarial y moderna que gobernaba al país, permitía identificar los intereses de “estas pequeñas empresas cinematográficas” con las del gobierno mexicano. Productores de noticieros y secretarios de gobierno parecían ir de la mano a todas partes. (Pérez, 2013, p. 213).

Dado su carácter expositivo, Weinrichter (2004) aprecia al documental de reportaje como un género anticuado (p. 36), que además se ha relacionado históricamente con el formato televisivo (Nichols, 1997, p. 68). Efectivamente, fue la televisión quien abrió al documental la posibilidad de ser visto por un amplio sector de personas que entendieron a este cine como un acto didáctico para conocer el mundo, opina el cineasta español Miquel Francés en *La producción de documentales en la era digital* (Francés, 2003, p 134).

A mitad del siglo XX el documental perdió fuerza en las salas de cine, mientras que en las televisoras incrementó su espacio de difusión, dando prioridad a temas de carácter social y reflexivo (Francés, 2003, p. 133). La idea inicial de John Grierson de crear un cine que divulgue el conocimiento, encontró espacio dentro de un formato televisivo que construyó documentales en clave de reportaje (Francés, 2003, pp.133-134); las temáticas que mayormente se han trabajado son historia natural, sociedad actual, historia y culturales, desde donde las empresas National Geographic, BBC, NHK, ZDF, Canal Plus Francia, TVE, PBS y Discovery Networks se consolidaron como los grandes proveedores de esta modalidad (Francés, 2003, pp.118-122).

Carl Plantinga (2013) narra que fue dentro de las televisoras donde se vino a crear el prototipo de documental periodístico, caracterizado por tener un propósito social serio, utiliza a la imagen fotográfica como índice de la realidad y emplea una retórica de objetividad, esta última entendida como un estándar de investigación y recopilación de evidencia, siendo un estilo de trabajo compartido por la comunidad de sus practicantes. Algunos ejemplos paradigmáticos mencionados por Plantinga (2014) son los programas *CBS 60 minutes*, *See It Now*, *Frontline* y *Dateline NBC* (pp. 57-59).

Pero el cine informativo se ha transformado con los años. Como se mencionó anteriormente, el reportaje tiene la facultad de hibridarse con otros géneros del periodismo. En el terreno audiovisual esto se ha replicado, de tal manera que los documentales televisivos han llegado a producirse desde una modalidad reflexiva (Francés, 2003, p. 102), recordando que en esta postura, la atención del espectador se dirige al proceso de construcción del filme (Nichols, 1997, p. 93).

Estas preferencias o intencionalidades narrativas se mueven según las tendencias o modos de la divulgación televisiva de cada momento. En este sentido, ya hace años que el enfoque exótico y paradisiaco de las normas de convivencia estables de la historia natural comienzan a verse de otra forma más reflexiva, e incluso crítica respecto de algunos agentes que rompen el equilibrio natural (Francés, 2003, p. 102).

Para comprender este fenómeno, es necesario remontarse a la década de los años sesenta, cuando la llegada del sonido sincrónico y portable marcó un punto de inflexión para el cine documental. En *The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film* el antropólogo Jay Ruby (2005) detalla que dicho avance tecnológico permitió el seguimiento en directo de los actores sociales, aunque también trajo consigo preguntas sobre la estructura moral, política y epistemológica del cine documental (p.40).

Dentro de los principales asuntos, la comunidad fílmica reflexionó acerca del grado de intervención con el que el cineasta o la cámara afecta al entorno que filma, con base a qué justificantes el director tiene derecho a intervenir en la vida de sus actores sociales y a qué está comprometido el cineasta con su público (Ruby, 2005, p.41)²⁶. De esta manera se creó una propuesta estética reflexiva que no sólo muestra una historia documentada, sino el proceso de su filmación, así como la gestión del director para llevar a buen término la obra, siendo *Crónica de un verano*²⁷ (1961), de Jean Rouch, el primer filme de este tipo²⁸.

Este nuevo cine además rompió con un enfoque de trabajo positivista en el cual el realizador debía ocultarse o alejarse del mundo que filmaba para no intervenir en él, una práctica común en los *newsreel* como los NO-DO y el *Noticiero mexicano EMA*, por ejemplo.

Tiempo después, durante la década de los ochenta el cine documental comenzó a abordar temas difíciles e históricamente complejos (*La Delgada Línea Azul*, por ejemplo) bajo la premisa de la imposibilidad de conocer la verdad absoluta, sino sólo ideologías y consciencias sobre verdades adecuadas, menciona Linda Williams (1997, p.19) en su ensayo *Espejos sin memoria: la verdad, la historia y el nuevo documental*.

²⁶ El cineasta polaco Krzysztof Kieślowski descubrió que entre más se acercaba a su personaje, éste rechazaba la presencia de la cámara; esto lo motivó a abandonar el género documental y dedicarse únicamente a la ficción, narra el director en su libro *Kieślowski on Kieślowski* (Kieślowski, 1993, p. 86).

²⁷ Título original: *Chronique d'un été*.

²⁸ Cabe señalar que *El hombre de la cámara* (1929), de Dziga Vertov, es un filme que antecede esta propuesta reflexiva del cine documental.

(...) hay una clara conciencia de que esta verdad está sujeta a manipulación y construcción por parte de los documentalistas, quienes, ya sea en el campo de acción de la cámara (como Lanzmann en *Shoah* o Michael Moore en *Roger y Yo*) o detrás de ella, están forzosamente planeando las tomas (Williams, 1997, p.17)

Pero las nuevas ideologías y estrategias también comenzaron a filtrarse en el área televisiva. En 1983, Will Wyatt, entonces director de la BBC Television, enlistó los tipos de documentales transmitidos por esta empresa británica (citado en Francés, 2003, p. 103):

- Documentales informativos: programas sobre cuestiones temáticas donde el comentario domina sobre las imágenes.
- Documentales directos: tratan aspectos de la realidad a partir de entrevistas y con una interrupción mínima del registro.
- Documentales de narración personalizada: el narrador se convierte en el personaje principal que marca todas las pautas narrativas.
- Documentales de investigación: sobre temas históricos o de actualidad, donde las fuentes documentales grabadas toman un gran valor.
- Documentales de entretenimiento: desarrollan un tema con técnicas sugestivas para conseguir el disfrute del espectador.
- Documentales históricos: realizados a partir de materiales de archivo, acompañados del registro de algunos testimonios.
- Documentales de perfiles o retratos: ofrecen la visión de una persona o institución.
- Documentales dramatizados: plantean hechos reales con la utilización de actores extraídos puntualmente de cada situación.

Como se aprecia, el documental televisivo o de reportaje -en palabras de Weinrichter (2004, p.36)- generalmente informa, adopta las modalidades del cine expositivo, observacional y reflexivo, además de estrategias como el uso de un narrador omnisciente, el montaje de materiales, hasta la introducción del director como elemento performativo.

Si bien es cierto que el reportaje expositivo de principios del siglo XX solía subordinar la imagen a la palabra del narrador, nunca se propuso esta técnica como un dogma, ya que a lo largo de los años se han incorporado a la práctica del documental elementos de la retórica, la expresión artística y avances tecnológicos.

Éstos consolidaron una tradición de reportaje, a tal grado de reconocerse como una modalidad que no reproduce la realidad objetivamente, pero que sí construye una

representación de ella, gracias a la imagen ícono-indexical y a la perspectiva del director, quien opina con base a las evidencias que sustentan sus argumentos.

4.3. Televisión, difusora del documental de reportaje

En el ensayo *Documentary as critical and creative research*, de Mike Wayne (2008, p.91), el investigador británico opina que el documental pertenece a los medios de comunicación, incluyendo el Internet, puesto que habla en un tono ameno al público, a diferencia del lenguaje sofisticado de la academia.

Hasta abril de 2001, las televisoras europeas transmitían anualmente 488,472 horas de documentales, superando incluso a Canadá y Estados Unidos, que registraron 257,544 horas, mientras que en América Latina la tasa de promedio llegó a 232,432 horas, concentradas principalmente en Brasil, Argentina, Chile y México (Francés, p.154-157); en suma, la producción mundial estuvo valuada en 400 mil millones de dólares (Francés, 2003, p.116).

Durante 2015, las televisoras mexicanas reportaron 762,000 espectadores de cine documental nacional, de los cuales 336,000 sintonizaron *México de mis amores* (1979), de Nancy Cárdenas, por el Canal 22 en tres diferentes emisiones, esto de acuerdo con el *Anuario estadístico de cine mexicano 2015*, elaborado por el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE, 2016, p.175).

Pero fue a partir de la década de los ochenta, cuando el documental televisivo en México vivió un auge: la Secretaría de Educación Pública (SEP) produjo series como *Los que hicieron nuestro cine* (1983-1985), *Apuntes para la historia de la música popular mexicana* (1985-1986) y *Siglo xx... la vida en México* (1984-1985), detalla el historiador Álvaro Vázquez Mantecón (2013, p. 202) en el ensayo *El documental histórico en México*.

En la opinión del cineasta Alberto Cortés, citado por su colega Luisa Riley (2013, p. 257) en *Los documentales para la televisión*, la transmisión de documentales a través del televisor es una mejor opción que la pantalla comercial de cine porque la obra adquiere mayor relevancia al enfrentarse a un público más amplio y heterogéneo. A él se suma la voz de Jorge Prior, quien expresa que la televisión es la mejor salida para el documental, si se considera que un punto de *rating* equivale entre 70 y 100 mil gentes (Riley, 2013, p. 257).

Dentro de este marco, la empresa Clío logró asentarse en el terreno del documental televisivo, gracias a la transmisión de *México, nuevo siglo* (2001-presente) y, en el pasado, *México, Siglo XX* (1998-2000). En total la producción rebasa los 200 documentales (Riley, 2013, p. 260). Al respecto Vázquez Mantecón (2013) señala:

La serie arrancó con su exhibición en televisión abierta y cadena nacional del documental *Díaz Ordaz y el 68* (1998) de Lupone. Era tanto el peso del silencio que había pesado sobre la presencia del movimiento estudiantil en los medios de comunicación que despertó una expectación inusual. La transmisión obtuvo un alto índice de audiencia, inaudita para un tema cultural y más aún para uno histórico. Por aquellos años, los académicos Guillermo Zermeño y Carlos Mendiola reflexionaban sobre el fenómeno de éxito de divulgación histórica y lo atribuían al hecho de que el discurso académico se había especializado al grado de excluir al público común y corriente de su conocimiento, fortaleciendo así la necesidad de divulgar. (Vázquez, 2013, p. 203).

Sin embargo el reto para el documental televisivo en México es consolidarse, al igual que lo hizo en países anglosajones, por lo que habría que gestionar políticas de producción que den certeza jurídica sobre el estado contractual de los derechos de autor o bajo qué condiciones se compran documentales a realizadores independientes, explica Luisa Riley (2013, p. 255); así mismo es de señalar que la creación del documental está sujeta a los intereses comerciales y políticos de las televisoras.

Pese a la cobertura de conflictos sociales como la revolución sandinista de Nicaragua, plasmada por Imevisión en *Ofensiva final* (1979), de Pedro Talavera, Riley (2013) señala que en México no es posible transmitir documentales que denuncien problemas similares dentro del país (p. 155).

Pero es necesario subrayar que no todo tiempo pasado fue mejor, pues en esos trabajos no había libertad para abordar los problemas sociales, la diversidad política, las disidencias, los conflictos agrarios, sindicales, etcétera, de México, eso no se discutía en la televisión. (Riley, 2013 p. 255).

5. *Abrir el Cielo*, un documental de reportaje

Abrir el Cielo. La marcha del despojo es un cortometraje documental que versa sobre el despojo de la tierra en México. El caso de estudio corresponde a la comunidad de Salaverna, en Mazapil, Zacatecas, que a partir de 2010 se encuentra en medio de un proceso de desalojo de sus habitantes, con la finalidad de utilizar la zona como una mina a cielo abierto operada por Grupo Frisco, propiedad de Carlos Slim.

La minera, en contubernio con el gobierno estatal y municipal, construyó un complejo de 90 hogares para reubicar a las familias afectadas. La zona habitacional se encuentra a cinco kilómetros de la comunidad original y lleva por nombre Nuevo Salaverna. Sin embargo, los hogares fueron entregados en comodato y sus dimensiones pequeñas no permiten que sus colonos continúen con sus actividades rurales de autoconsumo.

Quienes aún habitan sobre Salaverna son sometidos a hostigamientos de la minera. La principal herramienta de Frisco es la operación de barrenos, es decir, explosiones subterráneas que debilitan la superficie y los cimientos de los hogares. Los daños son visibles al observar los muros de las casas; ya que sufren de grietas que tienen una separación incluso superior a los 50 centímetros.

Al igual que Salaverna, en México existen cerca de 800 proyectos de minas a cielo abierto en espera de ser aprobados por Gobierno Federal. Esto implica que el proceso de despojo no es un caso *sui generis* en la región de Mazapil, Zacatecas, sino que se replica en todo el país.

El funcionamiento actual de este fenómeno se comprende mediante el proceso de reformas iniciadas a partir de 1992, cuando se modificó la Ley Agraria de la Constitución mexicana: los ejidos, otrora inalienables, ahora son mercancía susceptible a la compra-venta y renta por parte de empresas transnacionales, como es el caso de la industria minera.

Hasta el año de 2017 en el estado de Zacatecas 39 por ciento de su territorio se encontraba concesionado a la actividad de la minería, aunque a nivel nacional la cifra oscila entre 13 y 15 por ciento, de acuerdo con información de la Secretaría de Economía.

5.1. Tratamiento estético

Como ya se mencionó anteriormente, el documental mexicano suele trabajarse desde la crítica social y porta la ideología de fuerzas progresistas que plantean un cambio estructural a nivel nacional (Tello, J & Reygadas, P., 1988, p.132), siendo un rasgo característico del cine latinoamericano del siglo XX, en lo general.

Abrir el Cielo corresponde a esta tradición, al hacer crítica de un proceso de reformas políticas que vulnera a las comunidades donde existan yacimientos minerales, dado que éstas son susceptibles de cualquier acto de despojo. Para analizar el tratamiento estético habrá que dividir el estudio en dos factores: temática y estilo.

5.1.1. Temática

De acuerdo con el investigador Diego Zavala (2015), en *Teoría sobre el cine documental mexicano: un campo de estudio en formación*, existen cuatro tópicos constantes en el documental mexicano: la identidad nacional, la economía política, la memoria cultural y la memoria individual o colectiva (pp. 47-48)

Sin embargo el tema de la economía política se divide, a su vez, en tres subcategorías, las cuales son 1) las políticas públicas ejercidas en México, 2) la situación geopolítica y las relaciones internacionales mexicanas, y 3) las instituciones del Estado y la sociedad mexicana.

Sobre las políticas públicas se puede agregar que estos documentales analizan el uso y explotación de los recursos, las expropiaciones y privatizaciones, la buena o mala gestión de los mismos (Zavala, 2015, p. 47).

Abrir el Cielo se encuentra dentro del grupo de las políticas públicas en México, ya que refiere al impacto de la Reforma Agraria de 1992 en el campo de la minería a cielo abierto, particularmente en la serie de problemas desencadenados en el pueblo de Salaverna, en Mazapil, Zacatecas.

5.1.2. Estilo

Abrir el Cielo hace crítica de las políticas agrario-económicas aplicadas en México desde 1992 a la fecha; esto, a través del uso de entrevistas con personas afectadas por dichas regulaciones normativas; es el caso de aquéllos despojados de sus tierras en beneficio de empresas mineras. Pero además intervienen expertos sobre el tema,

como Claudio Garibay Orozco, geógrafo ambientalista de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y Alfredo Valadez Rodríguez, periodista de los medios impresos La Jornada y Proceso, además de ser autor del libro *Minería. Cinco siglos de saqueo* (2013).

Por otra parte se compiló material grabado por Gobierno del Estado de Zacatecas en torno a la minería. La finalidad consistió en crear un montaje de materiales que evidencie la puesta en marcha de la privatización del campo, como producto de las políticas neoliberales de México.

El cortometraje es informativo y habla directamente al público mediante el uso de rótulos, mientras que la imagen funciona como un índice de la realidad, principalmente al mostrar los daños ocasionados por la minería en los cimientos de los hogares de Salaverna.

En síntesis, al ser un cortometraje de exposición informativa sobre un problema político y social ocurrido en México, que además de grabaciones en directo utiliza material de archivo, *Abrir el Cielo* puede considerarse dentro del llamado documental clásico, específicamente dentro de la tradición de reportaje.

5.2. Ficha técnica



Título: Abrir el Cielo. La marcha del despojo

Duración: 15 minutos

Género: Cortometraje documental

Dirección, Guión y Edición: César Pérez Cortés

Producción y Fotografía: Alfredo Garrido Priego

Sonido Directo: Mauro Nares

5.2.1. Sinopsis

Salaverna es un pueblo amenazado a desaparecer en la soledad del desierto zacatecano. La iglesia, escuela y hogares serán el cráter de una mina a cielo abierto, mientras que sus habitantes son desplazados hacia una colonia nueva. Es así como Salaverna refleja el sendero de México, es decir, bajo la promesa del desarrollo, se despoja a familias de sus tierras a cambio de nada.

5.2.2. Línea de intención

Elaborar un testimonio que reflexione sobre la paradoja del desarrollo económico, el cual promueve la industrialización del país a costa de la reducción de la calidad de vida de las personas.

5.2.3. Tratamiento visual y sonoro

El cortometraje documental parte de la estructura del reportaje cinematográfico, al presentar el suceso en conflicto y ligarlo dentro de un contexto político nacional. Es por esto que la narración de la historia se sostendrá mediante el uso de testimonios, rótulos informativos y material de archivo.

La historia tendrá un ritmo lento y una evolución enigmática, de tal manera que la causa del problema en Salaverna se responderá paulatinamente hasta llegar a una conclusión final. Para ello, los tropos maestros que se usarán son la metonimia y la sinécdoque.

El primer concepto responde a que el conflicto de Salaverna será visto como un efecto de las reformas estructurales sobre la propiedad de la tierra, hechas en 1992, mientras que la sinécdoque se proyectará al ver el fenómeno del despojo en México a través de este caso particular.

La propuesta sonora consiste en crear una atmósfera de tensión. Para ello se mezclarán sonidos industriales característicos de Salaverna, como son las chimeneas de vapor por donde son expulsados los gases acumulados al interior de la mina, además de los cánticos religiosos que formaban parte de la vida cotidiana de este pueblo.

Por otra parte, la canción *Marcha Zacatecas*, del artista Genaro Codina, se utilizará como *leitmotiv* para construir una ironía, ya que se encuentra asociada a las campañas políticas, donde los candidatos prometen desarrollo y prosperidad para sus votantes.

5.2.4 Testimonios



Nombre: Guadalupe Perales
Ex habitante de Salaverna hasta el año de 2012. Actualmente radica junto con su familia en la zona habitacional Nuevo Salaverna.



Nombre: Leticia Mendoza
Ex habitante de Salaverna, quien el 23 de diciembre de 2016 perdió su casa, tras una demolición ordenada por Gobierno del Estado.



Nombre: Roberto de la Rosa
Habitante de Salaverna y líder del movimiento de resistencia, donde le acompañan cerca de 16 familias del poblado.



Nombre: Rosario Zamarripa
Ex habitante de Salaverna. Desiste de reubicarse en Nuevo Salaverna, dado que el hogar le es ofrecido en comodato, afirma en entrevista.



Nombre: Refugio Pasillas
Ex minero de Frisco-Tayahua, en Salaverna. En su testimonio, denuncia las condiciones precarias de trabajo en las que laboraba.



Nombre: Alfredo Valadez
Corresponsal en Zacatecas del diario La Jornada y autor del libro *Minería. Cinco siglos de saqueo* (2013), donde dedica un capítulo al caso de Salaverna.

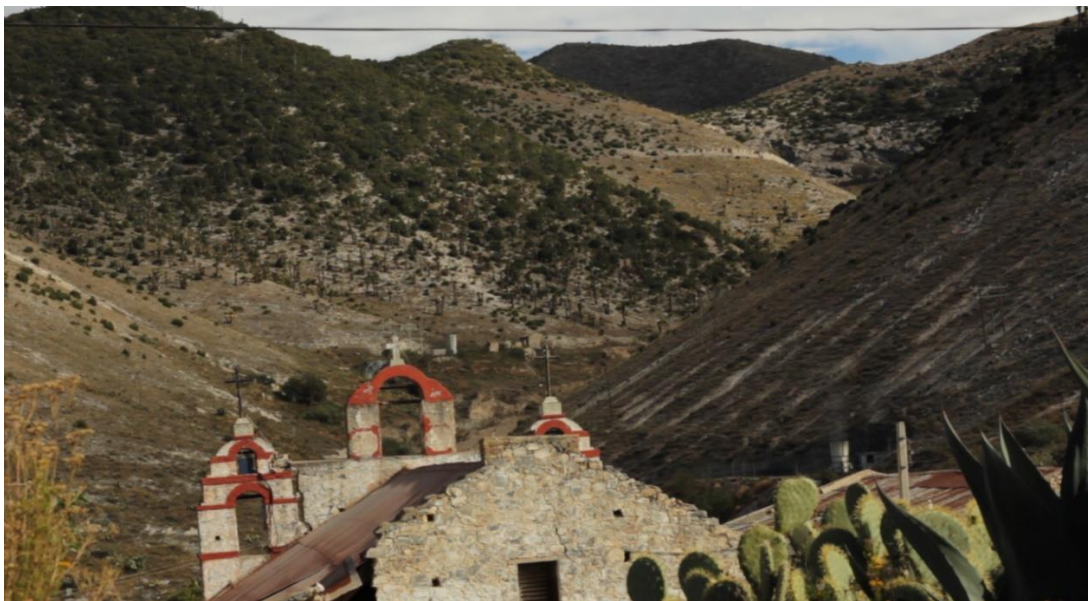


Nombre: Claudio Garibay Orozco
Investigador y académico por la UNAM, especializado en minería y medio ambiente, con estudios de campo realizados en Mazapil, Zacatecas.

5.2.5. Galería de imágenes



Vista de Salaverna hace más de tres décadas.



El pueblo se encuentra enclavado entre cerros, en el municipio de Mazapil, Zacatecas.



Instalaciones de la Mina Tayahua, propiedad del magnate Carlos Slim Helú.



Niños juegan en un jardín antiguo. Al fondo, las instalaciones de la Mina Tayahua.



A cinco kilómetros del poblado original, se encuentra la colonia Nuevo Salaverna.



Nuevo Salaverna rompe con la economía familiar de algunos habitantes del pueblo, dado que la falta de espacio limita su producción pecuaria.



Minera Frisco destruye los hogares de las personas que abandonan Salaverna; esto, para evitar su posible retorno.



Sin orden judicial, en 2016 Gobierno del Estado envió maquinaria pesada para demoler hogares.



Vista en 2016 de Salaverna.



Para este proyecto se recopilaron imágenes de archivo sobre la actividad minera en Zacatecas y del informe gubernamental de 1992 de Carlos Salinas de Gortari, quien habla sobre la entonces nueva Reforma Agraria.



Carlos Salinas en el Congreso de la Unión. Imagen, cortesía de TV UNAM



Gobierno de Zacatecas y Minera Frisco inauguran en 2012 la colonia Nuevo Salaverna.

6. Conclusiones

6.1. El reportaje, un género híbrido e informativo

El documental clásico se compone del cine expositivo y observacional. La primera de estas cualidades lo hace compatible con la televisión, donde se le conoce como reportaje, un género explotado por las cadenas BBC, National Geographic, Discovery Networks, TVE, Canal Plus, NHK y ZDF, entre otras.

En este nicho ha evolucionado el reportaje, ya que ahora es común verlo no sólo en la modalidad expositiva sino además reflexiva, mostrando el proceso de filmación del mismo documental. Sin embargo dicho género suele ser confundido por las notas informativas de los noticiarios, al momento de enjuiciarlo como un formato superficial y que se presume objetivo.

Lejos de esta práctica, el reportaje es un trabajo subjetivo que se hibrida con los géneros de ensayo, crónica y entrevista, al mismo tiempo que implementa recursos narrativos como el uso de la ficción y la participación del autor dentro de su propia obra. Empero, está prohibido alterar los hechos, ya que su función es informar al público de acuerdo a las evidencias encontradas durante la investigación.

Al converger con la televisión y hablar en un lenguaje claro, los documentales hechos en clave de reportaje atienden a un público que ve en este cine la oportunidad de informarse sobre el mundo; esto, a través de temas divididos en historia, naturaleza, cultura, vida actual, ciencia y biografías. Para cumplir con tal función, el reportaje necesita apoyarse en el uso indexical e icónico de la imagen, con el fin de aportar evidencias veraces sobre la realidad.

6.2. Puntos débiles de la vanguardia de no ficción

Pese a que existen momentos en que la cámara puede capturar estados de la realidad, sin ejercer ningún grado de intervención en los hechos (desastres naturales, accidentes y demás acciones circunstanciales), para la vanguardia de no ficción es imposible representar fielmente el mundo histórico, dado que existen factores que impiden tal objetivo; es el caso de la mirada y decisiones técnicas del realizador, así como el cambio en la conducta de los actores sociales al saberse filmados.

Por lo anterior, esta postura juega con el valor simbólico de la imagen; lo hace principalmente a través de técnicas como el *compilation film* y el *found footage*, desarraigando los archivos de video de su contexto original, lo cual, incluso, puede

producir el fenómeno llamado post-política, es decir, los asuntos sociales no son eliminados por completo, pero tampoco gozan de ninguna exclusividad antepuesta a las prácticas estéticas del documental.

Los ejercicios altamente estilizados de esta vanguardia han encontrado su mejor público en aquellas personas afines a museos y galerías de arte, mientras que su participación en el formato televisivo es muy pobre debido a que no empata con la categoría del reportaje (Weinrichter, 2004, p. 63), lo cual le imposibilita llegar a un mayor número de espectadores.

Esta escuela, además, comete una imprecisión al asegurar reinventar el documental, puesto que retoma técnicas creadas durante las primeras décadas del desarrollo del cine; sin embargo su trabajo sí fortalece la experimentación poética, uno de los cuatro requisitos que integran la tradición del cine documental, según Bill Nichols (2013, pp. 149-166): la imagen como evidencia de lo real, la retórica, la narrativa y la poesía visual y sonora.

6.3. Consideraciones finales

No existen elementos sólidos para afirmar que tanto el realismo crítico o la vanguardia de no ficción representen una postura estética más sofisticada que la otra, dado que en la práctica todas las escuelas se han retroalimentado constantemente; basta recordar la modalidad mixta, propuesta por Julianne Burton (1990, p.5), que habla sobre la fácil hibridación entre los diferentes géneros del documental.

Al igual que la escuela vanguardista, el género del reportaje atiende a un sector específico de la población, se compone de una formación integral de diferentes modalidades que lo han hecho evolucionar a través de los años, demostrando que sigue siendo vigente, gracias a sus cualidades informativas y a la demanda social que ve en él una ventana del conocimiento, evidenciando que esta postura, al igual que las propuestas más vanguardistas, ha contribuido al enriquecimiento de la tradición del cine documental.

7. Referencias

- Aumont, J. (2004). *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*. Barcelona: Paidós.
- Barnouw, E. (1996). *El documental. Historia y estilos*. Barcelona: Gedisa.
- Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones RIALP S.A. de C.V.
- Burton, J. (1990). *The Social Documentary in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Capote, T. (2007). *A sangre fría*. Barcelona: Anagrama. (Obra original publicada en 1966).
- Carroll, Noël (2014). En Plantinga, C. *Retórica y representación en el cine de no ficción*. (p. 58). México: UNAM.
- Català, J. M. (2005). Film-ensayo y vanguardia. En C. Torreiro y J. Cerdán (Eds.), *Documental y vanguardia* (pp.109-158). Madrid: Cátedra.
- Francés, M. (2003). *La producción de documentales en la era digital*. Madrid: Cátedra.
- García, R. (1999). "Novela de no ficción": *Polémica en torno a un concepto contradictorio* [Versión electrónica]. Recuperado en marzo 16, de 2017. <http://revistas.ufpr.br/letras/article/view/18957/12275>
- Hayden White (1997). En Nichols. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. (p. 97). Barcelona: Paidós
- Hernández, R; Ibarra, Y; Negrete, L & Sosa, M (Productor) Geoffrey, S & Hernández, R (Director). (2008). *Presunto Culpable* [filme documental]. México: Abogados con Cámara & CONACULTA.
- Ibarrola, J. (1994). *El Reportaje*. México: Ediciones Gernika.
- Instituto Mexicano de cinematografía (IMCINE, 2016). *Anuario estadístico de cine mexicano 2011* [Versión electrónica]. Recuperado en octubre 7, de 2016 http://www.imcine.gob.mx/sites/536bfc0fa137610966000002/content_entry56e33f9f9d72792dff003a13/56e342a29d727972050045b3/files/Anuario_Estadistico_de_Cine_Mexicano_2011.pdf
- Instituto Mexicano de cinematografía (IMCINE, 2016). *Anuario estadístico de cine mexicano 2012* [Versión electrónica]. Recuperado en octubre 7, de 2016 http://www.imcine.gob.mx/sites/536bfc0fa137610966000002/content_entry56e33f9f9d72792dff003a13/56e342fa9d7279f97300034b/files/Anuario_Estadistico_d_e_Cine_Mexicano_2012.pdf
- Instituto Mexicano de cinematografía (IMCINE, 2016). *Anuario estadístico de cine mexicano 2015* [Versión electrónica]. Recuperado en octubre 7, de 2016

http://www.imcine.gob.mx/sites/536bfc0fa137610966000002/content_entry56e33f9f9d72792dff003a13/56e346b69d7279f97300048b/files/Anuario_Estadistico_de_Cine_mexicano_2015.pdf

- Kapuscinski, R. (2002). *Los cínicos no sirven para este oficio*. Barcelona: Anagrama.
- Kieślowski, K (1993). *Kieślowski on Kieślowski*. Londres: Faber and Faber.
- Kitman Ho, A & Stone, O (Productor) & Stone, O (Director). (1991). *JFK* [filme]. Estados Unidos: Warner Bros.
- Lipson, M (Productor) & Morris, E. (Director). (1988). *The Thin Blue Line* [filme documental]. Estados Unidos: Miramax
- Marín, C. (2006). *Manual de periodismo*. México: Debolsillo.
- Mendoza, C. (1999). *El ojo con memoria. Apuntes para un método de cine documental*. México: UNAM.
- Mendoza, C. (2015). *La invención de la verdad. Ensayos sobre cine documental*. México: UNAM.
- Mendoza, C. (2016). *Avatares del documental contemporáneo*. México: UNAM
- Miquel, A. (2013). Documentalistas pioneros. En M. G. Ochoa (Coord.) *La construcción de la memoria. Historias del documental mexicano* (pp. 153-160). México: CONACULTA / IMCINE.
- Moore, M (Productor) & Moore, M (Director). (1989). *Roger & Me* [filme documental]. Estados Unidos: Dog Eat Dog Films
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Nichols, B. (2013). *Introducción al documental*. México: UNAM.
- Niney, F. (2009). *La prueba de lo real en la pantalla. Ensayo sobre el principio de realidad documental*. México: UNAM.
- Niney, F. (2015). *El documental y sus falsas apariencias*. México: UNAM.
- Pasolini, P. (2006). *Cinema. El cine como semiología de la realidad*. México: UNAM.
- Pérez M., R. (2013). La ciudad de México en los “cortos”. Los noticieros fílmicos y su mirada urbana. En M. G. Ochoa (Coord.) *La construcción de la memoria. Historias del documental mexicano* (pp. 205-220). México: CONACULTA / IMCINE.
- Plantinga, C. (2014). *Retórica y representación en el cine de no ficción*. México: UNAM.
- Riley, L. (2013). Los documentales para la televisión. En M. G. Ochoa (Coord.) *La construcción de la memoria. Historias del documental mexicano* (pp.253.-265). México: CONACULTA / IMCINE.
- Robert, M. y Belinchón, G. (2016, junio 28). El “boom” del documental español: mucho título para tan poco público. *El País*. Recuperado en julio 8, 2016 de

- http://cultura.elpais.com/cultura/2016/06/27/actualidad/1467041930_752430.html
- Romm, M. (Productor), & Romm, M. (Director). (1965). *Obyknovennyy fashizm* [filme documental]. Unión Soviética: Mosfilm
- Ruby, J. (2005). The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film. En A. Rosenthal & J. Corner (Eds). *New Challenges for Documentary* (pp.34-47) Manchester: Manchester University Press.
- Sánchez, V. (2006). NO-DO, el tiempo y la memoria [Prólogo a la octava edición]. Octubre 10, 2016, de Repositori de Contingut Lliure Sitio web: <http://roderic.uv.es/handle/10550/29921>
- Spurlock, M. (Productor), & Spurlock, M. (Director). (2004). *Super Size Me* [filme documental]. Estados Unidos: The Con
- Tapia, A. (2007, febrero 25). Las pautas retóricas de una sociedad sofisticada. [Mensaje de blog] Recuperado en Noviembre, 11 de 2016 de El Árbol de la Retórica: <http://elarbodelaretorica.blogspot.mx/2007/02/blog-post.html>
- Tello, J & Reygadas, P. (1988). El cine documental en México. En Fundación Mexicana de Cineastas, A.C. (Ed.). *Hojas de cine: testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano, Volumen 2* (pp. 131-140). México: Secretaría de Educación Pública.
- Trujillo, I. & Martínez, M. (2013). El documental científico en México. En M. G. Ochoa (Coord.) *La construcción de la memoria. Historias del documental mexicano* (pp.185-195). México: CONACULTA / IMCINE.
- Vázquez, A. (2013). El documental histórico en México. En M. G. Ochoa (Coord.) *La construcción de la memoria. Historias del documental mexicano* (pp.197-204). México: CONACULTA / IMCINE.
- Wayne, M. (2008). Documentary as critical and creative research. En T. Austin, T. y W. de Jong, (Eds.). *Rethinking documentary: New perspectives, new practices* (pp.82-94). Nueva York: MacGraw-Hill.
- Wees, W. (2005) En Weinrichter. Jugando en los archivos de lo real. Apropiación y remontaje en el cine de no ficción. En C. Torreiro y J. Cerdán (Eds.), *Documental y vanguardia* (p. 53). Madrid: Cátedra.
- Weinrichter, A. (2004). *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores.
- Weinrichter, A. (2005). Jugando en los archivos de lo real. Apropiación y remontaje en el cine de no ficción. En C. Torreiro y J. Cerdán (Eds.), *Documental y vanguardia* (pp.43-64). Madrid: Cátedra.
- Williams, L. (1997, julio-septiembre). Espejos sin memoria: la verdad, la historia y el nuevo documental. En *Estudios Cinematográficos*, Año 3, Número 9, pp.14-25.

- Zavala, D. (2015, noviembre [2014]-febrero). Teoría sobre el cine documental mexicano: un campo de estudio en formación. En *Estudios Cinematográficos*, Año 20, Número 36, pp.43-49.
- Zimmermann, P. (2005) En Weinrichter. Jugando en los archivos de lo real. Apropiación y remontaje en el cine de no ficción. En C. Torreiro y J. Cerdán (Eds.), *Documental y vanguardia* (p. 50). Madrid: Cátedra.