



FACULTAD DE
DISEÑO

IMACS
imagen | arte | cultura | sociedad

**Propuesta teórica transdisciplinaria para el análisis para la
interpretación de tres metadocumentales mexicanos:
*¿Quién diablos es Juliette?, Los rollos perdidos de Pancho Villa y
Alamar***

Tesis para obtener el grado de

Doctora en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad

Presenta

Mónica del Sagrario Medina Cuevas

Directora de tesis

Dra. Araceli Barbosa Sánchez

Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Marzo 2019. **México.**

Introducción.....	4
1. El estudio del cine documental desde la perspectiva transdisciplinaria	11
1.1 El cine documental: enfoque transdisciplinario.....	11
1.1.1 Los antecedentes del cine documental y lo transdisciplinario	16
2. Problematización del concepto: cine documental o cine de no ficción	24
2.1 Desarrollo de las formas narrativas y estéticas del cine documental	29
2.2 La ficcionalización y otros recursos del (meta) documental	34
2.3 El cine documental en México	43
2.3.1 Una mirada al cine documental mexicano contemporáneo.....	54
2.3.2 Los recursos narrativos del documental mexicano	59
3. Estructura teórico-conceptual para estudiar los recursos ficcionales en el meta documental.....	63
3.1 La sistematización del análisis de cine.....	64
3.2 Modos de representación en el documental	66
3.3 El componente narrativo del documental ficción	70
3.4 Conceptos bajtinianos como guía para la interpretación de los aspectos estéticos del documental.....	82
3.4.1 Dialogismo y polifonía	83
3.4.2 Cronotopo.....	85
3.5 Los aspectos del lenguaje cinematográfico que ficcionalizan al género documental.....	87
3.5.1 La puesta en escena	87
3.5.2 Algunas tipologías del lenguaje audiovisual.....	94
3.5.3 Montaje.....	99

4. Una propuesta transdisciplinaria para el análisis y la interpretación del discurso del metadocumental.....	107
4.1 Análisis cinematográfico.....	107
4.2 La selección de documentales.....	110
4.3 Análisis de <i>¿Quién diablos es Juliette?</i>.....	113
4.3.1 Las instancias narrativas en el documental ficcionalizado.....	115
4.3.2 Montaje y diversidad de voces.....	124
4.4 Análisis de <i>Los rollos perdidos de Pancho Villa</i>.....	141
4.4.1 La construcción narrativa: aspectos de la subjetividad del documental ficción ...	143
4.4.2 El cronotopo en el documental ficcionalizado.....	151
4.5 Análisis de <i>Alamar</i>.....	171
4.5.1 El meganarrador y las marcas de producción en <i>Alamar</i>.....	173
4.5.2 Los aspectos del cronotopo en <i>Alamar</i>: la puesta en escena como parte de la ficcionalización.....	184
Discusión y conclusiones.....	202
Referencias.....	221
Filmografía.....	228
Anexos.....	232

Introducción

El objeto de estudio para la presente investigación es el documental ficcionalizado o también llamado docuficción que muestra una propuesta autoreferencial en su narrativa, audiovisual que se produce en México en las últimas décadas y que se encuentra en la categoría del cine documental. Para este trabajo se aborda al producto documental que se ficcionaliza¹, es decir que se procede en la construcción en la diégesis sobre los mundos narrados.

El cine documental puede ser visto como un importante constructor de realidades, es decir de diversas formas de observar un hecho, para Dufuur (2010) este tipo de producto se aleja de una sola realidad por medio de “la mediación del montaje, la posición de la cámara y el estilo con el que el realizador aborda los temas, desde lo estético y lo ético” (p.345). Dicho esto, es posible considerar que el documental ficcionalizado refiere a múltiples expresiones culturales e ideológicas representadas en un soporte audiovisual

Los documentales ficcionalizados requieren de un estudio formal sistematizado que ayude a reconocer en ellos las formas en que se presentan, por lo que el objetivo de este trabajo es el diseñar una propuesta teórica transdisciplinaria para el análisis del discurso audiovisual sobre los aspectos estéticos y narrativos que lo construyen. Es significativo el estudio del cine documental con una perspectiva transdisciplinaria considerando la manera en que se construye, ya que este se produce a partir de diferentes lenguajes ya sea el audiovisual y lo que corresponde a los aspectos sonoros.

¹ “Se produce una hibridación entre documental y ficción. De igual forma, ya encontramos esta dialéctica de los materiales (término utilizado por Burch y retomado por Weinrichter) en películas como *Hiroshima mon amour* (1959, Alain Resnais), en la cual se crean nuevas formas narrativas basadas en el collage de elementos dispares (tanto de ficción como de documental) (Guinzburg en Paladino, 2014, p.126).

Para esta tesis se propone un corpus que da cuenta del carácter narrativo del documental ficcionalizado mexicano. La selección comprende tres documentales que fueron producidos y exhibidos en México en las últimas décadas. El propósito de cada análisis ofrece diferentes posibilidades de estudio sobre aspectos del discurso audiovisual, la narrativa, la enunciación y lo referente a la estética en el documental ficcionalizado, este último aspecto se construye por medio de la reflexividad cinematográfica², es decir que estos documentales dan cuenta de su propia realización en pantalla.

Se han seleccionado tres producciones que resultan oportunas para ser analizadas ya que representan propuestas sobresalientes sobre los diferentes aspectos docuficcionales, así como también recurren a diferentes niveles de autorreferencialidad para construir el relato y dar cuenta de su proceso de realización. Las producciones se citan en el texto considerando al año de producción, *¿Quién diablos es Juliette?* (Marcovich, 1997), *Los rollos perdidos de Pancho Villa* (Rocha, 2003) y finalmente *Alamar* (Rubio, 2009). Cada producto audiovisual requiere atención en ciertos aspectos sobre su estructura formal, por lo tanto, cada uno de los documentales ficcionaliza los hechos que presenta de manera particular según los recursos estéticos empleados, mismos que son revisados de manera específica, ya sea el uso del montaje en *¿Quién diablos es Juliette?* y la relación del género documental cercano al cine negro y al *road movie* en *Los rollos perdidos de Pancho Villa*, la construcción de la puesta en escena en *Alamar*; en los tres casos se da cuenta del carácter autorreferencial de las producciones. Los audiovisuales exhiben peculiaridades sobre la forma narrativa, en los que se considera la manera en que se construye la narración, ciertas convenciones de formatos o géneros ficcionales como el video musical, la

² El concepto proviene de la filosofía y de la psicología. Según Stam, la reflexividad es “la capacidad de la mente para ser al tiempo sujeto y objeto de ella misma dentro del proceso cognitivo” (1999, p. 228).

película de viaje o el cine negro.

Las producciones de cine que transitan entre el documental y la ficción forman parte de la producción mexicana desde hace tiempo, aunque se percibe una necesidad de aclarar sobre los límites que existen en su construcción narrativa, en la forma en que se presenta su exploración estética, es decir en los cambios que registra el discurso audiovisual, ya sea el reconocer quién narra en un producto de cine documental, cuál es el punto de vista que se muestra y cuáles recursos narrativos utilizan para contar.

En general el cine documental va despertando el interés de nuevos actores que van involucrándose en el ámbito cinematográfico a partir de la proliferación de estudios cinematográficos en diversas universidades del país, y también reconocer que se van generando nuevos públicos ante la oferta que exhiben los festivales, muchos de estos escenarios itinerates que cada vez van tomando más fuerza.

Este trabajo de investigación se organiza de la siguiente manera. Un primer capítulo sobre el estudio del cine documental desde la perspectiva transdisciplinaria, en el que se vincula al cine documental con la transdisciplinariedad y se reconocen los principales antecedentes de esta categoría fílmica. Se considera el Manifiesto Transdisciplinario de Basarab (1998) que describe al prefijo “trans”, es decir lo que se encuentra entre disciplinas, a través de estas y agrega que se puede comprender más allá de cualquier disciplina. Lo transdisciplinario busca la comprensión del contexto actual, así es que el llamado cine documental se puede situar en una situación espacio temporal a la que aborda desde diferentes miradas disciplinarias para representar las diversas maneras en que los seres humanos se manifiestan.

Se sabe que tanto los que realizan documental como los que analizan el mismo pueden provenir de diferentes áreas de conocimiento, como la sociología, la comunicación, la antropología, entre otras disciplinas. Se reconoce que el producto documental busca diversos

finés, ya sea didácticos, artísticos, altruistas, entre otros. Cabe destacar que la metodología para la realización y el análisis del producto documental se vale de diferentes procedimientos de la investigación social para su desarrollo y se explican mediante diversas teorías que son complementadas, es necesario ver los anexos para observar el *décopage*, que se muestra a través de diferentes tablas de análisis que sistematizan el trabajo de análisis de cada documental. Se puede decir que el documental tiene como punto de partida para su realización la búsqueda de imágenes. La imagen fija o en movimiento se utilizan para argumentar y así construir un punto de vista. Cada una de las representaciones icónicas funcionan como evidencia de lo que se cuenta en el cine documental. Un conjunto de imágenes funciona como recurso narrativo que apoya la construcción de la trama.

Por lo tanto, la producción y el análisis cinematográfico se pueden considerar transdisciplinarios, ya que se recurre para su desarrollo a diversas miradas. El documental como discurso cinematográfico se construye desde un proceso de investigación social en la que el realizador tiene preguntas sobre una situación o contexto. El audiovisual que se denomina documental tiene diferentes recursos para su producción, la entrevista a profundidad es una forma en que se trabaja, misma que deriva de la disciplina periodística. El género en su fase final se somete a un proceso de montaje en el que el documentalista desarrolla una propuesta estética con el material que se obtiene durante la producción. La posproducción propone una forma para ver la imagen y el sonido capturados que se estructuran en diversos soportes. En ocasiones cercana a otros géneros o formatos como el video arte o el video experimental.

En un segundo capítulo se problematiza el concepto de cine documental, también conocido como cine de no ficción. En dicho apartado se aborda el desarrollo de las formas narrativas y estéticas del cine documental, la ficcionalización y otros recursos del documental autorreferencial, que para el presente trabajo se denominara con el término de “metadocumental”,

es decir que se reconoce en esta categoría de audiovisual el uso de diferentes recursos narrativos como parte de una exploración artística, el término permite situar una forma de cine que muestra en pantalla algunos de los mecanismos con los que se realiza y da cuenta de su carácter referencial. Se busca reconocer el documental ficcionalizado en la producción mexicana para que, posteriormente se pueda discutir sobre los audiovisuales que están en los límites del documental y la ficción, ya que muestran una estrecha cercanía con las convenciones en que las producciones ficcionales cuentan historias, lo que implica la identificación de las posibilidades expresivas del género. No obstante, se mantiene en esencia su propósito referencial, es decir la relación que tiene la historia que se plantea con el mundo real. Los resultados del análisis se suman a los incipientes estudios del cine documental en México, considerando que el registro de los trabajos documentales en el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE). Se lleva a cabo a penas desde el año 2010, además de que se reconoce la necesidad de acrecentar la literatura que aborde y discuta sobre dichos registros o que intente recapitular sobre estos para que se puedan manifestar ciertas tendencias temáticas actuales.

En el capítulo tres se construye la estructura teórico conceptual para estudiar los recursos ficcionales en el metadocumental, se explica en qué consiste la sistematización del análisis de cine. Para el análisis del corpus propuesto se propone una perspectiva transdisciplinaria que abarque diversas miradas sobre un fenómeno que no solamente proviene de lo social sino que también abarca otros terrenos disciplinarios. Como punto de partida se propone un acercamiento desde la narratología, considerando la mirada de Gérard Genette (1972), André Gaudreault y François Jost (1995) para visibilizar los aspectos narrativos más sobresalientes que se registran en el discurso audiovisual. El documental también se observa desde sus teorías, específicamente sobre los modos de representación propuestos por Bill Nichols (1997, 2005). Después se suman las concepciones de Mijail Bajtín (1989, 2009) especialmente los términos dialogismo y

cronotopo, que permiten un análisis interpretativo del género y que observan el objeto de estudio como un producto artístico, lo que permite direccionar hacia un análisis de los aspectos estéticos del documental en diálogo con los aspectos sociales. Más adelante se abordan los conceptos del lenguaje cinematográfico que ficcionalizan el género documental, como la puesta en escena, algunas tipologías propias del cine y sobre la teoría del montaje. En términos generales se retoman las propuestas teórico conceptuales propias del cine ficcional, así como conceptos y categorías del documental que también se enriquecen con las aportaciones que provienen de la literatura. Lo anterior ofrece un marco complejo de teorías con una mirada transdisciplinaria para estudiar los productos audiovisuales seleccionados.

El último capítulo se denomina “Una propuesta transdisciplinaria para el análisis y la interpretación del discurso del metadocumental”. En este se abordan las características en las que se construye el trabajo de análisis, la justificación sobre la selección de los documentales y la metodología. Se describen las acciones que se consideraron para el análisis, como la elección de unidades y dimensiones de análisis, que comprende la revisión de escenas y secuencias para obtener registros más autónomos y profundos de información (Casetti y Di Chio, 1991, p.44); la selección de secuencias que parte del análisis de los aspectos narrativos que ficcionalizan cada documental. El análisis es de tipo transversal, ya que se recorre la película sin vincularse en un sentido estricto a la consecución de las imágenes. Se requiere seleccionar escenas que muestren los principales recursos narrativos y estéticos que se emplean en la producción audiovisual como parte de una estrategia de ficcionalización. El número de escenas depende del criterio denominado de saturación teórica, es decir que una vez repetida la información cesa la búsqueda.

Este capítulo es el más extenso del trabajo, ya que muestra los resultados de cada análisis. En el caso de *¿Quién diablos es Juliette?* destaca el análisis de las instancias narrativas y posteriormente se muestran las interpretaciones que surgen a partir de los conceptos bajtinianos en

el apartado titulado “Montaje y diversas voces”. El segundo análisis que se desarrolla es sobre *Los rollos perdidos de Pancho Villa*, que contiene un primer abordaje de la construcción narrativa en consideración a la subjetividad que este audiovisual presenta. El segundo momento del análisis se encuentra en el apartado “El cronotopo en el documental ficcionalizado”. Por último, el análisis de *Alamar* se encuentra organizado mediante un apartado sobre el análisis del meganarrador y las marcas de producción; posteriormente se abordan los aspectos del cronotopo y la puesta en escena como parte de la ficcionalización.

En cuanto a las conclusiones de este trabajo, se encuentra principalmente el reconocimiento del análisis del cine documental con un enfoque transdisciplinario. La mirada teórica que se utiliza implica a la narratología que ha sido extrapolada desde la literatura a la narratología fílmica, la mirada bajtiniana que proviene de la pragmática-discursiva, el concepto de reflexividad y autorreferencialidad que se adopta de la filosofía y de la psicología del cual se construye la idea del metadocumental. También se emplean las teorías del cine que regularmente han sido utilizadas en el análisis de la ficción como el reconocimiento de la puesta en escena o el montaje, así como la mirada desde los teóricos del cine documental.

La propuesta transdisciplinaria para mirar este tipo de cine encuentra significativo aceptar el intrínseco sentido referencial que tiene el metadocumental, considerando que en sí mismo tiene un marcado señalamiento social en el que coexiste un discurso que emerge de la misma narración o forma estética. Se encuentra que, en el caso de los audiovisuales seleccionados enuncian en su desarrollo un sentido estético narrativo que los vincula con una temática social. Es importante reconocer lo expuesto por Aumont (2013) sobre los análisis cinematográfico. El autor expone que regularmente estos surgen en el escenario académico y suponen una revisión del producto audiovisual de manera puntual. Los resultados del análisis proponen una sistematización que motiva la discusión organizada de quienes participan en el escenario del cine documental. Es

necesario considerar que este trabajo de investigación nutre el quehacer del crítico cinematográfico que busca más allá de los comentarios que exigen las publicaciones convencionales y que a su vez puede transmitir algunas de estas ideas al espectador.

Es deseable que el tratamiento teórico que se propone se traslade para el análisis de otros audiovisuales, así como también se incentive la investigación sobre otros asuntos pendientes como los estudios sobre las modificaciones que va presentando el género documental en la producción mexicana, o bien estudios de audiencias sobre cómo se interpretan los cambios estilísticos. En general se pueden reconocer más aspectos sobre las formas de producción y otras cuestiones que representen la investigación constante sobre la producción cinematográfica. Es relevante poner atención sobre el análisis de cine documental contemporáneo producido en México para visibilizar en diferentes espacios los aspectos formales de dicha producción fílmica.

Los esfuerzos académicos siempre serán necesarios para dar seguimiento a la producción del cine documental nacional. Llama la atención que en la entrega de los premios *Ariel* a la producción de cine mexicano del 2017, justo el documental *Tempestad* (Tatiana Huezo, 2016), haya sido el ganador a la mejor dirección, fotografía y sonido, que son aspectos del género que no habían sido considerados como significativos en su producción y que desde luego el documental como producto cinematográfico mantiene una estética y una narrativa que evoluciona. El género se vale de una propuesta artística más allá de sólo concebirse por tener un propósito social o político. El estudio y análisis del discurso audiovisual del documental, más allá de su discurso social que muestra, tiene pendiente generar más propuestas teóricas y metodológicas que den cuenta del desarrollo del propio género cinematográfico.

1. El estudio del cine documental desde la perspectiva transdisciplinaria

1.1 El cine documental: enfoque transdisciplinario

En este capítulo se articula el sustento teórico necesario para comprender la importancia de estudiar al cine documental a partir de diversas disciplinas. Se considera que el cine documental se desarrolla a través de diferentes propuestas conceptuales que provienen de diferentes áreas disciplinares que ayudan a generar una argumentación sobre la problemática planteada. El documental, también conocido como cine de no ficción, aborda una postura en la conceptualización del trabajo que se observa desde las ciencias sociales, las humanidades, las ciencias exactas, entre otros ámbitos que se pueden interrelacionar para representar una supuesta realidad. Nichols (1997) señala que:

el cine documental tiene cierto parentesco con esos otros sistemas de no ficción que en conjunto constituyen lo que podemos llamar los discursos de sobriedad. Ciencia, economía, política, asuntos exteriores, educación, religión, bienestar social, todos estos sistemas dan por sentado que tienen poder instrumental; pueden y deben alterar el propio mundo, pueden ejercer acciones y acarrear consecuencias (p. 32).

Este tipo de cine, desde su realización, surge con una mirada transdisciplinaria ya que se vale de diferentes disciplinas para su construcción. El cine documental o la no ficción constituye un discurso cinematográfico que se construye desde un proceso de investigación social en la que el realizador tiene preguntas sobre una situación, un contexto o un actor social. Nichols señala que el documental tiene como valor epistémico ser fuente de conocimiento. Este tipo de audiovisual se vale de diferentes recursos para su ejecución, como la entrevista a profundidad, que es una de las formas narrativas que, si bien tiene una relación con la disciplina periodística, en el documental adquiere otra intención que puede resultar más compleja, considerando el propósito de la realización. Por otra parte, el proceso de elaboración del documental, en su fase final se

somete a un montaje en el que se desarrolla una propuesta estética con el material que se obtiene durante la producción; la posproducción propone una forma para ver la imagen, el sonido y demás evidencias que forman parte de la investigación. La estructura audiovisual final se construye con recursos narrativos que han sido vinculados con la realización de diferentes géneros cinematográficos o formas que corresponden al video arte o al video experimental, es decir que el género documental combina la experiencia que surge de la producción de diversos productos audiovisuales, lo que también lo encamina hacia lo transdisciplinario.

Según el Manifiesto expuesto por Basarab (1998) “el prefijo “trans” indica lo que está a la vez entre las disciplinas, a través de las diferentes disciplinas y más allá de toda disciplina. Su finalidad es la comprensión del mundo presente en el cual uno de los imperativos es la unidad del conocimiento” (p.35). En las primeras producciones documentales existe la intención de registrar fragmentos de la vida para que se conviertan en una memoria audiovisual capaz de construir una parte de la historia de la humanidad, considerando documentales como *Nanook el esquimal* (Robert Flaherty ,1922), película documental que se produjo entre Estados Unidos y Francia. Posteriormente se fueron visibilizando propuestas de índole político e ideológico más allá de solamente capturar un simple registro sino de intervenir mediante el discurso cinematográfico persuasivo que se genera, lo que para Nichols puede ser “el estatus del cine documental que como prueba del mundo legitima su uso como fuente de conocimiento. Las pruebas visibles que ofrece apuntalan su valía para la defensa social y la transmisión de noticias” (1997, p. 14).

Por su parte, la discusión teórica sobre el documental se ha desarrollado desde diversos aspectos que van desde el registro y la catalogación del producto documental hasta la revisión de los aspectos historiográficos que dan cuenta de la evolución de las producciones y los realizadores. Se han desarrollado investigaciones que problematizan la veracidad de la imagen,

textos que discuten la objetividad del audiovisual como lo expuesto por Rabiger en su libro *Dirección de documentales* de 2005 en el que considera las implicaciones que tiene la realización del documental en cuanto a la elección de un punto de vista y el juego artístico en el que se ve implicado el audiovisual.

Los esfuerzos académicos que abordan al cine documental, registran acercamientos a la creación cinematográfica, que en ocasiones no contemplan las dimensiones estéticas y narrativas, es decir que poco cuestionan la forma en que se cuenta la historia³, la trama, el desarrollo de la propuesta audiovisual vista como un relato que se origina de un acto discursivo.

El cine documental tiene diversos propósitos en su realización y exhibición, entre los que están las posibilidades didácticas, artísticas, las intenciones activistas, entre otras. Cabe destacar que la metodología para la realización y el análisis del producto documental se vale de diferentes procedimientos que parten de una sistematización que puede provenir de diversos postulados teórico-conceptuales. Se puede decir que el documental parte de la imagen, que ya sea fija o en movimiento, sirve para argumentar un punto de vista. Cada una de las representaciones icónicas funcionan como evidencia de lo que se cuenta en el discurso cinematográfico. A su vez, la imagen funciona como recurso narrativo que construye la historia.

Para este trabajo se aborda al producto de cine documental, que en las últimas décadas se ha ficcionalizado, es decir que la estructura narrativa se abre para utilizar diversos recursos de imagen y sonido que frecuentemente se han asociado a otros géneros, lo que también implica la cercanía del documental con múltiples disciplinas. Es importante comprender la diferencia entre las precisiones de los términos inter, trans y multidisciplinario. Señala Basarab,

la investigación transdisciplinaria que corresponde a un cierto grado de transdisciplinariedad se

³ “historia... la serie cronológica de los acontecimientos relatados” (Gaudreault y Jost, p.43, 1995)

aproximará más bien a la multidisciplinariedad (como en el caso de la ética); aquella correspondiente a un otro grado se acercará más a la interdisciplinariedad (como en el caso de la epistemología); y aquella otra correspondiente a otro grado – se acercará a la disciplinariedad (p.37).

La construcción del cine documental está cercana a la multidisciplinariedad, es decir a los argumentos que se desarrollan para dar credibilidad que surge en lo transdisciplinario, en la vinculación con varias disciplinas. La historia que cuenta en pantalla el documental plantea una hipótesis que pretende se compruebe durante el desarrollo de las secuencias, para lo que se requiere una revisión desde diversas posturas disciplinares según el discurso ideológico que se plantea.

El cine documental puede ser visto como un importante constructor de supuestas realidades, es decir diversas formas de observar un hecho. Nichols dice que “el realismo documental se alinea con una epistefilia, es decir el placer del conocimiento como una forma de compromiso social, mismo que deriva de la fuerza retórica de argumento sobre el mundo” (1997, p. 232). Surgen así algunos sustentos que bien pueden derivar en la discusión de los enfoques disciplinares que requiere el cine documental:

La transdisciplinariedad se interesa por la dinámica engendrada por la acción de varios niveles de realidad a la vez. El descubrimiento de esta dinámica pasa necesariamente por el conocimiento disciplinario. La transdisciplinariedad, no siendo nada más una nueva disciplina o una nueva hiperdisciplina, se nutre de la investigación disciplinaria, la que, a su vez, se esclarece de una manera nueva y fecunda por el conocimiento transdisciplinario. En este sentido, las investigaciones disciplinares y transdisciplinarias no son antagónicas sino complementarias (Basarab, 1998, p.36).

En el documental se crean referentes culturales y expresiones ideológicas que se construyen en un soporte audiovisual, que bien se pueden ficcionalizar, es decir que “el cine documental se aleja

de la realidad por la mediación del montaje, la posición de la cámara y el estilo con el que el realizador aborda los temas, desde lo estético y lo ético” (Dufuur, 2010, p.345). Por lo tanto, cabe señalar que el género es transdisciplinario porque muestra diferentes concepciones socio culturales para cada espectador que interpreta el discurso audiovisual de acuerdo a lo que conoce.

Se reconoce que el documental mantiene un acuerdo con la audiencia, ya que el receptor comprende el supuesto de que al ver un audiovisual de tipo documental se observan contextos, acciones y actores sociales que existen de forma auténtica. Es decir, según lo que se establece con el espectador, se tiene una “actitud documentalizante o una actitud ficcional “, perspectivas estéticas que señalan Gaudreault y Jost (p.39,1995). El pacto que establece el espectador con el producto audiovisual cambia considerando la forma en que se define la película, lo que significa una diferencia entre el cine de ficción y la mirada del cine documental ante la construcción discursiva que cambia según el propósito expresivo que persigue.

Es importante aclarar que aunque existen diferencias en los productos audiovisuales también se debe considerar que en términos generales el cine de ficción y el cine documental han compartido criterios estéticos y narrativos desde sus inicios. Los antecedentes del cine de no ficción que se exponen a continuación son argumentos importantes para comprender el desarrollo del género.

1.1.1 Los antecedentes del cine documental y lo transdisciplinario

En este apartado se expone un mirada histórico-conceptual sobre el cine documental. Los antecedentes del cine documental dan cuenta del desarrollo del género con la intención de argumentar sobre su construcción transdisciplinaria. El llamado cine documental tiene antecedentes en las producciones conocidas como “las vistas” de los hermanos Lumiere en

Francia al finalizar el siglo XIX, mismas que expresaban temas de lo cotidiano. Posteriormente aparecen productoras que realizan cortos similares a los de los Lumiere, como Pathé Journal (1908) y Gaumont (1910). La denominación de cine documental aparece tiempo después, “El concepto documental surge en la publicación en 1926 en el artículo del diario *The New York Sun*, acerca de la película *Moana* de Robert Flaherty” (Breschand, 2004, pp. 1–11). Sin embargo, en Francia el término ya se había utilizado en varias ocasiones para hablar de la producción cinematográfica que muestra imágenes de la realidad. Grierson en 1926, define al documental como “el tratamiento creativo de la realidad”, tomando como ejemplo a *Moana*, película de Robert Flaherty, realizador también de *Nanook*, en donde se recreaba la historia de los nativos de las islas de Samoa, interpretada por ellos mismos. La realidad que se trata mantiene su forma narrativa. Grierson señala de manera concreta “el surgimiento de una práctica nueva” (Breschand, 2004, p. 8). Es decir, una nueva relación con la realidad por medio de la cámara.

Un documental de Flaherty era un largometraje que presentaba en primeros planos a un grupo de personas que vivían en remotos lugares pero que resultaban familiares a causa de su humanidad. Lo característico de los documentales de Grierson estaba en el hecho de que se referían a impersonales procesos sociales; generalmente se trataba de cortometrajes acompañados por «comentarios» que articulaban un punto de vista. El modelo de Grierson se difundía cada vez más (Barnouw, 1996, p. 89).

Como ya se sabe, el cine documental es también conocido como no ficción, género que se construye como expresión cinematográfica durante el siglo XX. Durante el desarrollo del género se reconoce que para la realización del producto audiovisual es fundamental el captar imágenes de lo cotidiano, así como sucede en los primeros noticiarios cinematográficos o en el audiovisual de propaganda. En estos datos registrados cabe el comentario sobre la relación que el género

tiene con el periodismo y la llamada mercadotecnia política, es decir la vinculación transdisciplinaria en cuanto a los propósitos con los que se utiliza, que como menciona Basarab (1998), se trata de diferentes niveles de realidad. El documental se sitúa en el campo cinematográfico como una forma de expresión individual o de un grupo y tiene como antecedente histórico la práctica construida por los primeros realizadores quienes van desarrollando la identidad del producto audiovisual, las formas de producción y las posibilidades estéticas considerando la evolución tecnológica. Es decir, la interrelación de la construcción estética supeditada a los cambios técnicos que permiten una vez más lo transdisciplinario en la producción del discurso fílmico.

Barnouw en 1996 destaca que entre los documentales que se producen después de la segunda guerra mundial se muestra la mirada personal de los realizadores y surgen cortometrajes que se cuentan con una percepción íntima. A menudo una sola persona era la que filmaba y editaba lo cual manifiesta una reacción en contra de los proyectos de producción en serie de la época. Así es que era la sensibilidad de un director el punto de partida y no las intenciones del estado. (Barnouw, 1996, p. 173). *Noche y Niebla* (Alain Resnais, 1955), es una propuesta documental que bien puede representar como impactó la estética de aquellos primeros cortometrajes de guerra. La tendencia del documental de posguerra está vinculada con el sentido de experimentación que tienen las vanguardias. Dicho ánimo de experimentación y de sentido personal en la producción documental Barnouw lo concibe como el tipo de “documental poeta”.

Las producciones documentales o de no ficción registran las diferencias que se encuentran con el cine de ficción. Así es como se reconoce al documentalista como uno de los actores que resultan fundamentales para comprender el desarrollo del género, ya que un realizador mantiene una subjetividad sobre el actor social, sobre las decisiones que toma, sobre las elecciones que

realiza, sobre el uso del lenguaje audiovisual, así como en la postura que considera sobre la situación que filma.

Flaherty y a Kiarostami y Mograbi, pasando por Welles, Rouch, Marker o Kramer... siguen inventado poderosos mestizajes entre el documental y la ficción, que nos revela mejor, en esa medida, nuestros modos de ver y de creer, y el mundo en que evolucionamos. Sus invenciones cinematográficas ayudan a distinguir mejor a apreciar su mezcla (Niney, 2015, p.12 y 13).

Los primeros documentalistas, quienes comienzan a definir las cualidades del género, consideran para sus producciones las imágenes que provienen del mundo, los escenarios que se encuentran presentes, las situaciones que surgen y los actores sociales que provienen de un contexto determinado, recursos que serán utilizados según el estilo de cada uno.

Así es que se reconoce en la historia del documental que el género ha sido concebido para mirar lo que acontece, ya sean situaciones, personajes, objetos, espacios en diversos espacios y tiempos. El cine de la no ficción se ha valorado desde sus posibilidades para explicar un contexto. El discurso cinematográfico en el cine documental es considerado como didáctico, ya que puede enseñar a los públicos por medio de diferentes recursos que van desde las crónicas de viaje, las referencias a diversas fotografías, las ilustraciones, entre otras formas. Por su parte *Nanook*⁴ pudo ser visto como un referente a imitar, tal vez un personaje ideal que mediante sus acciones participaba en su contexto. Este documental muestra la historia de un hombre que lucha por la sobrevivencia de su familia. La narración ocurre mediante diversos recursos narrativos que van

⁴ “La película de Robert Flaherty *Nanook el esquimal* (*Nanook of the North*, 1921), que construye... una alternancia de planos, transforma dos acontecimientos sucesivos de la banda filmica en simultaneidad: vemos en ella a Nanouk, de caza, esperando que aparezca una foca...transforma también lo afilmico” (Gaudreault y Jost, p. 43, 1995). La producción sugiere una forma ficcional tanto en la realización como en el montaje.

desde los textos en pantalla, el uso de gráficos que ubican al espectador, así como las imágenes que dan cuenta de lo cotidiano de este grupo. “Dziga Vertov abogaba en sus escritos y películas por un proceso activo de construcción social, incluyendo la construcción de la conciencia histórico-materialista del espectador” (Nichols, 1997, p. 40), es decir que tanto el documental de tipo etnográfico como los primeros noticiarios buscan captar mediante la cámara imágenes sobre aspectos sociales de la vida.

El documental le ofrece al espectador una posibilidad para relacionarse con las imágenes que están más cercanas a la realidad y que funcionan para sensibilizar sobre la situación que se narra. “El acercamiento a la experiencia estética en el cine pone el acento en otras características determinantes del film ligadas con las respuestas emotivas y cognitivas del espectador. Se trata de una experiencia particular e intransferible que se construye gracias a la articulación de los elementos formales de una película (Castellanos, 2004, p.8). La experimentación del espectador depende de procesos que se pueden estudiar desde las concepciones que provienen de la psicología o la educación. La transdisciplinariedad se hace evidente en la interpretación de los niveles de conocimiento que se reconocen.

Por lo tanto, una película documental es un producto cinematográfico, por medio del cual surge un proceso de interpretación de las imágenes. En la película se encuentra una selección de tomas que se convierten en secuencias y forman parte del proceso de significación sobre cuestiones éticas y estéticas. Cabe mencionar que el proceso de producción del cine documental y el cine de ficción son similares, ya que durante el montaje de las imágenes surge la organización y construcción del producto audiovisual y se deciden los límites entre el mundo real y la ficcionalización.

Por consiguiente, no es necesaria una oposición radical entre géneros cinematográficos, ya que es evidente que ambos comparten durante el proceso de producción una expresión

estética, así como una forma narrativa, entre otros elementos. Nichols (1997) menciona que el montaje probatorio, el argumento, el uso de la banda sonora, los testimonios, así como la función de los diferentes modos de producción documental se encuentran presentes en la narrativa del cine de ficción y también en el documental, que puede incorporar en su desarrollo aspectos como “la subjetividad del personaje, un montaje de continuidad, las secuencias de montaje, así como la invocación del espacio fuera de la pantalla”⁵ (p.35).

Por su parte, Niney comenta que “el cine documental ha dejado de considerarse como opuesto al cine de ficción y su verdad ficcional ha dejado de ser equiparable al resto del cine de ficción” (2011, p.370). Por lo tanto, el documental contemporáneo o la no ficción se construye desde una perspectiva más flexible, que transita entre diferentes géneros, considerando una narración y estética variada. De acuerdo con Lauro Zavala, es importante el estudio del cine documental en tanto “el reconocimiento de las estrategias de ficcionalidad más que el análisis del grado de verosimilitud” (2010, p. 26). Se destaca el uso del montaje y la puesta en escena, formas que revelan dicha verdad construida con las que se estructura el cine documental.

Otros autores han destacado que el cine de no ficción tiene una estructura particular, que depende del tipo de filme que se esté presentando. Por lo general, este tipo de películas provienen y se basan en una situación social inmediata, a veces un problema, una crisis, una persona aparentemente carente de interés dramático y sin importancia, o un acontecimiento (Barsam, 1973), razón por la cual siempre se busca un acercamiento con el escenario real y los participantes, lo cual muestra la diferencia del cine de no ficción con la ficción, partiendo de la

⁵ El montaje de continuidad es la ilusión que se crea al relacionar muchas tomas de montaje que se filmaron en tiempos y lugares diversos, mismas que se vinculan de una forma precisa para generar la idea de que son un conjunto de tomas en un espacio y un tiempo continuos. La ilusión surge ante la existencia de una banda continua de ambiente que suena a lo largo de una escena cinematográfica sin saltos.

Una Secuencia de Montaje es una serie de acciones que pueden suceder en una o varias locaciones mediante saltos de tiempo de forma muy rápida. Pueden ser un conjunto de escenas rápidas en las que pasan muchas cosas, muchas veces acompañadas por música.

decisión de no buscar escenografías, vestuarios o actores que representen un hecho social al cual no pertenecen. Para Barsam el documental es un medio que se elabora con material actual pero que toma la forma que el autor propone.

Por otra parte, la naturaleza con la que surge el género apela a la conciencia del espectador sobre diversos asuntos sociales. El receptor de una película documental se enfrenta a una problemática social y la interpreta con la información que se le proporcione en el discurso audiovisual. La argumentación que se expone en la película se construye por medio de un montaje probatorio en la que interviene una implicación lógica que se sustenta con la imagen visual y sonora.

El cine documental se puede pensar como un género que muestra la representación de la realidad, que refleja, traduce y revela a la sociedad. El género utiliza lenguajes como el audiovisual y el sonoro, que reconfiguran la percepción social, muestran evidencias que guían a ciertas actitudes, que se convierten en recursos narrativos capaces de expresar el conocimiento que se tiene de un hecho social y el punto de vista del realizador en torno al mismo. Según Basarab “los diferentes niveles de Realidad son accesibles al conocimiento humano gracias a la existencia de diferentes *niveles de percepción*, que se encuentran en correspondencia biunívoca con los niveles de Realidad. Estos niveles de percepción permiten una visión cada vez más general, unificante, globalizante, de la Realidad, sin jamás agotarla enteramente (p.44). El documental constituye una forma de pensamiento transdisciplinario, considerando que permite diferentes niveles de percepción.

En la definición del documental se puede hablar de “mundo proyectado”, es decir que se hace referencia a la realidad que se ve a cuadro. Dicho término lo plantea Carl R. Plantinga en su obra *Retórica y representación del cine de no ficción* (2014).

Las películas de no ficción pueden estar equivocadas en sus afirmaciones y ser engañosas en

sus representaciones. Aunque una no ficción pretende ser veraz sobre las escenas que presenta, la veracidad de su mundo proyectado puede no estar garantizada (p.125).

Por lo que Plantinga (2014) propone el análisis y reconocimiento de cuatro parámetros a través de su “modelo-mundo” que ayudan al entendimiento del discurso en el cine de no ficción, estos elementos son: la selección, el ordenamiento, el énfasis y la adaptación, que de manera sintetizada se podrían describir así:

- 1) selecciona, al controlar la cantidad y naturaleza de la información sobre el mundo proyectado,
- 2) ordena, por medio de una correspondencia formal entre presentación discursiva e información del mundo proyectado,
- 3) enfatiza, al asignar peso e importancia a la información.
- 4) adopta un “punto de vista” respecto a que presenta, lo que aquí llamo su “voz” (p.125).

La comprensión del discurso del cine de la no ficción, como aquí se indica, atiende en cierta medida a una relación transdisciplinaria. La sistematización del estudio que propone Plantinga sugiere que un producto audiovisual se estudia a partir de los términos de las ciencias sociales, porque corresponde a un asunto periodístico, entre otras disciplinas del área; además de considerar los elementos cinematográficos con los que se elabora. La propuesta ayuda a visualizar la transdisciplinaria que existe en el análisis desde la construcción de Plantinga.

2. Problematización del concepto: cine documental o cine de no ficción

El teórico André Bazin en su texto *¿Qué es el cine?* (1990), menciona que el cine es el arte de lo real, ya que puede mostrar formas de la realidad sin importar qué recursos técnicos o artísticos se tenga; en el cine se expone una verdad de lo real. Por lo tanto, el cine es un lenguaje que da forma a la imagen, misma que representa la materia básica de éste. Toda esta articulación es llevada a través del uso de recursos como las tomas, los encuadres, el espacio y el tiempo. Entre las películas que han borrado los límites expresivos y exploran estéticas complejas tenemos las propuestas de:

Luis Buñuel en *Las Hurdes o Tierra sin pan*, Dziga Vertov en *Celoveks Kinoapparatom*, Eisenstein en *El acorazado Potemkim* u *Octubre*, Franju en *Le sang des bêtes* y otros surrealistas y etnógrafos franceses de la primera época quedaron fuera de los límites aceptables, incapaces de ir más allá de su estatus de «arte» o «novedad» para alcanzar el de modelo o piedra angular. Hasta el momento, el documental de cambio social —en especial en su modalidad expositiva clásica— sigue, en los Estados Unidos, centrándose en gran medida en el personaje, y las enseñanzas de Eisenstein, Pudovkin, Dovzchenko y Dziga Vertov, junto con los representantes más destacados de estas estrategias en un cine político, Bertold Brecht y Jean-Luc Godard (Nichols, 1997, p. 179).

Se considera que los realizadores mencionados forman parte de las conocidas vanguardias artísticas que impactan en la cinematografía. Los trabajos de estos directores representan los productos que dan cuenta de un momento crucial sobre las posibilidades expresivas de la imagen en el cine, más allá de pertenecer a la ficción o al documental.

Es a partir de dicho escenario y contrastando con la actual producción cinematográfica que es necesario discutir el concepto de cine documental mediante diferentes propuestas teóricas que han surgido sobre el llamado cine de la no ficción. Bill Nichols, Carl Plantiga, François Niney entre otros autores, quienes figuran entre las propuestas que más han abonado a la discusión

sobre el género principalmente a la cuestión narrativa, estética y enunciativa, aunque se utilizan algunas excepciones como las aportaciones de seguidores de la tradición francófona de la semiótica (Jost, 1989; Colleyn, 1993; Gaudreault y Marion, 1994; Vallejo, 2007 y 2008) (Vallejo, 2013, p. 8).

Como punto de partida, se puede decir que Bill Nichols es uno de los primeros teóricos del documental, quien establece una serie de categorizaciones para comprender el desarrollo del género en cuanto a los cambios estéticos que se generan a partir de las oportunidades técnicas, entre otras cuestiones. Por su parte, Carl Plantinga desarrolla una propuesta teórica sobre el documental que retoma concepciones de la semiótica para construir una teoría estructurada, y François Niney advierte de manera más específica, desde la semiótica, que la imagen en el documental es de igual forma un índice y un símbolo ⁶, ya que de igual forma se distancian del objeto real y también se suman a lo concreto que se encuentra en el referente mismo (Niney, 2009, p. 32).

El trabajo de Nichols se muestra en los textos *La representación de la realidad* (1997), *Blurred Boundaries* (1994) e *Introduction to Documentary* (2001). Los estudios de Plantinga se compilan especialmente en el libro *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film* (1997), es importante comentar que los escritos del autor refieren en ocasiones a ciertos postulados de la teoría de Nichols.

⁶ Es importante considerar que estos términos se determinan dentro de la teoría de signos de Pierce “son índices, señales o huellas todos aquellos signos que mantienen una relación física con su referente, se da una conexión real con los objetos, es decir, hay una causa-efecto” y también explica que “el término símbolo se utiliza con significados y definiciones diversas. Es importante destacar que hay una concepción difundida del símbolo y su significación porque se utiliza indistintamente para designar todo tipo de signos, señales, e incluso marcas... un mismo símbolo le podemos otorgar significados diversos, dependiendo del contexto y la cultura y/o sujeto interpretante” (Ferrer y Gómez, pp. 29 y 33).

Las teorías de Nichols y Plantinga pueden considerarse cercanas, aunque sí establecen diferencias, sobre todo cuando se diferencia el uso de documental y la no ficción como un término más complejo. El concepto de cine documental para ambos autores refiere a la representación social contenida en el audiovisual, es decir que resulta necesario para la construcción de lo social.

Una de las concepciones que utiliza Nichols para señalar al producto documental es en términos de la representación social que se vincula a través de recursos retóricos que dan cuenta de un mundo histórico. El documental “hace visible y audible el material de la realidad social en una forma particular, en consonancia con los actos de selección y organización llevados a cabo por el cineasta” (Nichols, 2001, pp.1 y 2). Es decir que el documental es una forma de comunicar un mensaje a un espectador.

Según Nichols (2001), el documental tradicional ha buscado en cierta forma generar una impresión de verdad cuando el espectador interpreta que el testimonio es una parte del mundo real y que como tal orienta su actuar en su contexto. En estos términos lo que el autor refiere es que el documental busca provocar una reacción que invite al espectador a una actuación en la realidad social que vive. El autor señala que el documental debe generar “acción e intervención, poder, deseo y voluntad” (2001, p.39). Es decir, en estos términos, el documental tiene una finalidad social.

Por su parte, Plantinga (1997) señala que los documentales o las no ficciones atienden a muchos propósitos que la sociedad requiere, así que no es posible considerar que existe un sólo uso legítimo para este (pp. 28 y 29). El documental puede emplearse para diversas funciones que son de naturaleza referencial y menciona que “las obras de no- ficción van más allá de un mero discurso, tratan sobre algo y hacen afirmaciones y aserciones sobre la realidad extra filmica” (p.

43).

Sobre el concepto de cine documental se reconoce también el que se ha señalado por varios autores como el primer intento por definir el género. John Grierson concibe este tipo de cine como “tratamiento creativo de la realidad” (Grierson y Hardy, 1979, p.13) y a partir de esta propuesta surgen otras definiciones que han cuestionado lo reducido que ha quedado el concepto en la actualidad.

El documental como una categoría fílmica es compleja y por lo tanto es difícil que exista una sola definición que abarque todas las producciones documentales que, tanto por la temática como por sus variantes estéticas, son múltiples. Se trata de un término que se desdibuja entre otros géneros cinematográficos. Es complicado, menciona Nichols, que se tengan “cualidades o elementos ejemplares que todo documental exhiba” (2001, p.21). Por lo tanto, para este autor, la definición de documental alude a un producto que cambia, es decir no señala ni estilos o formas del documental, “El documental nunca ha sido una única cosa. [...] Podemos emplear esta historia cambiante de lo que se considera como un documental como un signo de la cualidad variable, de final abierto y dinámica de la forma en sí misma” (Nichols, 2001, p. 25), es decir se sitúa una definición que solamente retome los aspectos que sobresalen del género y de tal modo se define el documental desde tres miradas: la del realizador, la del texto y la del espectador.

“El documental es un texto cautivador en la medida en que se genera una identificación emocional con la audiencia” (Nichols 2001, pp. 49-56). Así como se debe reconocer que la visión del documentalista se encuentra participando en la producción, también se debe considerar que la actual audiencia espera un documental que genere no sólo interés, sino que provoque reflexiones sobre el discurso cinematográfico.

Por otra parte, el cine documental también es definido como “un discurso ininterrumpido de forma narrativa, categorial y retórica que usa las imágenes fotográficas o cinematográficas

predominantemente como huellas para representar aquello de lo que las imágenes fotográficas son imágenes” (Plantinga, 2005, p.106). En esta definición el documental es visto como un retrato de la sociedad. Es un planteamiento audiovisual en el que se reconfiguran diversos imaginarios que, a diferencia del cine de ficción, busca generar un efecto emotivo a partir de personajes reales. Dicha concepción coloca al documental como una representación de la realidad, es decir lo que se observa es sólo un fragmento de una situación. El documental construye un argumento que surge de una historia desde lo que conoce y se cree.

Se puede decir que un documental puede ser considerado como la captura de un acontecimiento mediante la participación de personajes que son interpretados por actores sociales. Se trabaja con fragmentos de imagen y sonido que sirven de contexto para el espectador. Esta clase de cine se vale de diferentes recursos que van desde el material de archivo, que pueden ser fotografías y sonidos, hasta imágenes filmadas o grabadas que representan los testimonios de actores sociales, quienes ofrecen datos relevantes para sostener una hipótesis inicial asignada por el realizador.

Noël Burch (2000) denomina el concepto de *Modo de Representación Institucional* (MRI), que es básicamente una categoría que designa una clase del sistema hegemónico vinculado con la producción cinematográfica que se ha institucionalizado ya como una forma de ver, es decir que se crea una manera regularizada sobre el uso de los encuadres, la forma en que se fragmenta el plano, la construcción de las unidades espacio temporales, entre otros recursos del lenguaje audiovisual que dan como resultado una serie de convenciones que se van aceptando entre las audiencias. El documental adquiere a partir de tal categoría maneras para resolver la construcción estética y narrativa que lo intentan estandarizar, aunque la producción documental se va adaptando a cambios tecnológicos y estéticos que van generando nuevos modos de representación institucional.

Una de las posturas más flexibles para comprender la película documental está en la concepción que propone Niney (2009), es decir, “la película es una intermediación, un camino a través de un campo de historias posibles (p. 469). Lo que se muestra es una manera de asumir una situación y la película es una forma de observar que resulta de una serie de acuerdos sobre los recursos narrativos que se utilizan. Como señala Niney “el documental no está exento de préstamos a los modos de narración de la ficción” (2009, p.465), lo que puede expresarse como tal un estilo híbrido del género. Es significativo citar al documental que muestra actores y no solamente personajes reales, este recurso resulta muy cercano a la ficción, en particular al estilo de cine neorrealista en el que la producción audiovisual pone en escena la realidad social nuevamente.

2.1 Desarrollo de las formas narrativas y estéticas del cine documental

Como ya se sabe, el cine nace documental, ya que se considera que las vistas y los trabajos de los hermanos Lumiere al finalizar el siglo XIX tienen cualidades temáticas y estéticas asociadas con el género. Dichas producciones generalmente proyectaban temas de lo cotidiano registradas a través de la cámara. Posteriormente, en el siglo XX aparecen productoras que realizan cortos similares a los de los Lumiere, como *Pathé Journal* (1908) y Gaumont (1910). “El concepto documental surge en la publicación en 1926 en el artículo del diario *The New York Sun* acerca de la película *Moana* de Robert Flaherty” (Breschand, 2004, p: 1–11).

Nanook el esquimal (Robert Flaherty, 1922), película documental que se produjo entre Estados Unidos y Francia, así como *Les Frères Reillon* y el documental *El hombre de la cámara* (Dziga Vertov, 1929). *Unión Soviética: VUFKU*, son los documentales que principalmente se consideran como los iniciadores del género. Flaherty retrata a un grupo de esquimales y a partir de la historia se reconoce la posibilidad de contar que tiene el documental. Vertov, experimenta

un día en la ciudad de San Petersburgo mirando a los grupos que forman parte del movimiento socialista, las diversas clases sociales, así como el avance tecnológico de la época, la estructura del discurso audiovisual resulta una propuesta sobre la manera en que se puede mostrar los diversos escenarios sociales de la época. El documental de Vertov surge como producto de las investigaciones realizadas en Rusia en la segunda década del siglo XX sobre las imágenes en movimiento y la significación que se les puede dar a través del montaje. En este documental se hace evidente que el cine es un lenguaje universal capaz de ser comprendido por cualquier persona, sin importar la cultura a la que pertenezca. Al inicio de la película se incluye un texto en pantalla en el que se advierte a los espectadores que la película es un experimento de la comunicación cinematográfica sin el uso de intertítulos, ni de una historia, ni del teatro, únicamente el lenguaje cinematográfico.

Dufuur en el artículo titulado “Tendencias actuales del cine documental” (2010), señala que existe un cambio en la estructura del documental clásico a nivel internacional que sitúa al mismo entre lo reflexivo, lo cinematográfico y lo artístico. Es decir que el cine documental tiene una estrecha relación con otras categorías audiovisuales como pueden ser el cine de ficción, el cine experimental o el video arte. Las propuestas documentales de las últimas décadas parece que mantienen diversas estructuras narrativas cercanas a los géneros ficcionales, es decir que se valen de recursos que generan efectos emotivos en el espectador, ya sea que se construya un suspenso a partir de una forma de musicalización o la sensación de drama mediante el trabajo de iluminación. Así es que, una vez que se reconocen las manifestaciones narrativas del género ficcional implicadas en la producción documental, se hace evidente la manera en que se desdibujan las propuestas fílmicas.

Por lo que se puede reconocer que el documental ha estado experimentando con diferentes recursos narrativos por diferentes motivos, tal vez para satisfacer las inquietudes de un espacio de

exhibición, para atraer a otras audiencias, o tal vez se trata solamente de novedosas propuestas estéticas que surgen a partir del cambio tecnológico, así como de la formación de los realizadores.

El documental captura imágenes de la realidad y registra evidencias que se encuentran más allá de un espectador común. El cine documental, como producto audiovisual, está cargado de un tono crítico, así como estructurado a partir de un montaje escénico. Los realizadores generan historias a partir de un punto de vista que se hace evidente mediante el uso de recursos del lenguaje audiovisual. La imagen y el sonido interactúan para construir narraciones que aluden a cierta propuesta estética con cierta intención discursiva, formas que distinguen las propuestas actuales del cine documental.

Dufuur (2010), comenta que el auge del cine documental es una expresión que va de la mano con la denuncia y la reflexión que el realizador retoma de una sociedad en crisis. Se cuentan situaciones que son comunes en diferentes contextos sociales y que son capaces de crear identificación entre los miembros de un grupo social. Se considera que el documental tiene, en las últimas décadas, una apertura para el uso de recursos que habían sido utilizados principalmente por la ficción. El género cinematográfico contemporáneo se asume como un híbrido entre lo que puede representar la idea realista del documental tradicional y la flexibilidad de estilos que los realizadores, exploran en la forma creativa que utilizan para contar una historia.

Se pueden revisar las propuestas documentales realizadas como *Berlín: sinfonía de una gran ciudad* (Walter Ruttmann, 1928) o *El hombre de la cámara* (Dziga Vertov, 1929), mismas que representan las tendencias expresivas que van más allá de la producción de la época en que se produjeron. Este tipo de cine parece estar vinculado con la estética del vídeo arte, al cine experimental o al cine expandido, mismas que se alejan de las formas estandarizadas. Productos como estos reafirman la discusión sobre los límites del género ya que hace evidente que el

proceso de realización se muestra muti o trans disciplinario, es decir se percibe la construcción del discurso audiovisual a partir de diversas prácticas artísticas que se van imbricando.

Por su parte, Jean Rouch, quien impulsa el *cinéma vérité*, considera a la cámara como un ente que se encuentra vivo, que propicia la acción y la registra. Según Rouch, el documental retrata la historia cotidiana “porque trata cómo viven las personas, lo que quieren y cómo tratan de alcanzarlo” (citado en Edmonds, 1990, p. 15). La cámara hace presente la subjetividad del realizador, es decir que bajo el cinema de verdad los productos audiovisuales representan al director, quien asume una propuesta personal sobre una situación. Rouch considera que no hay una línea que divida al arte y a la ciencia, así como tampoco existe diferencia entre las películas documentales y las películas de ficción, ya que ambas tienen el mismo objetivo, dar un nuevo sentido a la otredad, inspirado en la idea de SaintExupéry, que dice que la diferencia no es una restricción sino una adición, algo que suma (Taylor, 1991, p. 98).

Así es que se reconoce que a lo largo de la historia del cine, tanto ficción como documental buscan narrar e interpretar por medio de un registro de imagen y el sonido la forma en que se dan las relaciones entre los sujetos en un contexto determinado, espacio que tiene una realidad sociocultural y en la que el individuo presenta problemas, aspiraciones y situaciones que le van dando identidad.

La mezcla de documental y ficción es parte fundamental para comprender la producción contemporánea. La estructura narrativa del documental impacta en la representación y genera una serie de reflexiones filosóficas entre “...los significados” y “las relaciones “...entre “verdadero” y “real “, “falso” y “ficción” (Niney, 2015, p.57). Estos cuestionamientos son significativos porque en ellos ha girado la mirada del cine documental. Para este proyecto de investigación la relación del documental y la ficción es analizada desde el mismo discurso audiovisual.

El documental que se construye como un producto audiovisual híbrido es considerado una apuesta creativa, ya que experimenta en la realización narrativa y estética. Este documental se vale de recursos como la puesta en escena, que pueden estar representando una crítica al valor tradicional de verdad, así como otros recursos narrativos que proponen estructuras novedosas para que la historia sea contada. Dentro de estas propuestas podemos mencionar la autorreferencialidad, considerada por Nichols en los modos de representación del documental que se expone más adelante en este texto en el punto 3.2, en el que se señala que los documentales que tienden a la participación más activa de la instancia productora en ocasiones generan marcas en pantalla sobre la realización del propio audiovisual como una forma de establecer la conexión entre el documental y los receptores. Este carácter autorreferencial del audiovisual indica que existe un documental dentro del documental por lo que, considerando el corpus propuesto para análisis en el presente proyecto, estas producciones pertenecen a una categoría que bien se puede denominar como metadocumental, término cuya operatividad se prueba a lo largo del análisis. Por su parte, Plantinga (1997), teórico que plantea que el documental puede emplearse para diversas funciones que son de naturaleza referencial que van más allá de solamente discurso, porque tratan de algún tema y apuntan a una realidad extra fílmica (p. 43). La reflexividad también se puede encontrar en conceptos relacionados como: *metaficción*, *ficción autoconsciente*, *relato narcisista*, *autorreferencialidad*, *puesta en abismo*⁷, *metacine* y *cine dentro del cine* (Stam, 2001, pp. 228-229). Los términos apuntan a una sola idea y en este trabajo se extrapola a la propuesta documental analizada.

⁷ Metz señala en el ensayo “La construcción en abismo en ocho y medio de Fellini” que el término proviene de la idea en donde las obras de arte desdobladas que se reflejan sobre sí mismas, es decir que juegan sobre la misma estructura de la película (Aumont, 2006, p.42).

Por otra parte, el documental en la actualidad se sigue considerando un importante constructor de realidades que crea referentes culturales, así como también muestra una expresión ideológica, este “se aleja de la realidad por la mediación del montaje, la posición de la cámara y el estilo con el que el realizador aborda los temas (desde lo estético y lo ético) (Dufuur, 2010, p.345). Es decir, muestra realidades sociales y culturales.

Los cambios que se han operado en la construcción narrativa de la no ficción contemporánea promueven que el producto audiovisual pueda ser visto como un relato, es decir que cuenta historias, y que como tal se puede estudiar desde las teorías sobre la narración que entre otras cuestiones reconocen la instancia enunciativa, identifican los cambios que existen en su estructura o el desarrollo que se presenta en la formulación del conflicto, entre otros elementos. Es importante destacar que para el estudio narrativo del documental lo interesante está en descubrir las fronteras que existen entre diversos géneros cinematográficos, es decir que se reconozca el uso de recursos que se emplean y la manera en que estos enriquecen la historia.

2.2 La ficcionalización y otros recursos del (meta) documental

Este apartado aborda los componentes ficcionales en el cine documental y, como ya se ha mencionado en el apartado anterior, el concepto de “meta” documental⁸ se pondrá a prueba en los análisis que se trabajan en esta investigación. La autorreferencialidad es un término que se acerca mucho a lo que revela el prefijo meta, es decir, que un texto literario, pictórico o fílmico puede referirse a sí mismo cuando existe una “autodesignación” (Stam, 1999), en la forma en que se

⁸ Dejamos el prefijo “meta” entre paréntesis en esta primera aparición del término para señalar su carácter provisional y el hecho de que está en vías de exploración. No obstante, en los apartados que siguen lo utilizaremos ya sin paréntesis por motivos funcionales.

produce, misma que se muestra en el mensaje. En este caso del producto audiovisual, pero que también puede referir a un proceso literario o pictórico de una parte del texto, según corresponda.

Existen varios términos que apuntan a tal estructura narrativa,

la “metaficción” es definida por Waugh en 1984 como “la ficción sobre la ficción que comenta sobre su propia identidad lingüística o narrativa; y “relato narcisista” es un adjetivo que como tal señala una autoconciencia textual, esto según Hutcheon en 1984. El término también atiende a valorar una forma de arte que resulta imposibilitado a crear novedad en el acontecer contemporáneo. Por otra parte, el concepto “antiilusionismo” es una manera de identificar ya sea novelas o películas que bien toman una postura consciente contra la tradición realista de representación y como tal puntualizan elementos que pueden resultar improbables en la trama, personajes, o el lenguaje (Stam, 1999, p.229).

Este último concepto comprende una intención cercana a lo que parece mostrarse en los documentales del presente proyecto. Tal vez una construcción estética narrativa que tiene una postura consciente sobre la representación que se muestra en el cine de no ficción. Como se sabe, las tendencias recientes en el cine documental relatan con una perspectiva cercana y familiar, de esta manera se logra ser creíble. Así es como se va desarrollando un estilo de acuerdo a los criterios estéticos tanto de los esquemas de producción vigente como por el gusto que el documentalista utilice en la aplicación de la música, los movimientos y encuadres de cámara, el ritmo, entre otros elementos del lenguaje audiovisual.

Sobre el concepto reflexividad mencionado en este apartado, este va más allá del escenario artístico o cinematográfico,

El término fue en primer lugar tomado prestado de la filosofía y la psicología, donde originalmente hacía referencia a la capacidad de la mente para ser el tiempo sujeto y objeto de ella misma dentro del proceso cognitivo, pero se extendió metafóricamente a las artes con el fin de evocar la capacidad para la autorreflexión de cualquier medio o lenguaje. En el sentido más amplio, la reflexividad artística se refiere al proceso mediante el cual los textos ponen en primer plano su propia producción, su autoría, sus influencias intertextuales, sus procesos textuales o su recepción (Stam, 1999, p.228)⁹.

⁹ El término “reflexividad” se encuentra presente en el pensamiento de Descartes o Cervantes y de igual forma está vinculado con la problemática posmoderna, como en el arte reflexivo o autorreferencial, el cine posmoderno que

Este carácter en el documental se gestiona en la transdisciplinariedad de diversas áreas de estudio. El producto cinematográfico autorreflexivo permite distinguir un diálogo que se hace evidente en pantalla con su propia construcción mediante su lenguaje audiovisual. Por lo que, el filme va rediseñando sus formas para contar historias y a su vez hacer consciencia en la manera en que se producen dichas narraciones.

Para Hutcheon, académica canadiense que habla sobre literatura y aborda el tema de lo posmoderno, dice que el arte contemporáneo tiende a una práctica que busca de manera “más explícita y por lo tanto articulada” (2000, p. 32), por lo que surge una reflexividad como una posible búsqueda para renovar el audiovisual. Estos ejecutan de alguna forma el análisis de las formas en las que se producía la obra en el pasado para considerarlo en la producción de discursos audiovisuales en el tiempo actual. Por su parte Stam, menciona que existe un señalamiento hacia lo reflexivo que bien deriva de un procedimiento habitual del pensamiento del tiempo actual, que tiende a evaluar sus propias formas de proceder (1999, p. 228). Así es que el documental autorreferencial es parte de esta producción significativa que se pregunta sobre la manera en que se articula su propio discurso a partir del uso de su lenguaje audiovisual.

Desde la etnografía, Rosana Guber dice que la reflexividad refiere a:

Las descripciones y afirmaciones sobre la realidad no solo informan sobre ella, sino que la constituyen. Lo que significa que el código no es informativo ni externo a la situación sino que es eminentemente práctico y constitutivo. El conocimiento de sentido común no solamente pinta a una sociedad real para sus miembros que opera como una profecía auto cumplida; las características de la sociedad real son producidas por la conformidad motivada de las personas que han descrito (1995, p.23).

construye que señala la ruptura de la narración y muestra el dispositivo con el que se filma, mezcla géneros cinematográficos para jugar con la forma (Stam, 2001, p. 346).

Lo interesante aquí es que el término es visto como una propiedad que surge cuando se describe una realidad, tal como lo hace el cine documental a través de los códigos que se encuentran presentes en la vida cotidiana de los actores sociales a quienes se aborda. El proceso de investigación social por medio del cual se constituye al cine documental, implica el uso de recursos etnográficos de los que se desprende una reflexividad según la autora.

Por otra parte, es importante mencionar lo expuesto por Cristina Pineda en el artículo titulado “El documental como estética” (2007) en el que se cuestiona el futuro del cine documental como género y se promueve una discusión en la que se sitúa a dicho producto cinematográfico en el campo de la no-ficción. La autora realiza un recuento histórico del documental y asegura que “a partir de lo dicho por Nichols, sobre el documental que representa el mundo que va negando y cuando reconoce sus procesos de construcción se hace evidente que siempre existe una selección, una estructura, y finalmente se corresponde a una narración (p.3). Por otra parte, comenta que “existe relación entre diferentes géneros que van desde el documental tradicional, la ficción y lo experimental que dan como resultado una subjetividad, misma que se muestra en las propuestas de cine documental” (p. 4). Tras una reflexión sobre la parte histórica y algunas ideas sobre la actual forma estética del documental, Pineda se plantea la siguiente pregunta:

¿qué queda de aquel género institucionalizado por Grierson? En una época de desconfianza y sospecha, de ambigüedad y autoreflexión, el legado más importante del documental al cine actual es su propio código estético. Su *found footage*, su cámara en mano, sus entrevistas, sus archivos y su textura. Una textura y estilo que baña gran parte del cine más valioso e innovador de hoy, y cuya influencia, con toda seguridad, seguirá vigente en el audiovisual del futuro próximo (2007, p.11).

Se debe considerar que es necesario asumir que los cambios que operan en la estructura del documental atienden a diferentes necesidades tanto del realizador como de la audiencia, o en sí

mismas del propio desarrollo del género. El estudio y análisis de los productos audiovisuales que se catalogan como documentales en la actualidad requieren una mirada profunda que dé cuenta de su valor en los límites de los géneros cinematográficos. En su flexibilidad narrativa y estética se puede encontrar la oportunidad que tienen para atender las funciones que se requieren en el panorama actual. Se dice que el cine de no ficción contemporáneo representa un fenómeno excepcional tanto en su volumen como en su repercusión, estética, política y económica, ya que ocurre una desaparición de los límites entre la ficción que se va documentalizando y el cine de documental que se está ficcionalizando (Seguin, 2007, p.56). Por lo tanto, hay que revisar los procedimientos para la creación de la narración audiovisual en la ficción y en la no ficción. Es decir, la fusión entre los géneros muestra una nueva fase creativa en el desarrollo del documental, no sólo sobre las formas de producción, sino que también ofrece diversas lecturas sobre el texto.

Existe una relación cercana entre el cine de ficción y el documental. Es importante reconocer “el préstamo de los modos de narración” (Niney, 2009, p. 465) es decir lo que aporta la ficción al documental, ya sea con el uso de recreaciones ficticias o una puesta en escena, concepto que más adelante menciona como “puesta en juego ya que se trata de comprender la posibilidad de transformar la realidad de quien observa” (p. 469).

Ha sido constante la discusión sobre los límites de la representación de la realidad en el documental. Es importante reconocer también las investigaciones que registran la diversidad de los contenidos en la producción mexicana. En dichos registros se muestra cierta tendencia del documental contemporáneo, que en ocasiones adopta posturas de tipo personal, íntimo o autobiográfico. Nichols (1991) ha caracterizado dicha construcción de combinaciones como una búsqueda de la narrativa, o puede ser una manera de acumular notas sobre un tema, es decir un fenómeno de hibridación genérica característico de la cultura contemporánea.

Nichols señala que las diferencias más significativas entre la ficción y el documental se manifiestan en la relación entre el realizador y su equipo. Existe cierta idea de que en la producción del documental el director ejerce poco control sobre su material; dicha creencia puede o no ser válida. Otra diferencia significativa entre géneros está en la ausencia de un guion cerrado, es decir que el realizador va encontrando el material de manera improvisada, pero en realidad es que el acercamiento del documentalista al contexto se va controlando en estrategias estéticas en el manejo de cámara, tipo de montaje, indicaciones durante el rodaje, así como el tratamiento los actores sociales. Así se puede observar que la diferencia entre el documental y la ficción está dada en el control de la expresión cinematográfica que se ejerce durante la realización.

Por otra parte, ya que se ha identificado el texto cinematográfico en el documental se observa cómo predomina cierto argumento mientras que en la ficción se construye detrás de una experiencia que tal vez surge de la realidad. La escena del documental es diferente a la escena que se produce para la ficción, ya que se establece un tiempo y un lugar, se muestran personajes que van desarrollando, se construye el conflicto y se muestran otras acciones necesarias en diferentes tiempos y lugares, es decir una nueva escena. En el documental se muestra una escena que regularmente establece un tiempo y lugar de manera coherente con las escenas anteriores. Se presentan las evidencias para argumentar una idea más amplia y se muestra una escena que representa una solución misma, que se prueba en otro tiempo y lugar, es decir en otra escena. (Nichols, 1997, p. 49). Las decisiones que se consideran sobre el lenguaje audiovisual utilizado se asumen desde la búsqueda de formas diversas para mostrar el material de imagen y sonido atendiendo a las posibilidades estéticas, narrativas, discursivas, enunciativas entre otras funciones que el documental pretende. En el manifiesto sobre el cine-ojo, Vertov dice que “se utilizan todos los medios del montaje posibles yuxtaponiendo y ligando entre sí cualquier punto del

universo en cualquier orden temporal, violando, si es preciso, todas las leyes y todos los hábitos que presiden la construcción del film” (en Romaguera, 1989, p. 34).

Así, se puede decir que en el cine documental resulta más flexible la construcción de la continuidad tiempo y espacio, ya que se aceptan saltos abruptos para la resolución de un conflicto siempre y cuando dichas escenas sustenten la comprensión del argumento. Por su parte, la ficción está más atenta a mostrar continuidad de movimiento y el espacio sugerido en la consecución de planos.

Según las conclusiones de Nichols (1997), en el cine documental se manifiesta una argumentación por lo que se acostumbra, en ciertas producciones, como recurso sonoro el uso de la *voz en off*. Por su parte, el cine de ficción se construye con la imagen manipulada para desarrollar formas simbólicas, metáforas, en esencia recursos retóricos.

Por otra parte, en ocasiones el documental se ha incluido dentro de la categoría ficcional atendiendo a su forma de producción similar, pero con ciertos señalamientos en los que se advierten diferencias. Entre algunos puntos, se concede al documental el privilegio de ser el formato que trata la realidad de forma más objetiva, alejándose de lo experimental, el ensayo y cualquier flirteo con la ficción (Mamblona, 2012). Este concepto no está en la dimensión que conceden los otros autores antes mencionados, quienes sí consideran las construcciones narrativas novedosas que se encuentran entre los diferentes géneros, así como la búsqueda de propuestas estéticas más allá de las formas tradicionales de la no ficción.

En cuanto al espectador, Nichols (1997) sugiere que se tienen expectativas sobre cada género, en el caso de la ficción se comprende que es una construcción simbólica de un suceso histórico y lo que se ve no es tal cual la forma en que ocurrió. Existe consciencia del proceso de realización, misma que genera la aceptación o el rechazo a lo que se observa.

Así es que se reconoce que “el espectador participa y observa durante la proyección, mediante dichas acciones crea una relación con la película que de igual forma lo predispone a tener un acercamiento o un rechazo dependiendo el grado de identificación que sienta con la película” (Mitry, 1963, p. 6).

Según Niney (2009) al coincidir en una estructura ficción y documental se puede considerar que verdad e ilusión son parte de creer, es decir que se puede producir lo verdadero a partir de lo falso o refugiarse en la mentira. Se dice que el arte es la mentira que nos hace comprender la verdad, menciona a Welles, quien cita a Picasso al final de su película *F de Falso* (1973) mencionando que la realidad se produce con mentiras que parecen ilusorias y que cada espectador va interpretando de acuerdo con un sentido y un valor, en dicha idea se puede establecer el vínculo con el desarrollo de un relato documental.

Existe un tratamiento estético creativo en el documental ficcionalizado que hace difuso reconocer el límite del género ficción-no ficción. La expresión *docuficción* advierte lo híbrido de la forma en el audiovisual, porque se combinan ciertos recursos narrativos que adquieren una nueva interpretación narrativa y estética en el documental. Por su parte, María Luisa Ortega dice que,

Afirmamos estar asistiendo a una hibridación en las prácticas cinematográficas ligada a la representación de lo real, donde (...) vemos aparecer panfletos políticos y contra-informativos disfrazados de diarios o búsquedas personales, la imagen de archivo y el documento visual al servicio de la poesía, la indagación social bajo diversas formas de *thriller* policíaco o el uso de la teatralidad y la dramatización distanciadora que ocupa el lugar de la entrevista natural para la reconstrucción histórica. Muchos ven en ello un desplazamiento de las fronteras en disputa entre el documental, la ficción y el cine experimental, pero quizás, al igual que en el caso de las ciencias sociales y las humanidades, debemos hablar con más precisión de una redefinición de los criterios para establecer la cartografía del territorio documental (2005, p. 186).

A partir de lo expuesto por Ortega se expone como innecesaria la discusión sobre los límites entre los géneros, ya que lo importante es precisar una nueva definición de lo que es cine documental. Es importante llevar a la reflexión que las nuevas propuestas documentales van

experimentando con diversos recursos narrativos. Dichas producciones deben considerarse como representativas para la construcción de los criterios que se requieren aplicar en el rediseño de la definición del género, así como de su catalogación. Es evidente que continúan las expectativas sobre que el documental establece una conexión con el mundo histórico debido a que se convierte en testimonio o registro. La llamada no ficción se resignifica en cuanto al uso del lenguaje cinematográfico y también por los cambios tecnológicos, por lo que se generan nuevas posibilidades expresivas que deben ser estudiadas para dar cuenta de los criterios que van enriqueciendo la conceptualización del cine documental.

Estas posibilidades de narrar que surgen en las tendencias del cine documental están pues cercanas a la “metarreferencialidad”. Esta idea no transgrede la propuesta de este tipo de producto fílmico que cuenta sobre la realidad, lo que se puede comprender si considera la película de Jean- Luc-Godard, “Todo va bien” (1972) que puede ser vista como reflexiva y realista,

según explica Stam, en el filme se iluminan las realidades cotidianas de las encrucijadas sociales de las que emergen, mientras que también recuerdan a los espectadores o espectadores la naturaleza construida de su propia representación. Más que polaridades estrictamente opuestas, el realismo y la reflexividad son tendencias interpretativas capaces de coexistir dentro de un texto (1999, p.230).

Según se observa en las películas del cineasta francés, se tiende a designar al aparato como la cámara y los monitores, entre otros, así como la mezcla de las formas narrativas propias tanto del documental como de la ficción. Ante tales elementos el espectador bien puede interpretar el texto como algo relajado.

Como menciona Stam (2001), la reflexividad fílmica señala principalmente el discurso de su producción en sí misma en donde se hace evidente sus influencias intertextuales, es decir que el cine dialoga consigo mismo. El corpus propuesto en este trabajo da cuenta de la reflexividad, así como de la autorreferencialidad de su propia producción. Estas películas bien pueden representar

que tal vez, desde las producciones documentales de la década de los noventa como *¿Quién diablos es Juliette?* o antes en otras producciones, existe una pretensión de experimentar con la forma estética narrativa para establecer el diálogo en pantalla entre la entidad que produce y la película, dejar al descubierto los dispositivos con los que se filma y establecer una clara idea de cómo se crea el documental.

Ahora bien, a continuación. Se expone en el siguiente apartado una mirada sobre la producción de cine documental en México para que a partir de este recuento, se pueda comenzar una exploración sobre el significativo desarrollo estético y narrativo de las producciones.

2.3 El cine documental en México

Es importante considerar que las producciones del género documental se incrementaron en las últimas décadas y como consecuencia se crean festivales y concursos que representan la oportunidad de exhibición para una nueva generación de realizadores y el interés de la audiencia. En el 2000 se crea, *Contra el Silencio Todas las Voces*, propuesta de la Universidad Autónoma de México, Xochimilco. En el 2005 surge *Ambulante* por iniciativa de actores mexicanos. En el 2006, inicia el *Festival Internacional de Cine Documental de la Ciudad de México* (DOCSDF), que cuenta con apoyo de la cadena de Cine en México, CINEMEX. En el 2007 se crea el *Festival de la Memoria*, en Universidad Autónoma de Morelos. En Tijuana surge *BorDocs, Foro Documental*, entre otros escenarios de exhibición y diálogo sobre el género.

El seguimiento que se ha dado al cine documental en México está principalmente en los espacios académicos. Algunas publicaciones como la *Revista Estudios Cinematográficos* que pertenece al Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) ha publicado especialmente en el 2008 el número titulado *Documental actual en México* y en el 2013 *Documental a debate* en los que se publican artículos

desde la experiencia de los documentalistas que más destacan en las últimas décadas por su producción como Everardo González, Juan Carlos Rufo, Lucía Gajá, Alejandra Islas, Carlos Mendoza, entre otros realizadores. Por otra parte, la publicación ha destacado que, tras consolidar la Maestría en Cine Documental en la UNAM, es necesario referir a la vinculación que existe entre diferentes disciplinas que impactan en el escenario de los estudios fílmicos como las humanidades, las ciencias o las artes. Por su parte, Carlos Mendoza, entre muchos textos publicados para reflexionar sobre el género de la no ficción está *Avatares del documental contemporáneo* del 2014, en el texto se confronta la objetividad y la subjetividad del género considerando la producción actual en la que parece no existir un compromiso social que apunte hacia la búsqueda de la objetividad. Mendoza asegura que tal situación deriva en una producción de cine documental que parece que solamente persigue el entretenimiento y la comercialización del producto audiovisual.

Existen, por lo tanto, esfuerzos académicos que estudian al documental en relación con el cine de ficción como el estudio desde la antropología visual que sustenta Patricia Aufderheide sobre los subgéneros del documental que surgen en las últimas décadas, Jean Breschand que estudia sobre las modalidades de los documentales, así como los estudios desde los planteamientos de François Niney. En México se encuentran acercamientos al estudio del género fílmico, actualmente la propuesta de la investigadora Laura Rosetti en la UAM Xochimilco y el trabajo del cineasta y crítico Aurelio de los Reyes que trabaja una línea histórica, entre otros.

La Cineteca Nacional de México, por su parte, edita el texto *Documental. Reflexiones sobre cine mexicano contemporáneo*, en el 2014, tras el registro que indica la producción de treinta documentales durante el 2013, que según el Anuario Estadístico del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), representa una cifra sobresaliente en el cine nacional. El texto ofrece diez ensayos en los que se discute sobre la producción, exhibición y comercialización del

producto audiovisual y por otra parte se resalta el trabajo de los realizadores contemporáneos como Juan Carlos Rulfo director de *En el hoy*, en el 2006, Eugenio Polgovski quien realiza *Los herederos*, en el 2008, Mercedes Moncada, directora de *Palabras Mágicas* en el 2012 y finalmente, Everardo González director de los *Cuates de Australia*, en el 2011. Especialmente se comenta en el producto audiovisual de los realizadores antes mencionados, las peculiaridades narrativas, estéticas y simbólicas de los trabajos que desarrollan, mismos que experimentan con recursos que provienen de diferentes prácticas cinematográficas. La última parte del libro se enfoca al producto audiovisual con temática indígena y su evolución.

Cabe mencionar que en el 2014 en el anuario del IMCINE se tiene registro de que el documental representa el 35% de la producción nacional de cine, es decir un total de 45 películas. En el 2015 el anuario cita que se produjeron 140 películas, en géneros ficcionales, de animación y documental. En el 2016 se registran 66 documentales, nuevamente la tendencia hacia el notable incremento en la producción, como ya se había mencionado, así como también es importante considerar que estos productos documentales tienen exhibición en diferentes espacios televisivos y en las plataformas digitales. Estas cifras forman parte de los criterios que dan cuenta de la necesidad de generar estudios, análisis, registros, espacios de discusión y reflexión sobre la producción documental. Es necesario considerar que una parte significativa de la producción documental no entra en dicho registro oficial ya que se producen en instituciones educativas o de manera independiente.

Brasil, Argentina, Colombia, España y México. son algunos de los países que destacan por su producción de cine documental, no sólo por la cantidad de audiovisuales que registran, sino por su variedad temática y su considerable desarrollo creativo en términos estéticos y narrativos. Ante dicho panorama, el estudio del documental en México debe continuar su proceso de registro, cuestionando su producción en diferentes espacios académicos, entre las audiencias,

entre los realizadores. La sistematización de acercamientos a los escenarios en los que el género pueda reflexionar sobre las tendencias temáticas y narrativas que se generan considerando la proliferación de los festivales de cine documental hasta el análisis de las formas estéticas que se van generando en el documental contemporáneo.

La mirada a las tendencias narrativas y estéticas del cine documental en México puede significar una exploración de las categorías que clasifican al relato cinematográfico documental mexicano contemporáneo, en las que se puede reconocer las producciones documentales que muestran relatos de diferentes regiones del país. Según Zavala en un artículo publicado en el 2012 que se titula “El nuevo documental mexicano y las fronteras de la representación”, en la revista digital *Toma Uno*, se puede distinguir en síntesis tres líneas de trabajo en la producción documental en México durante el siglo XX: contenido de denuncia y compromiso social, una recuperación de la memoria histórica colectiva, así como la intención educativa de personalidades de la historia cultural. Tras el surgimiento de nuevas formas de producción y distribución en el siglo XXI se han renovado los temas en relación a los estudios de género, migración, exilio y reflexión personal.

Como se sabe, se identifican esfuerzos recientes sobre el estudio y el análisis del cine documental en México. El propósito es generar un esbozo que sustente las oportunidades que tiene el proyecto de investigación considerando la proliferación del género en el país, los trabajos de investigación que se han publicado recientemente. Es importante destacar que el Anuario del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) considera en su registro al cine documental desde el año 2010, este dato indica las posibilidades que tiene la no ficción para desarrollar propuestas de investigación. Se requiere sistematizar el registro, estudio y análisis de los productos documentales realizados en México que representan una parte importante de la memoria audiovisual.

2.3.2 Breve recuento histórico

Por otra parte, Guadalupe Ochoa, en el texto *La construcción de la memoria. Historias del documental mexicano* (2013), desarrolla una revisión histórica para identificar ciertos cambios temáticos, así como también aspectos de la evolución narrativa del género a partir del avance tecnológico, las tendencias estéticas y la postura que asume cada realizador. Según la investigadora, el documental utiliza elementos del lenguaje audiovisual que tienen relación con la realidad, es decir que tratan de representar el contexto sociocultural. Un documental es como tal una fragmentación de acontecimientos que se construyen a partir de un punto de vista.

Las vistas realizadas por Veyre en 1896 y los productos audiovisuales que realizó Aguirre en 1897 son los primeros documentos cinematográficos que tuvieron la intención de mostrar aspectos socio culturales de la realidad de México. Los temas estaban enmarcados en la mirada oficial, los primeros documentales tenían influencia francesa entre las miradas ajenas y propias. Algunas películas resaltaban el progreso tecnológico y estaba la intención de difundir los acontecimientos inmediatos y la propaganda oficial. Otros temas entre las primeras producciones documentales fueron las actividades recreativas como las corridas de toros, el costumbrismo y los viajes. El uso del lenguaje audiovisual estaba supeditado a la ambición de exhibir crónicas de sucesos completos que estuvieran soportados por movimientos de cámara más precisos sin embargo “la necesidad de permanecer seguros ante las eventualidades del espacio obligó a los realizadores al empleo de cierto ángulo cámara que no tenía una intención narrativa “, según explica Ochoa (2013, pp. 28 y 33). Según la autora, los cambios en el uso del lenguaje audiovisual obedecen a los requerimientos contextuales a cierta experimentación obligada que a una propuesta reflexiva sobre el uso de las narrativas.

Como parte del ensayo, “Documentalistas pioneros”, que forma parte del texto *La construcción de la memoria. Historias del documental mexicano* (2013), el investigador Ángel Miquel menciona que la década de los veinte representan la primera etapa en el cine documental mexicano. Las llamadas vistas, películas que muestran en pantalla una sola toma que generalmente era un plano general. Estas producciones muestran principalmente “paisajes, monumentos, escenas típicas o personajes célebres” (Ochoa, 2013, p.154). También se advierte la producción de películas construidas por varias escenas, reportajes que mezclaban películas cortas, así como largometrajes, estos últimos productos cinematográficos, en algunos casos, corresponden con el inicio de la época de la Revolución Mexicana, en donde surgen necesidades narrativas para filmar ya sea los viajes de caudillos, campañas militares y demás hechos bélicos. Tal parece que eran las demandas de los tiempos sociales lo que provocaba el desarrollo en las formas de trabajo y en el desempeño creativo de los realizadores.

Por otra parte, se menciona que uno de los cambios significativos en la narrativa del documental mexicano se encuentra en los años veinte con el nacimiento del estridentismo¹⁰, vanguardia que confronta al modernismo literario y el neo clasicismo plástico. Se enfrentan a la estructura no lineal de las narraciones. Es importante reconocer la influencia que los rusos tienen en la narración cinematográfica mexicana. Eisenstein viajó a México y conoció el muralismo y la obra de Modotti y Weston, a su vez los cineastas mexicanos conocían su obra (Ochoa, p.54). Para 1940 el documental mexicano utilizaba puestas en escena con actores no profesionales como en *Redes* codirigida por Fred Zinemann y Emilio Gómez Muriel que es un drama de los pescadores veracruzanos que son explotados por un cacique local. (Ochoa, p, 62).

¹⁰ El estridentismo, “la vanguardia mexicana, que incluye tanto los aspectos históricos del México revolucionario como la influencia de las vanguardias europeas” (Mocarquer, 2015).

Más adelante, señala Ochoa (2013) que el nacionalismo cultural posrevolucionario se mantuvo como parte de la ideología dominante hasta los años cincuenta, aunque no toda la producción buscaba el mismo propósito. Una gran parte de los realizadores se promulgaban por el rescate de los elementos de la cultura popular, que se entendían como los que provenían de las culturas indígenas lo que significaran una estandarización a la cultura mexicana. “La producción de medimétrajes y de reportajes fílmicos contribuyó a la difusión de los principios del nacionalismo y al desarrollo del lenguaje audiovisual” (Ochoa, 2013, p.43). La variedad de objetivos buscados a través de cine obligó a buscar cambios narrativos, como en la película *El automóvil gris* (Enrique Rosas, 1919), que representa una mezcla de ficción con documental (Ochoa 2013, p.44). Otro dato relevante es reconocer otras funciones que el documental tuvo, ya sea como soporte o herramienta didáctica en 1899 con proyecciones de películas educativas europeas en la Escuela Nacional Preparatoriana.

Entre 1950 y 1960 nace el cine independiente y vanguardista: Antonio Reynoso, Rafael Corkidi, Juan Rulfo, Adolfo Garnica, Luis Magos, Archibaldo Burns, Sergio Véjar, Walter Reuter entre otros quienes discutieron la inercia de la costumbre en la industria cinematográfica. Estos realizadores se pueden considerar relevantes para ampliar la comprensión narrativa del cine documental y su vínculo con otros géneros audiovisuales que llevan al documental a la experimentación, la ensayo, así como al desarrollo de importantes propuestas estéticas y narrativas.

Se habla de cambios en el cine mexicano durante la década de los sesenta, discusión que algunos cineastas y críticos desarrollan para cuestionar temas, esquemas de producción e intenciones creativas y narrativas del cine y surge entonces el nuevo cine como resultado de la crisis ideológica que atraviesa la producción. Más tarde, en México, en pro de una mejor cultura

cinematográfica, surge en 1961 el Manifiesto de nuevo cine mexicano¹¹ que postula seis puntos entre los que se destaca, para este trabajo de investigación, las demandas de producciones audiovisuales independientes y experimentales. Dicho manifiesto se firma por destacados cineastas y críticos que deseaban sugerir y argumentar consideraciones en pro de la calidad del cine mexicano (Aranzubia, 2011).

Para Ochoa (2013) durante esa década, sobresale el trabajo de Barbachano, Velo y Gamboa, que producen largometrajes que experimentan entre la ficción y el documental, partiendo de una base documental y exhibiendo una denuncia social. Carlos Velo produce *Torero* en 1956, que trata sobre la vida de Luis Procuna mediante imágenes documentales y puestas en escena el torero reflexiona en torno a su arte, su miedo, su fe y su vida. En este momento se encuentra una influencia del neorrealismo italiano tras la llegada de César Zavattini quien se relaciona profesionalmente con Barbachano, no solamente a Velo, sino que también impacta a otros productores.

Muchos realizadores experimentaron con el cine directo y el neorrealismo, lo que les permitió una propuesta diferente del lenguaje cinematográfico fuera de la industria. Se acercaron al realismo como una mezcla de lo onírico y lo real. Otras propuestas de cine documental que marcaron cambios narrativos son la ficción-documental, *Ventana a la Vida* que dirige Manuel Rodríguez Lozano en 1950, producción que tiene un corte casi surrealista (Ochoa, p. 71).

Antonio Reynoso representa una influencia decisiva en el desarrollo en el desarrollo experimental de la época con sólo dos producciones, *El despojo* en 1960 y *Escuincles* en 1968. Para 1965 la producción cinematográfica en México estaba en las fronteras entre la ficción y el

¹¹ En el manifiesto se menciona también la denuncia a la censura, la propuesta de mejorar la oferta de cine internacional, así como se definen algunas medidas para desarrollar una cultura cinematográfica mexicana.

documental que según Ochoa (2013, p.75) se trata de una búsqueda y una experimentación. El documental *La fórmula secreta* (Rubén Gámez, 1965) representa una crítica del México de los años sesenta que se cuenta con diferentes metáforas; dicha producción obtiene el premio como cine experimental en Alemania y en México se premia como cine experimental. Otros productos sobresalientes del trabajo narrativo que aplica Gámez en su producción se encuentra también la película *Los murmullos* (1976), así como también destaca el trabajo de Felipe Cazals en *Leonora Carrington, el sortilegio irónico* (1965) considerado como un ensayo visual-poético-onírico de la artista y su obra.

Una figura importante en la construcción del cine documental educativo y social es José Rovirosa, quien por casi tres décadas fue promotor, productor y maestro del cine documental en México, así como precursor de una nueva forma de cine educativo y nuevos estilos de filmación. “Con la crisis política, social y educativa de 1969 surgen nuevos formatos, temas y propuestas de experimentación que incluyó desde la psicodelia hasta los documentales militantes” (Ochoa, p.83). Existe una etapa de búsqueda sobre el uso del lenguaje audiovisual en la que se tiene un extenso registro de nuevos documentalistas entre los que están: Alfredo Gurrola, Gabriel Retes, Paco Ignacio Taibo II y Juan Antonio de la Riva, entre otros.

Otro momento importante que marca cambios narrativos en el cine documental mexicano se encuentra en la década de los ochenta, en la que los temas y el uso del lenguaje audiovisual tienen una influencia del cine latinoamericano que principalmente impacta en la producción de los alumnos del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), así como también la producción cinematográfica adopta algunas características del método directo y participativo de Jean Rouch tras recibir formación de un grupo de documentalistas franceses (Ochoa 2013).

Para 1995 surge un documentalista mexicano que trabaja una tendencia creativa que

sugiere un cambio narrativo importante, Ramón Aupart, quien realiza documental-ensayo que parte de una investigación bibliográfica e iconográfica rigurosa. La narración traza una línea progresiva en la que la ley de casualidad permite discernir con nitidez la concatenación de las acciones y sus efectos inevitables. No hay discontinuidades ni tampoco nudos sueltos para lograr un relato lógico y preciso (Muñoz citado en Ochoa, 2013, p.108).

Para el año 2000 los festivales y las muestras enfocadas exclusivamente al documental se multiplicaron en el territorio nacional: Escenarios que surge en 1995, Festival Contra el Silencio Todas las Voces que inicia en el año 2000, Bordocs comienza en el 2003, Ambulante en el 2005, Festival Internacional de Cine Documental de la Ciudad de México, DOCSDF inicia en el 2006, Festival de la Memoria se crea en el 2007, Festival Zanate inicia en el 2008 y Docstown que tiene su primera emisión en 2010 (Ochoa, p.124). En dicha oferta de exhibición se atiende a diferentes temas, uso del lenguaje audiovisual, recepción de audiencia, formatos, entre otros aspectos. Como ya se ha comentado los medios audiovisuales son parte fundamental del híper visualidad que marca nuestra época, es decir que:

La información se multiplica y se diversifica así que el documental como herramienta de registro audiovisual en manos del ciudadano posibilita su libre expresión, así como la producción de su memoria sobre aspectos cotidianos, ya sea temas familiares o demandas sociales, entre otras necesidades. Los creadores pueden exhibir sus productos en la red o presentarlos en espacios públicos (Ochoa, 2013, p.140).

Aquí se sitúa un cambio de paradigma en cuanto a la forma exhibición, por lo que es necesario atender a las producciones que se encuentran presentes en espacios digitales, escenarios que ofrecen una significativa oportunidad a la producción de cine documental actualmente como filminlatino.mx, entre otros sitios.

Finalmente, el género de la no ficción requiere un seguimiento más cercano, ya que el

producto documental que surge de manera independiente, de espacios académicos y de propuestas digitales, es significativo. Dicha producción requiere un estudio que abarque diferentes aspectos tales como: la temática, el enfoque ético y estético, la cercanía que tiene ante la realidad social, la tendencia de la moda sobre el uso de aspectos tecnológicos en la narración, la formación e intención del documentalista, así como la obra misma. Por mencionar un trabajo documental que resulta interesante como discurso audiovisual innovador en México se encuentra el documental web titulado *Geografía del dolor*¹² (Mónica González, 2014) en el que se establece una experiencia de exhibición más autónoma en cuanto a la participación activa del usuario quien decide la forma de navegar por el contenido audiovisual que se comparte en el espacio digital, lo que representa una forma de recepción diferente a la observación pasiva en una sala de cine. Ochoa (2013) señala que “los documentalistas del nuevo siglo se involucran con diferentes métodos a diversas colectividades como: el uso de monografías, cronologías, etnografías, historias cortas, reportajes son los paradigmas más frecuentes, mismos que en muchas ocasiones son claros y directos” (p.130). El documental web, aquí mencionado, se construye a partir de relatos breves y directos que se desprenden de un trabajo etnográfico en diferentes estados del país. Los discursos audiovisuales se pueden observar de manera autónoma, es decir solo ver uno o todos en el orden que cada quien decida. Estos se organizan en un mapa que tiene ligas que llevan al usuario a los testimonios de padres y madres que demandan justicia para encontrar a sus hijos desaparecidos, los padres son entrevistados y en ese material exponen sus fuentes de información y construyen una cronología de hechos para que se conozca sobre los avances que tienen las averiguaciones judiciales y el escaso apoyo que han recibido por parte de los gobiernos

¹² <http://www.geografiadeldolor.com/>

de cada entidad. Esta mirada sobre el documental del nuevo siglo representa una dinámica estética narrativa que obedece a los nuevos medios digitales y que fomenta un nivel más complejo de participación.

2.3.1 Una mirada al cine documental mexicano contemporáneo

El documental en México en la década de los noventa ya había explorado otro ritmo, otra esencia artística, que puede tener como antecedente los trabajos de Sarah Minter y de Gregorio Rocha, entre otros que ejecutan una práctica experimental en los aspectos cinematográfico del audiovisual. La década de los ochenta y noventa en México ofrece un panorama que se caracteriza por la implantación de un nuevo modelo económico, el establecimiento de nuevas instituciones, la construcción de nuevas formas de tejido social y la adopción de nuevos patrones culturales. Dichas condiciones sociales impactan en los documentalistas quienes requieren emprender una búsqueda de nuevas formas de producción y organización social del cine documental (Ochoa, 2013, p.113).

El producto fílmico es parte de la dimensión cultural no sólo como espacio fílmico sino también porque se encuentra entre diversas prácticas disciplinarias que configuran las funciones del audiovisual contemporáneo más allá del género como tradicionalmente se le concebía. “El cine puede cumplir dos funciones básicas: una artística, ya que afecta la sensibilidad estética del espectador; y otra científica, en la medida en que es un instrumento de conocimiento de la realidad” (Mora citado en Cuadernos de Estudios Cinematográficos, 2014, p.62). La realización contemporánea ha diversificado las tipologías del cine de no ficción y las ha combinado para resolver una función compleja.

En los últimos años se registran diversas propuestas temáticas, estéticas y filosóficas. Es importante considerar que existe una tradición que continúa utilizando las formas predeterminadas del discurso cinematográfico, es decir que se han designado como parte de un modelo hegemónico del documental que recurre, por ejemplo, a la entrevista, principalmente en la llamada categoría de documental “cabezas parlantes”, entre otras maneras usuales de construir la historia. La práctica actual del realizador va más a las formas íntimas, experimentales, ensayísticas que se vinculan con otras disciplinas artísticas que se pueden mostrar en el espacio museístico, como el llamado “cine expandido”. Es recurrente que el documental contemporáneo busque narrar experiencias personales que ficcionalicen versiones sobre el espacio público o sobre aspectos de lo cotidiano y se exhiban en escenarios alternativos en medios digitales. Dicha mirada crea una propuesta convincente, ya que apela a la sinceridad e intimidad del relato fílmico a partir de la vivencia personal de cada realizador en la medida en que se genera una identificación emocional con la audiencia (Nichols, 2001, pp. 49-56). Se reconoce entonces que existen tendencias recientes en el documental que construyen narraciones con una perspectiva íntima y familiar.

Así es como se expone la flexibilidad que el documental actual tiende hacia una serie de propuestas temáticas, técnicas y artísticas, que bien pueden estar vinculados con el videoarte, la animación, el cinema expandido, el documental interactivo o documental web. En estas categorías se usa la imagen y el sonido de manera experimental. Se trata de propuestas que provienen en ocasiones de la ficción, pero que son vistas como recursos que ofrecen posibilidades narrativas al género.

Las técnicas específicas del cine, tales como los diversos tipos de lentes, la escala de planos, el dolly, el *travelling*, el *zoom*, etc., han surgido primero en el cine de no ficción y después han sido aplicados en el de ficción. Por otro lado, técnicas narrativas como el montaje invisible, paralelo, de atracciones, intelectual, el campo-contracampo, es decir la relación de una toma desde dos

emplazamientos encontrados en contiguo de la misma acción; el *máster shot* con protecciones, que consiste en filmar la misma escena desde diferentes emplazamientos; el plano secuencia, que resulta de un plano de registro largo y continuo que alberga diferentes planos de encuadre y movimientos de cámara para construir diferentes escenas sin un corte, etc., se han desarrollado en el cine de ficción (Mora, citado en Cuadernos de Estudios Cinematográficos, 2014 p.67).

Las posibilidades técnicas pueden ser utilizadas mediante propuestas creativas que provoquen una ruptura de las formas en el audiovisual a nivel artístico. Los trabajos de Nam June Paik en la segunda mitad del siglo XX, coreano que es considerado como pionero del video arte; y el trabajo de Woody Vasulka, checoslovaco, quien vincula el arte con un asunto experimental en los años sesenta. Estos personajes, entre otros, dan cuenta de la expresividad de la imagen y las posibilidades poéticas que tiene un registro audiovisual tanto en video como en televisión. El cine de la nueva ola francesa ya había experimentado ensayos documentales que atravesaban la línea entre los géneros fílmicos, lo que motivó el trabajo de Jean-Luc Godard, realizador franco suizo, que en el 2014 exhibe *Adiós al lenguaje*, propuesta audiovisual que se encuentra en el límite de los géneros fílmicos con una poética que experimenta con el uso estético y técnico de la imagen. Por su parte, el francés Chris Marker, quien es considerado por la Cinemateca Francesa como el creador del documental subjetivo, que es una forma audiovisual de contar poco convencional .que recurre a fotografías para narrar de una manera creativa.

Entre las propuestas antes mencionadas se pueden observar las características de lo que Barnouw(1996) llama “documental poeta” y que por su parte Nichols definió como un documental de tipo “poético”, mismos que tienen en común la búsqueda de una retórica del audiovisual, así como, la intención de generar una mirada íntima sobre la experiencia del realizador.

Los documentales sobre el arte, los artistas y los procesos creativos visuales han sido siempre una manera de experimentación. Algunos documentalistas han logrado ir más allá de

solamente mostrar un retrato íntimo y han buscado construir la realidad a través de una propuesta artística. Se utilizan diferentes recursos retóricos en el documental, los cuales significan aspectos de la personalidad del artista y su obra. Ejemplo de este tipo de producto audiovisual es el trabajo de Juan Carlos Martín en su proyecto titulado *Gabriel Orozco* (2002); el realizador viaja con el artista para registrar así un documental sobre la creación.

Otro producto que forma parte de los cambios en las convenciones narrativas del documental se encuentra en el documental, *Un viaje Estridentópolis* (2006) de José Peguero, proyecto que se convierte en un homenaje al movimiento estridentista, la primera vanguardia mexicana. “El documental rompe la estructura cronológica, utiliza como recursos narrativos animaciones y teatro guiñol” (Ochoa, 2013, p.142).

Es importante destacar que cada producto documental tendrá cierto estilo, un tema que requiere un tratamiento en la forma en que se cuenta. El realizador de un documento tiene un compromiso con los actores sociales y con la historia que aborda. El cine documental comprende la captura de un acontecimiento con personajes que son interpretados por los propios actores sociales que conviven en cierto contexto. El espectador solamente ve en un documental el fragmento que la cámara capta. El género fílmico percibe realidades complicadas que son analizadas y develadas por una audiencia. Para muchos teóricos el objetivo de este tipo de cine es recrear en la audiencia la experiencia del realizador durante el proceso de producción. Existe una estructura de imágenes visuales y sonoras, así como textos y animaciones, que se muestran desde el punto de vista del realizador, es la misma organización la que determina el tipo de documental.

Entre las categorías generadas en los últimos años en el terreno de la no ficción está el término concebido como *documental de creación*, que define la realización audiovisual que intenta transformar la realidad de acuerdo al estilo del director. Este tipo de documental se “distingue por la maduración del tema tratado y por la reflexión compleja y el sello fuerte de la

personalidad del autor” (Guzmán, 2002, p. 12). El término también se asocia con la realidad que se transforma según el realizador e innova desde su concepción como en todo el desarrollo del audiovisual. La autoría ha sido cuestionada por Roland Barthes en el libro “Lo obvio y lo obtuso” (1986), en donde dice que dicha característica es necesaria en este caso para distinguir una forma individual para realizar un documental, en cuanto a la propuesta estilística del material audiovisual.

Ante las múltiples propuestas que se han destacado, es evidente que los estudios sobre los productos audiovisuales son cada vez más complejos considerando las variadas posibilidades que surgen sobre el uso de los lenguajes. Vale la pena mencionar el llamado “Dogma “, los diez mandamientos que determinaron un grupo de realizadores que pretendían un cine que se apartara del uso exacerbado de los aspectos técnicos para dar la sensación de una propuesta cinematográfica que prescindiera de rodar en estudio, recurrir al doblaje o la música no diegética, utilizar filtros, efectos ópticos e iluminación. Los autores que crearon esta serie de apartados que forman parte del manifiesto dogmático hicieron alusión al cine de las vanguardias como la Nueva ola francesa y el Neorrealismo italiano.

El análisis de tan variadas formas promueve una mirada transdisciplinaria, en la que las teorías propias del cine que dan cuenta del montaje fílmico, el sonido, entre otros aspectos fílmicos, tomen en cuenta el discurso audiovisual desde las ciencias sociales, el tratamiento metodológico de los estudios fílmicos, así como otros saberes y conocimientos que se van articulando para abrir el panorama sobre el cine documental.

El metadocumental, como exploración artística, se encuentra cercano a la idea de Nichols en el denominado modo reflexivo, que tiene como característica específica cuestionar la forma en que se habla del mundo histórico y pone atención en las propiedades del texto en sí mismo, en lo que corresponde a la estrategia, la estructura, las convenciones, las expectativas y los efectos

(1997, p.93). En tal forma de documental es determinante hablar sobre su sentido de construcción audiovisual, como lo representa su forma autorreferencial. Todo esto permite cuestionar al espectador sobre su valor de verdad y pone al filme entre lo ficcional y lo documental.

Es precisamente el carácter ficcional que se hace evidente en este tipo de documentales y su capacidad autorreferencial lo que determina el corpus seleccionado para el presente proyecto de investigación. Es decir, reconocer su capacidad narrativa, híbrida en cuanto a los recursos con los que se construye la trama, lúdica e irónica en tanto el tono crítico que surge en la propuesta discursiva y los componentes estéticos que se van mezclando. Según Nichols, muchas películas reflexivas presentan una actitud menos ingenua que otras modalidades, ya que se cuestiona el acceso al mundo real, la capacidad para obtener pruebas persuasivas, las posibilidades de argumentación (p.97). Es decir que se requiere estudiar con un cuidado especial la manera en que el audiovisual se produce, de manera que se advierta en este tipo de documentales la idea de que resulta complejo el tratamiento lineal y directo sobre un hecho. Por lo anterior, es importante aceptar las peculiaridades estético narrativas del documental contemporáneo en México, en cuanto a los cambios que van surgiendo en la producción del documental.

2.3.2 Los recursos narrativos del documental mexicano

Sobre los recursos narrativos del documental mexicano se reconoce que el realizador mexicano se vale de diferentes voces para narrar, mismas que representan denuncias, cuentan relatos o muestran testimonios de la memoria colectiva. Dicho productor audiovisual frecuentemente utiliza diferentes tiempos en la narración, ya sea hacia el presente, el pasado y una mirada al futuro. Documentales como: *XV años de Zaachila* de Rigoberto Perezcano (2003); *Los sonetos de*

Tesechoacán de Inti Cordera (2007); *La isla* de León de Rogelio Ortega (2008); *El ciruelo*, de Carlos Rossini y Emiliano Altuna (2008), entre otros, dan cuenta de ello. Por lo que “Las historias actuales siempre fragmentadas y parciales, ya sea de personas o comunidades se vuelven parte de la historia audiovisual regional, nacional y mundial, relatos que se convierten en fuentes importantes para construir la historia en general” (Ochoa, 2013, p. 133).

Esta categoría de cine se vale de la tradición oral de tipo literaria o teatral, puede ser el reflejo de un documental que proviene de un documento, es decir tiene diversas formas de nutrirse. Existen muchas maneras de realizar un documental, la clasificación o modos de realización se puede tomar bajo cualquier criterio en lo que respecta a este género. La influencia que puede llegar a ejercer el realizador en la película trasciende para generar la obra cinematográfica.

En cuanto a las temáticas del cine documental mexicano según el investigador Lauro Zavala (2012), este aborda principalmente temas que se encuentran ligados a los estudios de género, la migración, el exilio y la reflexión personal. Los temas replantean la concepción de la realidad nacional, muestran un país heterogéneo. El cine y video documental mexicano dan lugar a todos esos universos alternos que parecen propios y ajenos al mismo tiempo. Dicho autor distingue tres líneas de trabajo en la producción documental en México: contenido de denuncia y compromiso social, una recuperación de la memoria histórica colectiva, así como la intención educativa de personalidades de la historia cultural. Es decir, señala tres categorías de documentales: “Testimonios, Archivos y Reconstrucciones” (Zavala, 2012, p.31). Los realizadores generan relatos que tienen un punto de vista que se muestra en la producción del lenguaje audiovisual; todos los recursos de imagen y sonido interactúan para construir narraciones que distinguen las propuestas del cine documental en México.

La producción mexicana en cine y video documental en la última década es prolífica. Ocurre un cambio en este género en el que se renueva el concepto que se tenía de sí mismo dando paso a la experimentación, se elimina la frontera con el cine de ficción, la animación y el video arte. El cine puede cumplir diferentes funciones que pueden ser una significación de lo artístico y también una manifestación del trabajo científico. La historia que cuenta una película afecta al espectador por medio de su estética. El relato desarrolla una situación, escenario o un personaje que es conocido por un público. Para Eisenstein (2003),

cada espectador, según su personalidad y experiencia, de las entrañas de su fantasía, de la urdimbre y trama de sus asociaciones, condicionado todo ello por su carácter, hábitos y situación social, crea una imagen de acuerdo con la guía representacional sugerida por el autor, que lo lleva a entender y experimentar su tema (p.29).

La narrativa del documental actualmente pretende que el espectador comprenda el discurso cinematográfico a partir de las formas que señalan hacia la reflexividad y la autoconsciencia del producto audiovisual por lo que se propone aquí se llamar metadocumental, la retórica lingüística, visual y sonora, la primera persona que narra lo que sucede frente a la cámara y que también busca reflexionar sobre lo que apunta la mirada, pregunta y da sentido al mundo que se describe.

La ficción contemporánea de la realidad se sustenta en discursos elaborados históricamente sobre muchos aspectos del comportamiento social; la construcción histórica del presente, como imaginario colectivo y sus posibles proyecciones hacia el futuro, se realiza a través de los discursos que proporcionan concepciones de valores que se hacen propios dentro de una comunidad. El análisis de un fenómeno u objeto de estudio desde diversas disciplinas ha generado otros acercamientos críticos en la interpretación de un hecho, lo que precisamente trae como consecuencia la necesidad de construir los objetivos, enfoques, metodologías y fundamentos teóricos que apuntalen la coherencia pertinencia y relevancia de las investigaciones.

La narración documental se puede estudiar desde teorías que permitan analizar cómo estas producciones ofrecen diferentes tendencias sobre cómo se cuenta la historia. Niney (2009) propone el desarrollo de nuevas discusiones teóricas en torno al género, estudios que acerquen a la producción documental con la teoría del punto de vista o los mecanismos de identificación del espectador.

Existen tendencias expresivas y estilísticas en el documental latinoamericano contemporáneo que, entre otras formas registradas, señalan la presencia de un documental subjetivo, es decir, se han incorporado con frecuencia la presencia de una primera persona que promueve la aparición de los géneros híbridos entre el documental, la ficción y los falsos documentales¹³. Estos productos audiovisuales abordan diferentes temas y buscan dar cuenta de la configuración de nuevas identidades culturales, políticas y de género (Piedras, 2014).

Según Zavala (2010) el análisis fílmico es un trabajo argumentativo sobre la manera en que los componentes: imagen, sonido, montaje, puesta en escena y narración, se integran para ofrecer una visión particular del mundo, y plantea la pregunta ¿Qué distingue a esta película? La idea es partir de que el cine es un discurso complejo integrado por elementos de imagen-movimiento, imagen-tiempo. Se dice que el cine documental se vale del lenguaje audiovisual para construir una representación de la realidad, estos pueden ser el punto de vista del realizador quien expresa ciertas ideologías a partir del discurso que sustenta. Metz (2001)¹⁴ señala la posibilidad del cine como lenguaje y propone analizar al plano como base dicho lenguaje cinematográfico.

¹³ Según Roscoe en Juhasz y Lerner, el falso documental (*fake o mockumentary*) es una forma de ficción que emplea algunos recursos narrativos y estéticos del documental, así como ciertos códigos y convenciones para imitarlo... este alcanza su objetivo cuando el espectador se da cuenta de lo falsificado al terminar el relato cinematográfico (Tello, 2014, p.119).

¹⁴ El autor refiere la necesidad de construir una gramática cinematográfica que ofrezca elementos lingüísticos y semiológicos como parte de una propuesta de modelo de análisis. Así surge una propuesta de análisis semiológico.

3. Estructura teórico-conceptual para estudiar los recursos ficcionales en el meta documental

Este capítulo esboza la propuesta teórico-conceptual para analizar e interpretar aspectos como la construcción narrativa, el discurso audiovisual y la forma estética en el documental ficcionalizado, entendido como el producto audiovisual que utiliza recursos narrativos y estéticos de diferentes géneros, pero que principalmente da cuenta de una actitud documental y que además comprende una propuesta autorreferencial, condición que le otorga la identidad de metadocumental. Se requiere de la sistematización para el análisis cinematográfico que muestre

una dimensión más profunda y argumentada capaz de integrar diversos saberes provenientes de diversas disciplinas que atienda las manifestaciones de cada producto contemporáneo, en este caso que dé cuenta de la producción mexicana. Se consideran las teorías propias del cine documental, así como los términos que provienen de la literatura, entre otras áreas disciplinares que ofrecen una mirada transcisciplinaria, para estudiar los productos audiovisuales seleccionados.

3.1 La sistematización del análisis de cine

Gómez, F. argumenta que el análisis fílmico es un proceso hermenéutico que resulta esencial a la actividad espectral ya sea mera fruición, crítica o análisis (2010, p.15). El documental se puede analizar desde otras disciplinas como la hermenéutica, la semiótica o la estética, entre otras. Dicha forma cinematográfica se modifica en la lógica de lo que ocurre en la sociedad, por tal motivo la organización del lenguaje audiovisual es vulnerable al espacio tecnológico, político y social.

Cada producción cinematográfica requiere, según su construcción narrativa, híbrida y compleja, la revisión de ciertos elementos que resultan representativos de la producción audiovisual. Por lo que, inicialmente, se definen las propiedades del documental considerando los recursos narrativos ficcionales que utiliza. Aquí es importante precisar que por narración se puede entender la capacidad de contar algo a través de sonidos e imágenes, los cuales refuerzan ideas o exponen contrariedades; así pues, lo que se asoma del mundo a través de la pantalla es sólo una apariencia de la realidad y no la realidad misma. La narración satisface algunas necesidades, una de ellas es hacer legible la realidad, ya que si se mostrara como tal sería una pieza que resultaría confusa para el espectador ante la complejidad de reorganiza el universo representado. Al narrar el audiovisual crea una composición con los materiales que se han

utilizado para crear un relato (Casetti, 2010).

Sobre la metodología para llevar a cabo el análisis fílmico, Casetti y Di Chio (1991) mencionan las siguientes acciones: “la elección de unidades y dimensiones de análisis comprende la revisión de escenas y secuencias, de manera que se articule una visión de bloques amplios y cerrados, lo que permite registros más autónomos y profundos de información“ (p.44); la selección de secuencias parte del análisis de los aspectos narrativos que ficcionalizan cada documental, considerando que se trata de recursos que se utilizan en el cine de ficción. El análisis recrea un seguimiento de *tipo transversal*, ya que se recorre la película sin vincularse en un sentido estricto a la consecución de las imágenes (pp.45- 46).

En cuanto al número de escenas seleccionadas, la búsqueda se desarrolla bajo el criterio de *saturación teórica*, es decir, una vez repetida la información cesa la búsqueda. En este caso cuando se obtengan las secuencias que muestren los principales recursos narrativos y estéticos que se emplean en la producción audiovisual como parte de una estrategia de ficcionalización.

Para el proceso de análisis se eligen secuencias que cuenten con diversos recursos estéticos y narrativos que resultan innovadores dentro de la producción del documental contemporáneo mexicano. Los productos audiovisuales pueden contener formas híbridas de enunciación justo por la construcción narrativa que formulan.

La narración documental se puede estudiar desde teorías que permitan analizar cómo estas producciones ofrecen tendencias narrativas contemporáneas que se exhiben a nuevas audiencias y que permitan responder a preguntas como: ¿Quién narra en el cine documental contemporáneo? ¿Cuál es el punto de vista que tiene el realizador? Cada emplazamiento, ángulo, movimiento y encuadre de cámara guían al espectador sobre la trama. Estudiar los recursos expresivos que estructuran la historia del documental puede revelar la construcción de la experiencia estética.

Como se sabe, el documental ficcionalizado utiliza diferentes recursos narrativos que se

aplican al cine documental o al cine de ficción. En todo discurso audiovisual el espectador es convocado a observar y aceptar el pacto ficcional¹⁵. Según Stam “la reflexividad fílmica alude al proceso en virtud del cual las películas centran su discurso en su propia producción, autoría, sus propios procedimientos textuales, sus influencias intertextuales o su recepción” (2001, p.182). El documental recurre en muchos momentos a la reflexividad como un medio audiovisual y con ello se muestra entre la realidad y la ficción.

3.2 Modos de representación en el documental

Para el análisis fílmico es importante de manera inicial situar al audiovisual considerando el género, es decir en este caso reconociendo la forma más cercana que tiene cada producto audiovisual en las convenciones sugeridas por las tipologías de los estudios de cine documental, como el uso de la *voz off* y la entrevista, entre otras.

Nichols (1991) clasifica al documental en subgéneros documentales o modos de representación dominantes: expositivo, observacional, interactivo y reflexivo (pp. 65-114); a los que más adelante añade otros dos nuevos modos de representación: el performativo (pp. 92-96) y el poético (pp.102- 104). La propuesta alude en cierta forma a la enunciación, así como también sugiere la existencia de diferentes instancias narrativas como el narrador omnisciente que participa en el modo expositivo, o la interacción de los actores sociales en el modo observacional.

Según las modalidades de representación propuestas por Nichols (1997), se advierte la evolución de las formas y los contenidos en el cine documental en las que se menciona que la imagen es parte del género y de la manera en que se enuncia. Según el propósito de cada

¹⁵ Según Eco (1996) el pacto ficcional es una especie de contrato que autor y lector suscriben. En tal pacto es que un lector acepta que lo narrado es imaginario, y no por esto el autor dice mentiras

documental se utiliza cierto lenguaje cinematográfico, así como una propuesta estética para generar un efecto dramático. Dicha tipología se encuentra siempre combinada, aunque persiste de manera más clara un modo de representación. Es importante considerar una tipología como punto de partida del análisis cinematográfico para atender de manera significativa a las peculiaridades que sobresalen en el producto cinematográfico.

Según Nichols (2013) existen seis modalidades de representación expresadas como patrones organizativos dominantes. En el texto, *La representación de la realidad* (1997) se distingue en la narración, entre los estilos directo e indirecto. Las representaciones evolucionaron hacia cuatro modos documentales: expositivo, observacional, interactivo y reflexivo. Posteriormente, en el 2007 se renombra el modo interactivo por el participativo y se introduce el modo poético y el reflexivo. Finalmente, en *Introducción al documental* (2013) se amplían los modos de representación, incluyendo el modo performativo o expresivo. Los nuevos modos de representación buscan una forma diferente que pueda mejorar la forma de representar al mundo histórico, indagan sobre nuevas estructuras para contar una película y tratan de renovar el enfoque del espectador sobre la realidad, así como interesarlos sobre nuevas problemáticas y deseos acerca de un contexto.

El documental de tipo poético es cercano a los trabajos documentales de Ivens, Menken o Fischinger, ya que resultan un modo de producción que reacciona contra el contenido y la gramática rápida. Se aleja de la edición de continuidad y la impresión de una locación determinada en tiempo y lugar. “El compromiso del cineasta es para con la forma de la película, así como, en mayor medida, para con los actores sociales” (Nichols, 2013, p.187). El autor menciona que el modo poético pone el énfasis en que la voz del documentalista proporcione un estilo a la forma y a la estética del fragmento del contexto histórico que muestra.

El documental conocido como expositivo, se asemeja a la forma de los trabajos de los

realizadores Grierson y Flaherty; es una forma que trata de ofrecer una impresión objetiva de ver la realidad lo más expuesta posible. Busca controlar el proceso del film mediante la *voz off*. Se da un peso importante al comentario del narrador omnisciente y los puntos de vista racionalistas, es decir que tratan de argumentar mediante imágenes que sustenten una idea clara. “El modo expositivo se puede permitir una economía de análisis, ya que se puede argumentar de manera sucinta y precisa con las palabras. El documental expositivo es un modo ideal para transmitir información” (Nichols, 2013, p.196).

El autor destaca los trabajos de cine documental de Leacock-Pennebaker y Wiseman ya que muestran las características del modo de observacional. La categoría de documental surge con la innovación del equipo que permite la sincronización del audio mismo que resulta más fáciles de transportar. Es un modo de documental que opta por un registro que no afecte la rutina de los personajes, es decir una observación espontánea y directa. La cámara es la que observa la situación casi en tiempo real y está expuesta de la forma más natural tanto en el rodaje como en la fase de posproducción. “Las películas no utilizan *voz off*, música extra diegética ¹⁶ o efectos sonoros, sin intertítulos, ni recreaciones históricas y suele no haber entrevistas” (Nichols, 2013, p. 199).

Más adelante se hace mención del documental de modo participativo, en el cual destacan las producciones de Rouch y Field, quienes hacen uso de las tecnologías de la época de los años cincuentas, como las cámaras más ligeras y el uso de sonido portátil. En cuanto a la manera en que se estructura el producto audiovisual, se tiene una tendencia por hacer más evidente el punto

¹⁶ Casetti y Di Chio establecen cuatro tipologías a la figura del narratorio: *Emblemas*, tales como gafas u otros aparatos ópticos. *Presencias extradiegéticas*, expresiones sonoras que remiten a espectadores explícitamente imaginados. *Figuras de observadores*, tales como periodistas, detectives y *El espectador puesto en escena* (1991, pp. 227-230)

de vista del documentalista, quien entra en contacto con los individuos por medio de entrevistas e interviene sobre los actores sociales, así como en la construcción de las conclusiones. “El realizador no sólo captura la imagen, sino que opina sobre la misma, es decir participa en ella; lo que ocurre frente a la cámara se convierte en un índice de la naturaleza de la interacción entre el documentalista y el sujeto” (Nichols, 2013, p. 207).

El modo participativo ha considerado para su construcción la forma en que funcionan otros medios como la radio y disciplinas, como la antropología, por la manera en que interactúan con la realidad. Menciona Nichols (2013) que pueden ser la forma biográfica, autobiográfica, histórica, ensayística, diarios, entre otras. Se trata de construcciones más comunes del tipo documental participativo en las que se hace evidente la voz en primera persona en la narración del documental lo que sugiere el compromiso del realizador con la trama.

En cuanto al documental de la modalidad reflexiva, se muestra en la postura de las producciones de Vertov y Godmilow, “resulta una modalidad introspectiva que utiliza muchos de las otras modalidades, integrándolas al límite para lograr que el espectador atienda tanto al recurso como sobre el efecto” (Nichols, 1997, p.66). Lo más importante es el proceso en el que el realizador y la audiencia negocian, este último representa el punto de atención. Este tipo de documentales especialmente deben llevar al espectador a construir un punto de vista específico sobre el contexto planteado.

Los documentales de modo expresivo o performativo se pueden ejemplificar en las producciones de Resnais, Julien y Riggs, ya que muestran experiencias subjetivas y posturas emotivas de la realidad. Este tipo intenta demostrar y comprender el saber personal para poder llegar a entender los procesos más generales de la sociedad. Se realizan de forma personal, no convencional y en cierta medida combinan la modalidad poética y la experimental:

quieren que sintamos a un nivel visceral, más que entender a un nivel conceptual. Los

documentales expresivos intensifican el deseo retórico de ser cautivante, y lo enlazan a un fin persuasivo, más que afectivo: hacer que sintamos o experimentemos el mundo de cierta manera, tan vivida como sea posible" (Nichols, 2013, p. 231).

El documental expresivo o performativo combina recursos narrativos que sirven para dar expresividad, textura y atribuir funcionalidad por medio de las tomas de punto de vista en forma subjetiva, la animación, la música extradiegética, *flashbacks*, así como el uso de imágenes con fines evocativos.

Considerando la propuesta de Nichols (1997), el documental expresivo, reflexivo, poético tiene un peso ficcional más claro que el modo de observación que busca un registro que no distraiga al actor social y una edición que pretende un fragmento de la situación cargada de menos subjetividad. También se puede reconocer que el autor advierte que las modalidades de documentales que generan más participación de la instancia productora tienden a la autorreferencialidad

Estas son algunas formas de clasificación del cine documental, ya sea de forma lineal y cronológica de los diferentes modos y su evolución. Como se menciona anteriormente, las modalidades pueden ser mezcladas entre sí, en ocasiones es una de las modalidades la que sobresale. Cabe mencionar que existen otros modelos clasificatorios del documental como el de Renov, (1993), Corner, (1996) o Platinga, (1997), entre otros; estos representan una taxonomía de subgéneros del cine documental que bien buscan reconocer la función de la entidad narrativa, de quien cuenta el relato, que puede o no pertenecer a lo pro fílmico, es decir un narrador de tipo omnisciente, actores sociales o el mismo director.

3.3 El componente narrativo del documental ficción

En este apartado se aborda lo referente al sistema narrativo considerando los aspectos teóricos y

conceptuales que se utilizan en la propuesta de análisis de la presente investigación. Para el estudio de los modos de enunciación en la literatura destaca el exhaustivo trabajo de uno de los padres de la narratología: Gérard Genette (1972), que ha permitido clasificar los distintos modos de la enunciación a través de una taxonomía del narrador, en función de su posición en la diégesis (o historia). Por su parte, Jost y Gaudreault (1995) señalan que “la enunciación fílmica designa las relaciones que se tejen entre el enunciado y los diferentes elementos como son: los protagonistas del discurso (emisor y destinatario) y la situación de comunicación” (p.49).

Como punto de partida se propone un acercamiento desde la narratología, considerando la mirada de Genette, Jost y Gaudreault para visibilizar los aspectos narrativos más sobresalientes que se registran en el documental y los modos de representación de Bill Nichols. Como parte de las concepciones teóricas para el análisis se suma la propuesta teórica de Bajtín, especialmente los conceptos de dialogismo y cronotopo, que permiten un análisis interpretativo del género y que observan el objeto de estudio como un producto artístico y también direccionan hacia un análisis de los aspectos estéticos del documental en diálogo con los aspectos sociales. Según Gómez (2010), el documental es portador de una crítica social, propiedad que requiere de un diálogo con el contexto.

Es importante definir lo narrativo. Para ello, es importante considerar a Laffay, quien define la narratividad a través de tres aspectos (Gaudreault & Jost, 1995): el primero dice que es lo contrario al mundo y que no tiene ni comienzo ni fin, el relato se ordena según un riguroso determinismo. El segundo, atiende a que todo relato cinematográfico tiene una trama lógica y que es una especie de discurso. Finalmente, el tercer aspecto dice que el cine narra y a la vez representa, contrariamente el mundo que simplemente es.

Así pues, los tres aspectos expuestos son considerados por varios autores para definir lo narrativo en el texto cinematográfico, considerando: la temporalidad, el montaje, el narrador y la

mostración. Por lo tanto, la narración en el cine se entiende como la capacidad de contar a través de sonidos e imágenes, los que pueden reforzar o contradecir ideas. Por lo tanto, se comprende que aquello que se ve a través de la película es solamente una apariencia de la realidad.

Desde la narratología se dice que no existen productos cinematográficos sin narración o narradores pues, como se mencionó anteriormente, las imágenes junto al sonido crean una situación que es percibida por el espectador y que tiene significados y significantes complejos. Por ejemplo, en una escena representada a través de plano contra plano que reflejan una plática cara a cara entre dos personajes. Por lo que el relato resulta decisivo para la construcción de la realidad representada, que se exhibe, y que al final construye un discurso (Casetti, 2010). Es decir, que el relato tiene la capacidad de resaltar hechos y personajes, así como también delimita una trama para guiar la exposición

Existe una gran influencia sobre los conceptos ligados a la narratividad cinematográfica que vienen de la literatura entre estos destaca lo propuesto por Gérard Genette con términos como historia, relato, significado, diégesis¹⁷ entre otros. Así también en el lenguaje audiovisual se utilizaban recursos narrativos a través de la adaptación de técnicas ya utilizadas en el teatro y la literatura. Otro estudio que influyó en esta área fue *El relato cinematográfico* (1995) de Gaudreault y Jost, que nos permite desgranar los distintos elementos narrativos a través de los que se construye el relato audiovisual, y entre los cuales se encuentran las formas de enunciación y narración.

Otro aspecto importante dentro de la narratividad es el narrador y su papel, por lo que uno de los trabajos más reconocidos en este aspecto es del de André Gaudreault (1984), quien plantea

¹⁷ “todo lo que pertenece, dentro de la inteligibilidad de la historia relatada, al mundo propuesto o supuesto por la ficción” (Souriau, 1953 en Gaudreault y Jost, 1995).

que los relatos son producto de dos capas superpuestas de narratividad, que denomina mostración y narración. La primera haría referencia directa a lo fotografiado, a la constitución de cada plano, y la segunda se refiere al proceso de montaje (otro de los aspectos relevantes). Estas dos capas, que Gaudreault llega a atribuir a diferentes instancias: mostrador y narrador, las que se encuentran regidas por una instancia global denominada "meganarrador" o "narrador fundamental".

Los hechos narrados se organizan en diversos niveles que responden a las voces de los narradores. En la narratología fílmica, según Gaudreault y Jost (1995) existe una tendencia a que en el discurso se delegue la instancia narrativa, es decir los personajes o los actores sociales en el caso del documental no siempre relatan, sino que alguien más relata por ellos. Existen formas de expresión que relatan en el cine, como son: las imágenes, los ruidos, las palabras, los textos escritos y la música, mismo que también relatan. Por lo tanto, el cine relata siempre, aunque sea "mostrando ese narrador que relata o subrelata" (p.57).

Por lo anterior, es necesario concebir al narrador como el que habla o la "voz" del discurso narrativo (Genette 1989 [1972], p.186). Él o ella es el agente que establece contacto comunicativo con un destinatario (el narratario), que gestiona la exposición, quién decide lo que va a decir, cómo es que se les diga (sobre todo, desde qué punto de vista, y en qué secuencia), y lo que se va a dejar fuera. Así es que se debe considerar que el narrador puede contar según su posicionamiento, es decir dependiendo el nivel narrativo en el que se encuentra, ya sea dentro o fuera de la historia, como un personaje o como una voz externa, así como dependiendo su relación con la historia. Sobre los niveles narrativos, Genette define cuatro tipos fundamentales que se explican de la siguiente manera:

NIVEL RELACIÓN	<i>Extradiegético</i>	<i>Intradiegético</i>
<i>Heterodiegético</i>	Homero	Scheherazade C.
<i>Homodiegético</i>	Gil Blas Marcel	Ulises

Esquema 1 (Genette, 1972)

En un cuadro con doble entrada se muestran los cuatro tipos fundamentales del estatuto del narrador: 1) extradiegético-heterodiegético, paradigma: Homero, narrador en primer grado que cuenta una historia de la que está ausente; 2) extradiegético-homodiegético, paradigma: Gil Blas, narrador en primer grado que cuenta su propia historia; 3) intradiegético-heterodiegético, paradigma: Scheherazade, narrador en segundo grado que cuenta historias de las que suele estar ausente; 4) intradiegético-homodiegético, paradigma Ulises en los cantos IX a XII, narrador en segundo grado que cuenta su propia historia (Genette, 1972, p. 302).

Jost y Gaudreault (1995) comentan que en el documental el espectador se encuentra más atento a lo que cuenta el entrevistado y no a la forma en que se lleva a cabo la filmación. Así es como se acepta lo que ocurre en la diégesis y de tal forma se crea la identidad con los personajes y con su punto de vista.

Por otra parte, en la película se pueden generar cortes en la narración que no sean frecuentes en la forma en que se produce en cierta época, lo que crea divergencias entre lo que se dice de manera verbal y lo que llaman transemiotización (Jost y Gaudreault, 1995, p.54). Dichas divergencias se pueden dar de dos formas, la primera, ya sea entre lo que se supone un personaje mira y lo que el receptor puede ver y la segunda, entre lo que relata el personaje y lo que podemos ver. Las divergencias explicadas dejan en entredicho la autoridad del meganarrador con lo mostrado. En el caso de una entrevista se muestran divergencias que difieren entre lo que el

entrevistado puede ver y lo que se le permite ver al espectador, como en las escenas en que se muestran imágenes en donde el entrevistado no evoca en el discurso hablado dentro del cuadro. Otra forma de divergencia se establece cuando participan diferentes instancias enunciativas que se muestran mediante saltos en el montaje, es decir que se hace evidente el corte cuando termina un enunciado, lo que revela el procedimiento del lenguaje cinematográfico (p.55).

La narratología considera que no puede haber relato sin que exista una instancia relatora. Por lo tanto, se acepta la idea de un gran imaginador en el film que es implícito, extradiegético e invisible. La narratología fílmica dice que los espectadores suponen que el único narrador real, es el meganarrador o el gran hacedor de imágenes que supone que en el discurso la información sobre la narrativa dentro de la película es guiada a través de un personaje o un grupo de personajes, narradores delegados o segundos narradores a través de los cuales el meganarrador acota el conocimiento del relato a través de percepciones (Gaudreault y Jost, 1995, p. 56). Por lo tanto, la percepción de la enunciación depende del contexto audiovisual y de lo que el espectador sienta, de su experiencia, su conocimiento sobre el lenguaje cinematográfico, así como sus marcas sociales (Gaudreault y Jost, 1995, p.52).

La figura del meganarrador resulta una mirada mediadora entre lo que se presenta en pantalla y el espectador, es una mirada de la cual depende el ordenamiento de todos los elementos que componen el filme como vehículo de la narratividad. Algunos otros autores, además de Laffay, lo denominan narrador invisible (Ropars-Wuilleumier, 1972), enunciador (Casetti, 1983) y (Gardies, 1988), narrador implícito (Jost, 1988) y finalmente el meganarrador (Gaudreault, 1988).

Enrique Pulecio menciona en su libro, *El cine: análisis y estética* (2008) las tres respuestas de Roland Barthes referente a la pregunta ¿quién es el narrador? Al respecto se dice que:

es un sujeto con un nombre, una identificación, que vive en tal país y en tal ciudad, que ha tomado la iniciativa de escribir una historia, es el “autor”. También se define al narrador como el que representa una cierta conciencia total, aparentemente impersonal, es interior a los personajes y exterior a ellos. Es un narrador omnisciente. Finalmente, el narrador está limitado por los personajes, ya que estos parecen emisores del relato (p. 124).

Cuando se habla del narrador se refiere al punto de vista desde el cual se narra la historia, (Pulencio, 2008). Un narrador externo omnisciente, es decir que lo sabe todo. Un narrador interno quiere decir que es uno de los personajes que forman parte de la historia. De igual forma, se reconoce que pueden encontrarse interferencias y mezclas de los diferentes tipos de narradores.

Como se ha dicho, lo narrativo viene acompañado de un narrador que no siempre se refiere a las personas que cuentan la historia, una *voz off*, un personaje central que explica, sino que va más allá ya que el relato es ordenado por un mostrador de imágenes, un gran hacedor de imágenes como todo relato supone un narrador. No se trata sólo del relato oral que nos cuenta una historia, debe existir un relato audiovisual que nos muestre más allá (Gaudreault, 2011).

Ya que uno de los propósitos de este proyecto es el análisis de los aspectos narrativos en el documental ficcionalizado, se considera a la narratología para dicho trabajo. Se sabe que, entre los métodos de análisis fílmico, que surgen para estudiar diferentes manifestaciones narrativas se encuentra la narratología; misma que surge del estructuralismo que a su vez deriva del estudio de la tradición oral, el teatro, el cuento clásico y la novela decimonónica:

La teoría narrativa fílmica toma sus conceptos básicos de las dos fuentes primarias del pensamiento semiótico: el estructuralismo y el formalismo ruso. Esta influencia dual se refleja en las cuestiones que la teoría narrativa fílmica se plantea sobre el texto, que incluyen el intento de designar las estructuras básicas de los procesos de la historia y de definir los lenguajes estéticos únicos del discurso narrativo fílmico (Stam, Burgoyne, Fitterman-Lewis, 1999, p.91).

La narratología fílmica aparece en las últimas décadas retomando conceptos básicos de la narratología genettiana. El análisis narratológico se centra en el estudio de los diversos niveles de los textos narrativos, además distingue: la estructura en la trama, las esferas de acción en los diferentes personajes, el modo en que se controla la estructura narrativa misma que se canaliza por medio del punto de vista, la relación del narrador con las acciones y los personajes del mundo en la historia; todo esto con el fin último de develar la estructura y actividad del propio relato.

La narratología es un sistema conceptual que estudia los recursos específicos de la narrativa, y en particular la narratología cinematográfica estudia los recursos característicos de la narración fílmica. Para algunos autores puede referirse específicamente al estudio estructuralista del relato en cuanto al tiempo, modo y voz, como subcategorías del mismo (Gaudreault, 2011).

Gaudreault en su libro: *Cine y Literatura. Narración y mostración en el relato cinematográfico* (2011), expone lo referente a la narratología considerando la narratividad en el cine de los primeros tiempos, sobre qué es relato y lo que se puede considerar relato cinematográfico, así como la cuestión de la mostración y la narración, entre otras cuestiones que se desprenden del estudio de la narración en el film desde la narratología. Aquí se discute el dilema sobre el concepto de narración, mismo que proviene del texto literario y que generalmente refiere a lo lingüístico. Gaudreault parte de la hipótesis de que el cine tiene un efecto, como dijo Metz la narratividad “bien atornillada al cuerpo” y que el enunciado cinematográfico, a menos que se niegue a sí mismo, solo muy difícilmente y de modo totalmente excepcional se puede sustraer al orden de lo narrativo (2011, p.74).

Sobre la narratividad en una película se dice que tiene dos niveles en el relato, el primer nivel es el micro relato que corresponde a cada plano que como enunciado comunica y el segundo nivel, de tipo superior, que se refiere a que los planos de dichos micro relatos se

encuentran yuxtapuestos mediante el procedimiento de montaje, en donde son encadenados un plano con otro. Los dos niveles son capas de narratividad en donde se hace posible la sucesión de los planos. La primera capa produce enunciados narrativos de primer nivel y la segunda capa narrativa produce enunciados narrativos de segundo nivel, es decir el montaje.

Siguiendo a Genette, Gaudreault (2011) distingue entre narratología temática o de contenido y narratología modal o de expresión. La primera trata de la historia contada, de las funciones y acciones de los personajes. El interés del investigador que apela a dicha clasificación de narratología centra la atención en lo que realizan los personajes que resulta independiente de que las acciones hayan sido narradas ya sea por palabras o por imágenes y sonidos.

Gaudreault y Jost señalan que: “la posibilidad de pensar cualquier tipo de relato, ya sea una novela, un ballet o una película, en términos de enunciado define la narratividad como tal y legitima el análisis estructural” (Gaudreault y Jost, 1995, p. 29). Es necesario reconocer que desde la perspectiva de Genette el relato sería considerado como el discurso, mientras que la historia es la sucesión de acontecimientos que construyen enunciados narrativos, que cuentan una serie de acciones, los hechos narrados, se entiende que la narración es el acto de narrar (Genette, 1989, p. 302). En otras palabras, la serie de acciones se engloban dentro de la diégesis, el universo espacio/temporal designado por el relato. Así, nuestro corpus se presenta como un relato compuesto por una serie de acontecimientos, de acciones desarrolladas en un tiempo y en un espacio delimitados por personajes que sufrirán diversas transformaciones, que inician con la acción de imaginar, compartida entre narrador y narratario.

Metz establece la conjunción de cinco criterios para reconocer un relato: la primera es la oposición del relato al mundo real a partir de la existencia de un principio y un final. La segunda se refiere a que un relato tiene una secuencia doblemente temporal, es decir pone en juego una temporalidad de la cosa narrada y otra es la que surge de lo narrado en sí mismo. La tercera

define el reconocimiento de un discurso y el emisor que lo genera. El cuarto criterio señala que la percepción del relato irrealiza lo narrado es decir que el que mira reconoce la diferencia entre el hecho real y lo que se cuenta. El quinto criterio considera que un relato es un discurso cerrado y que el plano se parece más a un enunciado que a la palabra de acuerdo a la complejidad que presenta. Así pues, se dice que “relato es un discurso cerrado que viene a irrealizar una secuencia temporal de acontecimientos” (Jost y Gadreault, 1995, p. 26-29,).

El relato fílmico se refiere entonces a la narración de historias por medio de imágenes en movimiento que surgen al mismo tiempo que el cinematógrafo. Los primeros argumentos que se desarrollan alrededor de 1900 se narran de manera muy simple, la duración no sobrepasa los tres minutos en los que sólo se utilizan sólo un plano. Dichas películas conservan las tres unidades básicas del teatro: tiempo, lugar y acción. La mayor parte de los primeros productos audiovisuales sólo presentan una acción que es registrada en una locación y realizada en un solo tiempo (Gaudreault, 2011). Por su parte, Rimmon-Kenan (2001) dice que:

el término relato se usa en tres sentidos diferentes: considerando el sentido del enunciado narrativo y el sentido del discurso hablado por medio del que se narra algo, el sentido de la serie de sucesos reales o ficcionales que forman parte de un discurso y finalmente, el acto de narración o enunciación (p. 173-174).

Posteriormente menciona que Genette, para evitar confusiones, sugiere tres términos para cada categoría, el primero es como tal el relato que se concibe como el significante, enunciado, discurso o texto narrativo en sí, el segundo es la historia que es el significado o contenido narrativo y que en ocasiones Genette llama diégesis para indicar la categoría y como tercer término, la narración que es como tal el acto de producción narrativa y por tanto la situación real o ficcional donde tiene lugar.

Por otra parte, en el relato cinematográfico existen varios discursos, planos y puntos de vista que pueden relacionarse. Se reconoce entonces la complejidad de sus significaciones en el que se encuentran diferentes instancias narradoras, así como posibles sub relatos dentro de la película y la figura del meganarrador fílmico fundamental.

En el filme pueden existir tres categorías de sub enunciadores: lo icónico, lo verbal y lo musical, mismos que dentro del proceso fílmico se articulan en la puesta en escena, en el encuadre y el montaje, que según Gaudreault es posible situar como parte de un proceso de discursivización fílmica (Jost y Gaudreault, 1995, p. 63). En las que se pueden identificar dos capas de narratividad, la mostración y la narración. En la primera, la puesta en escena y el encuadre, como un conjunto de fotogramas que generan la idea de movimiento, mismo que podemos comprender como los planos del filme. En la segunda, podemos hablar de la narratividad que comprende la narración e implica las posibilidades de tiempo en el relato, el montaje (Jost y Gaudreault, 1995, p. 65).

Es importante considerar la diferencia que existe sobre la información que el público conoce acerca de lo que ocurre en la pantalla, ya que conlleva a la pregunta quién narra, así como también a cuestionar cuál es el punto de vista que orienta. Genette nombra a dichos cuestionamientos perspectiva narrativa. Así también, el término focalización, es denominado por el mismo autor para hacer una diferencia entre la actividad del narrador que narra los hechos de la ficción en relación a los personajes desde cuya perspectiva el relato es percibido o bien, focalizado.

Por su parte, Jost conceptualiza la narración principalmente considerando la diferencia entre contar y ver. En la metodología no es posible estudiar el ¿Quién ve?, aparte de la focalización, según la teoría literaria. Por lo tanto, se incluyen dos realidades narrativas que van desde la pregunta ¿qué tanto conoce el narrador de los personajes?, así como la posición

(localización) sobre lo que este narra (Jost en Stam, 1999, p.115).

Según Genette, la enunciación del narrador quiere decir lo que dice y la focalización del personaje refiere a lo que éste conoce. Dichas diferencias dan por entendido que la focalización es a nivel diegético, de acuerdo a los personajes y sus acciones.

Según Plantinga, desde las concepciones sobre cine documental, dice que “la narrativa es un modo fundamental de explicar algo, ya sea hechos o historias para otros y de tal modo, la narración no es inherente a lo ficcional o no ficcional” (2014, p.147). Así pues, la realidad en el cine documental se inserta en la ficcionalización de recursos mediáticos que legitiman e imponen un nuevo código. En términos de Paul Ricoeur, una narración es como tal una mirada del mundo que apela a los conocimientos y emociones que un sujeto va interpretando (1995, p. 116). Este tendrá que participar con una lectura para construir un sentido. Paul Ricoeur en *Teoría de la interpretación: discurso y excedente de sentido* (1995), plantea que "el sentido del texto no es nada que lo refiera a una realidad exterior al lenguaje; consiste en las articulaciones internas del texto y en la subordinación jerárquica de las partes al todo; el sentido es el ligamento interno del texto" (p. 21). Por esta razón, cuando se hace referencia al discurso que se cuenta en un documental se debe comprender que su existencia se basa en elementos recurrentes del texto que tienen un aspecto procesual, el cual permite el funcionamiento semiótico, es decir la producción de significancia.

La narración como acto de interpretación, afirma Fontana (1992) sobre el estudio que Hayden White dedica al discurso narrativo y la representación histórica en donde afirma que la narración no sólo es una “forma”, sino que implica un “contenido”, puesto que está íntimamente relacionada con el impulso por identificar la realidad con el sistema social vigente (17-18). El historiador narra, tomando en cuenta que al narrar organiza y da una interpretación que está

sujeta a posturas ideológicas o morales, es decir que cuando enuncia se puede suponer se ordena una idea. Cuando se comunica no se hace al vacío, es decir, sin una previa esquematización de coordenadas determinadas; nunca se habla sin tener un referente o principio relevante sobre el objeto o la situación en discurso.

Un discurso de cine documental, según Nichols (1997), puede tener una marca distintiva que puede ser menos intrínseca al texto que una función de expectativas que se asignan al proceso de visionado del mismo. Un producto audiovisual surge dentro de un contexto sociocultural que impacta en la construcción creativa y artística, el documental se construye en un proceso de comunicación lo que implica el desarrollo de un discurso con un sentido social.

3.4 Conceptos bajtinianos como guía para la interpretación de los aspectos estéticos del documental

El análisis que se realiza se trabaja desde la dimensión pragmático-discursiva, que revisa la interpretación social del lenguaje. Bajtín fue conocido en Occidente hasta los años sesenta, Tzvetan Todorov y Kristeva fueron los motores principales de desentrañar sus ideas y propagarlas. De este modo, las ideas de Bajtín en torno al uso de la lengua, la polifonía, la carnavalización, el aspecto social del enunciado y el dialogismo han propuesto nuevas formas de leer las obras formulando y reformulando problemas teóricos. Bajtín tiene en mente lo colectivo, al otro, es decir, siempre darle voz a las distintas voces que forman un grupo social definido. No es el discurso monológico lo que opera en el mundo sino lo dialógico. El dialogismo es un concepto clave en las teorías de Bajtín. Para nuestro interés, el carácter dialógico del discurso es la base del concepto de intertextualidad porque la dialogía da cuenta de las relaciones de voces propias y ajenas para formar un discurso:

El lenguaje es polifónico por naturaleza. Todo enunciado está habitado por la voz ajena. Nuestro hablar es un hablar también de otro. No somos propietarios de las voces que usamos. El lenguaje es propiedad colectiva. Y en cuanto voces de otros no nos llegan de forma neutra, sino cargadas, ideologizadas, configuradas con intuiciones ajenas, de otros (Martínez F., 2001, p. 53).

La colectividad a la que se refiere la concepción bajtiniana se encuentra ligada a otros términos que, como ya se ha mencionado, se encuentran relacionados entre sí. En la propuesta de Bajtín destaca la idea de lo colectivo en la construcción del discurso, es decir que todo enunciado tiene implicaciones sociales.

3.4.1 Dialogismo y polifonia

La noción de dialogismo está estrechamente ligada a la noción que el mismo Bajtín denomina polifonia que son las múltiples voces y conciencias independientes que se da sobre todo en la novela; es a partir de la obra del escritor Dostoievski que hablamos de polifonia:

el discurso del héroe acerca del mundo y de sí mismo es autónomo como el discurso normal del autor; no aparece sometido a su imagen objetivada como una de sus características, pero tampoco es portavoz del autor, tiene una excepcional independencia en la estructura de la obra, parecer sonar al lado del autor y combina de una manera especial con éste y con las voces igualmente independientes de otros héroes (Bajtín, 2005, pp. 15-16)

Con todo lo anterior podemos decir que el dialogismo del lenguaje se refleja básicamente en la novela, obviamente a partir de la ruptura que se da a finales del siglo XIX. La lengua escrita es observada como diálogo vivo y no como un código y el sujeto que habla es polifónico pues existe una pluralidad de voces tanto propias como ajenas; es decir, lo dialógico está fundado en el encuentro entre yo y el otro; porque la voz es la constitución de distintas voces que son la voz de

otros. Esta dialogicidad del lenguaje nos remite a varios aspectos, como las voces ajenas o voces enmarcadas, y es en estas voces donde podemos hallar el origen de la llamada intertextualidad.

Bajtín, en el desarrollo de su pensamiento, tiene un punto central: la comunicación social, es decir, el intercambio comunicativo que implica el intercambio de voces o lo que se ha dado en llamar la orientación social del lenguaje que ya explicábamos más arriba. Para Bajtín la voz dialógica viene de la mano con el romper el discurso oficial monológico, donde sólo la voz de una autoridad se manifiesta. De este modo nos vamos perfilando a comprender más todavía la noción de intertextualidad.

La propuesta bajtiniana establece una tipología del discurso que se deriva de su teorización en torno al dialogismo. Siguiendo el artículo de Gutiérrez Estupiñán (1992) mostraremos el resumen de dicha tipología. Los tipos de discurso según Bajtín son: 1) discurso directo e inmediato orientado temáticamente hacia un objeto, 2) discurso representado, discurso de los personajes, 3) en la palabra existe un indicio intencional de la palabra ajena, es decir, el autor utiliza la palabra de otro para introducir un nuevo sentido, pero se conserva el anterior

El mismo Bajtín señala tres facetas importantes en la tipología del discurso, que no necesariamente forman un esquema: i) puede variar el lugar de encuentro con el otro, ii) evocar el discurso del otro mediante distintas formas (en la parodia, la estilización y la ironía) o la representación del narrador y iii) puede variar el grado de presencia del discurso del otro: presencia plena (diálogo explícito), hibridación (se generaliza el estilo indirecto libre), el discurso del otro está evocado (memoria colectiva de un grupo social).

A modo de resumen, si bien es cierto que el término fue acuñado por Julia Kristeva, su germen se encuentra en Bajtín, que se desprende de los planteamientos del escritor que aparentemente apuntan al concepto: a) el dialogismo como interacción comunicativa, b) el principio carnavalesco y la pluralidad de voces, c) la heteroglosia (diversidad de lenguas).

A partir de la difusión del término, el concepto de intertextualidad ha tenido una gran influencia tanto en el análisis del discurso como en los estudios culturales, ya que nos permite comprender de qué manera los textos se relacionan unos con otros. La intertextualidad no es solamente averiguar en dónde está la cita explícita que nos conduce al texto de donde es tomada. Es necesario considerar que los textos se producen en una cultura que tiene textos previos y de los cuales se alimenta. Es a partir de Kristeva que el término es tomado por la crítica con diversas interpretaciones, en ocasiones se le da un uso indefinido e impreciso. Bajtin, en su libro *Problemas de la poética de Dostoievski* (2005), ofrece una aportación que más adelante sería considerada para nombrar la intertextualidad.

Se aborda la mirada crítica sobre los juicios del enunciador, del enunciatario y el análisis del contexto de enunciación, misma que se presenta en este capítulo, a partir de la mirada de Bajtín, dimensión pragmático-discursiva, que revisa la interpretación social del lenguaje. Conceptos como dialogismo, heteroglosia, cronotopo y polifonía surgen para el estudio de textos literarios y se han extrapolado a otras disciplinas.

3.4.2 Cronotopo

En el marco de la teoría bajtiana en el presente texto podemos reconocer el contexto en el que surge en el discurso documental. Los conceptos que se ocupan de la propuesta de Bajtín permiten reconocer la relación que implica el tiempo y el espacio en el relato fílmico. El concepto de cronotopo hace evidente cómo el tiempo se condensa, comprime y cobra visibilidad en determinados momentos de la historia. Cada cronotopo es descriptivo, así que el cine documental en sí mismo es cronotópico. El cronotopo aparece en el momento más importante, es decir, una catarsis o punto de crisis en el que se registra una acción importante (Vice, 1997).

También es posible jerarquizar los cronotopos, ya que cada uno puede albergar otros más pequeños en virtud del peso dramático. Entre las categorías cronotópicas contempladas por Bajtín está el cronotopo del viaje, del camino o del encuentro, mismas que se manifiestan en el cine. El viaje habla de la transformación del personaje. “Bajtín usa la idea del camino como una propuesta en la que el tiempo y el espacio están interrelacionados: tiempo transcurrido significa espacio recorrido” (Vice, 1997, p. 46). El cronotopo del camino puede tener un sentido metafórico en el que existe un intercambio de voces.

Por lo tanto, Vice (1997), reconoce que es necesario reflexionar sobre el cronotopo y la forma en cómo éste impacta al texto fílmico. El cronotopo opera en tres niveles: como el medio por el cual un texto representa la historia, como una relación de imágenes de tiempo y espacio, y finalmente como una manera de discutir las propiedades formales del texto, ya sea la trama, el narrador y la relación con otros textos, es decir la intertextualidad que guarda con otros textos que surgieron en otras disciplinas. Los cronotopos establecen relaciones dialógicas entre sí y marcan asociaciones significativas entre contenido y la forma en un texto. Este concepto resulta útil para reconocer los aspectos de la ficcionalización en el documental ya que se puede comprender que la puesta en escena es una manera en que se puede construir un espacio, además de que resulta una forma de crear una relación de escenas partir del montaje, lo que también resulta una manipulación del discurso audiovisual. Para la investigación que aquí se propone, se identifican y jerarquizan diferentes cronotopos, nudos dramáticos que en el discurso audiovisual expresan dimensiones espacio temporales significativas dentro de la trama.

A continuación se destacan algunos aspectos que en el lenguaje cinematográfico, comprenden recursos que van construyendo el documental ficcionalizado, como el uso de la puesta en escena, mencionado anteriormente, los aspectos del montaje entre otros elementos del lenguaje audiovisual que resultan importantes para dar cuenta de los cambios del género.

3.5 Los aspectos del lenguaje cinematográfico que ficcionalizan al género documental

En este apartado se han seleccionado algunos de los principales recursos narrativos del lenguaje cinematográfico que sirven para explicar la forma en que estos elementos se utilizan en el cine documental y en el metadocumental como parte de la producción audiovisual. Es importante destacar que el cine de ficción ha compartido recursos estético narrativos con el cine documental desde que surge a principios del siglo XX, en ese intercambio de ideas es que destacan algunas cualidades cinematográficas que se desarrollan en los siguientes puntos de este documento.

3.5.1 La puesta en escena

Según Jacques Aumont, en su libro *El cine y la puesta en escena* (2013), advierte que el nacimiento del cine se da a partir de la tradición teatral, por lo que el cine de los primeros tiempos adquiere el nombre del teatro filmado como si se tratara de un nuevo género.

Posteriormente vendrán problemáticas sobre la construcción de los elementos de la narración considerando la cámara y demás elementos que forman parte de la construcción escénica. La puesta en escena en el teatro no será igual al término que se aplica para la cinematografía, ya que es diferente la participación del espectador en cada una de las propuestas creativas. En el caso del cine la puesta en escena tiene que ver con el *découpage*, término que señala Rohmer y que define como “un recorrido intelectual y estético que participa de la relación del filme con su texto...el *découpage* es lo que sucede primero en la puesta en escena” (en Aumont, 2013). Es decir que tal concepto indica que para el análisis se requiere de la fragmentación en la continuidad del relato

sobre las unidades de tiempo, lugar y acción, mismas que pueden corresponder de la puesta en escena al guion.

Por su parte, Bettetini (1977) dice que tanto el cine como el teatro parten del mismo punto de vista de la significación y la comunicación, ambos transforman elementos de la realidad para que el espectador observe la presencia de un universo discursivo (pp. 116). Sin embargo, el cine utiliza manifestaciones más complejas de la puesta en escena en comparación con el teatro considerando que existe una intervención técnica. El autor dice que la puesta en escena parte de la selección, coordinación organización del significante, y de una composición de los elementos presentes en el producto cinematográfico. Los elementos reales que aparecen en el filme se transforman en correlatos de signos audiovisuales dentro del texto.

Sobre la puesta en escena vinculada con la llegada del documental, Aumont habla sobre el punto de vista de Merleau-Ponty, quien afirma que “el cine nos muestra lo que existe, nos coloca frente a una representación simbólica y realista a la vez: sensorialmente realista, mentalmente simbólica” (2013, p.1119). Más adelante con este enunciado, así como con las ideas de Bazin, entre otros, se propone el paradigma “puesta en presencia-puesta en escena “, en el que el cine es imprevisto más allá de la vista encuadrada de aquello que pertenece a la realidad y que se muestra sin poder encuadrar. Entonces se dice que en el documental la puesta en escena como tal pertenece al “gesto del cineasta” es decir ya que se habla del documental y su rodaje en sí mismo e indica que en este momento es en el que se crea el filme, “el momento en que lo real tiene una oportunidad de pasar, no se sabe cómo, a través de las mallas del cálculo” (Daney en Aumont, p.120). Posteriormente menciona que Jean Rouch, en su modalidad de personaje dentro de la diégesis, participa en la puesta en escena de sus películas por medio de su voz, comentando de forma poética; lo que tal vez sea una idea que no se encuentre contemplada en otras teorías como la narratología. Existe como tal una tendencia en la que los documentales manifiestan al director

en pantalla, mismo que adquiere un estatus de personaje dentro del relato audiovisual, este personaje se manifiesta por medio de la voz o por medio de acciones en las que muestra participando, lo que da cuenta de la realización de mismo producto documental, lo que se puede concebirse como un metadocumental, entre otros argumentos que se proponen a lo largo de este texto. Es necesario comprender que la pretensión de señalar un metalenguaje¹⁸ en la producción audiovisual ha ocurrido desde hace mucho tiempo y anterior a la cinematografía, existen productos artísticos que también utilizan marcas para generar autoconsciencia sobre su propio funcionamiento y reflexionar así sobre su propio lenguaje.

Por otra parte, Bettetini (1977) afirma que existe una dicotomía en el cine; por un lado, existe un llamado “cine de la realidad” el cual es un instrumento que reproduce e intermedia un discurso presente en lo que se filma; por otro lado, también está el “cine de la imagen” referido al lenguaje propio de los elementos reales para tener un discurso independiente. Este último bien puede estar cercano al cine documental autorreferencial, que aquí se nombra como metadocumental, comprendiendo que los recursos narrativos con los que se construye el producto audiovisual en este caso tienen una manera propia de contar a partir de su lenguaje lo que produce un discurso audiovisual con marcas específicas sobre los aspectos de la realidad que señala.

Para ahondar sobre la puesta en escena, es necesario hacer hincapié en los niveles de la representación frente a la imagen fílmica, mismos que atienden a tres planos en los que funciona ante los ojos del espectador la construcción de la imagen en el cine. Primero se perciben los

¹⁸ La mirada metalingüística implica una intención reflexiva lo que produce “una reflexión del lenguaje sobre sí mismo” (Castillo, 1998, p. 247).

objetos y el escenario que se muestra a los sentidos; este nivel refiere al contenido que se representa en la imagen. Después, eso que el receptor mira y escucha se comienza a observar a detalle, es decir los objetos y los personajes a cuadro tienen movimiento a partir de los planos, ya sea que se muestren al fondo de la imagen o al centro y en primer plano. Esta modalidad de observación es la modalidad de representaciones de la imagen. En un tercer momento, sucede que lo que se ve y siente en la imagen en pantalla, tanto escenario como situaciones siguen modificándose, lo que en las representaciones en cine van vinculando una imagen con otra, mismas que se muestran antes o después (Casetti y Di Chio, 1991); a esto se le denomina el nivel de los nexos.

Los tres niveles antes mencionados funcionan de manera simultánea, justo así se construye la película a partir de fases en las que se va preparando el argumento, el guion, los personajes, los escenarios, organizando planos, encuadres, entre otros elementos que se integran como parte de los momentos de la producción. Para el análisis fílmico es necesario referirse a dichos niveles desde las teorías del cine en las que se conocerán como puesta en escena, puesta en cuadro y puesta en serie. La primera tiene que ver con los contenidos, la segunda es la presentación de los contenidos que se da durante la grabación y el tercero es el momento del montaje, los nexos o la vinculación de los planos filmados o grabados.

La puesta en escena constituye el momento en el que se define el mundo que se debe presentar, dotándolo de todos los elementos que necesita. Se trata de preparar y aprestar el universo reproducido en el film. Evidentemente en el nivel de la puesta en escena el análisis debe enfrentarse al contenido de la imagen: objetos, personas, paisajes, gestos, palabras, situaciones, psicología, complicidad son todos ellos elementos que dan consistencia y espesor al mundo representado en pantalla (Casetti y Di Chio, 1991 p. 127).

En este nivel, según los autores antes mencionados, se deben considerar las características de los personajes, es decir unidades de contenido como la edad, el género, la raza, la complexión, el

nivel socio económico, las acciones, las intenciones, entre otros elementos para determinar lo necesario para comprender los rasgos de la personalidad. Es necesario, más que determinar las diferentes unidades de contenido, ver la organización en el sistema que debe ser coherente y que va por toda la película: es la estructura temática que se integra de categorías como los informantes, los indicios, los motivos y los temas entre otros. Estos se vuelven arquetípicos dependiendo el género, es decir por ejemplo en la comedia puede ser que se utilicen como estrategia narrativa peleas amorosas o la muerte de algún personaje para dar un efecto dramático. Por otra parte, estas unidades de análisis más allá de la funcionalidad está la pregnancia que adquieren las categorías, es decir pueden convertirse en una clave, *leit motiv* o figuras cinematográficas, en cuanto a lo que representan de manera significativa para ver el contenido.

Por su parte, la puesta en cuadro señala el mencionado universo cinematográfico, es decir la situaciones, paisaje, personajes y demás categorías se vinculan para representarse en pantalla. Este nivel define la forma en que se podrá mirar el mundo proyectado por la puesta en escena. En el análisis de la puesta en cuadro es relevante la interpretación del punto de vista, el definir los movimientos de cámara, así como los recorridos en el espacio, la duración del plano o el plano de registro, angulación de la cámara.

Por su parte, la puesta en serie se refiere básicamente al montaje, es decir la consecución de planos. En este nivel de análisis se deben comprender los dos niveles anteriores en conjunto e interpretarlos de tal forma que se observe la organización en general. Existe una tendencia que señala:

cuando dominan las asociaciones por identidad, cuando una imagen está relacionada con otra o bien porque es la imagen que se repite o bien porque presenta un mismo elemento pero de manera distinta, las asociaciones por proximidad, cuando una imagen está relacionada con otra por el hecho de representar elementos distintos formando parte de la misma situación y las asociaciones

por transitividad, que es cuando una imagen está con otra por el hecho de representar dos momentos de una misma acción, en la pantalla aparece un universo compacto, fluido, homogéneo y fácilmente reconocible (Casetti y Di Chio, 1991 p.136).

Es decir que dominan las asociaciones por analogía y por contraste que se refiere a la relación de imágenes, que contienen elementos similares. Por otra parte, existe una forma de asociación denominada como neutralizada o de acercamiento, es decir que muestran universos fragmentarios, que no tienen conexión entre sí, que pueden resultar caóticos y dispersos; la relación se establece por medio de la acumulación, yuxtaposición o la casualidad. Tal forma de organización de los planos es frecuente en el cine contemporáneo, en expresiones que se muestran en el video arte o en ciertos modos de cine experimental.

La siguiente tabla es una síntesis de las categorías que se consideran en el análisis de los tres niveles de representación según Casetti y Di Chio (p.137, 1991). Dichas categorías se refieren a una parte de la realidad de la cual se apropia, así como también se construye una propuesta ficcional con los elementos que existen en el mundo real.

Nivel	Determinación del...	Categorías
Puesta en escena	Contenido	Generalidad: Informantes, Indicios, temas, motivos. Ejemplaridad: Arquetipos, claves, figuras.

Puesta en cuadro	Modalidad	Dependencia/Independencia Estabilidad/Variabilidad
Puesta en serie	Nexo	Nexo: Condensación, Articulación No nexo: Fragmentación

Esquema 2 (Casetti y Di Chio (1991) el cuadro explica los niveles de representación para estudiar el texto fílmico

Bettetini (1977) afirma que las teorías han reconocido la heterogeneidad de los códigos que forman parte de la composición en un texto fílmico, los cuales se clasifican en dos tipos; el primero hace referencia a los códigos específicos del medio cinematográfico, como los códigos del montaje, los movimientos de cámara, los trucos técnicos, entre otros; mientras que el segundo tipo habla de los códigos de carácter simplemente fílmico con referencia a la estructura narrativa como la iconografía, la gestualidad de los actores, la música, la lengua utilizada, etcétera. Se pueden realizar escenas en acontecimientos naturales, como la lluvia, aunque la puesta en escena aluda al control del director sobre lo que aparece en cuadro. El director, al tener control de la puesta en escena “recrea el suceso para la cámara.” (p. 156)

Por último, Aumont dice que el relato documental va surgiendo, sin guion previo, por lo tanto, “la realidad se adelanta siempre al cineasta” (2013, p.122). El autor reconoce que como tal el cine documental es un género que señala de manera más específica un punto de vista sobre lo que filma. Son los realizadores del documental los más conscientes de la importancia de la

intención inherente al producto audiovisual. Es preciso mencionar que, si bien el documental no parte de un guion cerrado, es decir de una construcción que deba seguir de manera estricta durante la grabación, el audiovisual se construye en gran medida bajo un guion de montaje en la posproducción, en la que se añaden formas narrativas y aspectos estéticos al corte final.

3.5.2 Algunas tipologías del lenguaje audiovisual

En este apartado se describen los principales elementos del lenguaje audiovisual que sirven para construir la puesta en escena, comprender el montaje y en general el discurso cinematográfico en tanto el uso de la imagen. Las tipologías propuestas, serán utilizadas para el trabajo de análisis del capítulo posterior.

De Santiago, P. y Orte, J. (2002) afirman que el plano es la unidad constitutiva y configuradora de la película, que se define por el encuadre y la duración, el tamaño de éste. Según Martín, M. (2002), se determina por la distancia entre la cámara y el sujeto y por la longitud focal del objetivo. Para la elección del tipo de plano se debe tomar en cuenta la necesidad del relato. pues debe haber coherencia entre el contenido material y el contenido dramático.

Entre las múltiples clasificaciones que existen para categorizar los planos; se retoma la siguiente propuesta:

- 1) Plano objetivo: lo que se observa en pantalla es la visión de un narrador omnisciente
- 2) Plano subjetivo: es una visión limitada de cualquier personaje de la narración, lo que se ve es la propia visión del personaje (Santiago y Orte, 2002).

Estos tipos de planos se interrelacionan en el montaje moderno para dar paso a secuencias. Otra clasificación propuesta por los autores hace referencia al encuadre. Estos se dividen en planos con encuadre abierto o planos con encuadre cerrado. Los encuadres se definen por las personas u objetos que estén dentro del área de la cámara en una toma específica.

Por su parte, cuando la cámara no capta el lugar donde transcurre la acción en su totalidad, se habla de un encuadre abierto, éste dará una sensación de realidad, únicamente se detiene en detalles específicos por la necesidad narrativa, sin embargo, nunca abarca todo lo que sucede en la escena. Por su parte, un encuadre cerrado se encarga de enmarcar dentro del área de la cámara a todos los personajes, objetos o ambientes de una escena. Los encuadres cerrados, crean una sensación de planificación que ha sido meditada y resulta más artificial. Cuando la cámara se muestra cerrada tiene un lugar estratégico y por lo tanto se sabe que todo lo significativo se encuentra dentro de su campo visual.

Santiago y Orte (2002), explican otra clasificación de planos tomando como referencia la proporción del objeto enmarcado, principalmente mencionan los siguientes:

- Plano panorámico: Es el más global que existe, por lo general abarca grandes extensiones como campos, ciudades, bosques o mares, es importante la perspectiva y la angulación del foco pues eso los convierte en protagonistas. El plano panorámico sirve como prólogo para alguna situación, define un ambiente y un lugar en el que se desarrolla o se desarrollará la acción.

Los planos panorámicos ofrecen al espectador un momento de descanso y de contemplación, por lo mismo la banda sonora se vuelve protagonista especial en estos planos.

Por otra parte, Martin, M. (2002) propone tres tipos de planos panorámicos. Primero están las panorámicas que tienen como objetivo explorar un espacio, son descriptivas y su función es introducir o concluir una acción; posteriormente están las panorámicas expresivas, éstas tienen un uso no tan realista y su objetivo es sugerir una sensación o una idea; finalmente están las panorámicas dramáticas, cuyo fin es establecer relaciones espaciales entre un individuo que mira y el objeto mirado. El movimiento introduce una sensación de amenaza y superioridad táctica por parte de aquellos a quienes se dirige la cámara en segundo lugar.

- Plano medio y plano americano: Se encuadra aproximadamente la mitad del objeto que se quiere mostrar, sirve de puente entre el plano general y el primer plano, es un plano de transición por excelencia. Este plano conserva características importantes del plano general como el entorno o la posición de los elementos al mismo tiempo que transmite la acción de una fuerza o intensidad que no logra el plano general. El uso del plano medio o del plano americano es adecuado cuando se trata de encuadrar a varios personajes en una escena de diálogo.
- Primer plano: Se utiliza cuando se quiere notificar al espectador la reacción más íntima de un personaje, la respuesta que tiene ante algún suceso, su estado de ánimo en un momento dado. Un primer plano es el mayor acercamiento posible a la realidad de la persona y también el más directo e inmediato. Cuando aparece un rostro mirando de frente hacia la cámara, el espectador no se muestra indiferente pues esto genera una situación de enfrentamiento con el personaje.

Según Martín, M (2002), este plano tiene un significado psicológico y dramático, ya que el rostro humano corresponde a una entrada del campo de la conciencia, a una tensión mental y un modo de pensar obsesivo.

- Primerísimo primer plano: El objeto del encuadre es una parte concreta del rostro de algún personaje y ayuda a definir su expresión.
- Plano detalle: Cuando la cámara se concentra en un elemento específico que se integra dentro de un todo más amplio, muestra algún órgano o rasgo humano, por otra parte, Martín, M (2002) afirma que este plano expresa el punto de vista de algún personaje materializa el vigor con el cual sentimiento o una idea se impone ante éste.
- Inserto: Su objetivo es romper la continuidad narrativa de las imágenes anteriores. Se trata de un plano de transición entre dos secuencias o escenas distintas, es como si su fin fuera dar entrada a una nueva situación, aunque también puede estar contenido en una misma escena. Este plano requiere que el espectador sea consciente de una interrelación, que resulte diferente a lo que se muestra en la película.
- Plano y contra plano: Este tipo de plano hace referencia a dos o más realidades – personajes u objetos – que aparecen en pantalla, una se sitúa en el campo visual del espectador y la otra se encuentra fuera de campo, aunque no en su totalidad, se pueden alternar el campo visual. Estos planos suelen estar vinculados y con esta técnica el

espectador puede “participar” en la escena ya que permite observar con detenimiento las reacciones de los personajes por separado.

- Plano secuencia: Es una secuencia completa rodada en un mismo y único plano, normalmente en movimiento.
- Profundidad de campo en el plano: La profundidad ayuda a designar el espacio comprendido entre el primer y último término enfocados con nitidez dentro de un mismo encuadre.

Sobre los movimientos de cámara como expresión cinematográfica, Marcel Martín destaca las siguientes funciones:

- El acompañamiento de un personaje u objeto en movimiento
- Creación de movimiento ilusorio en un objeto estático
- Descripción de un espacio o de una acción
- Definición de relaciones espaciales entre dos elementos de la acción
- Relieve dramático de un personaje o de un objeto
- Expresión subjetiva de la visión de un personaje en movimiento
- Expresión de la tensión mental de un personaje

Por su parte, De Santiago y Orte proponen:

- **Cámara en mano:** Se utiliza generalmente en escenas de plano subjetivo así pues el espectador se siente de alguna manera identificado con el protagonista, con sus sentimientos, sus miedos o sencillamente con su estado físico.
- **Panorámica:** Hacer girar la cámara sobre su propio eje, vertical u horizontal, presenta de manera general los espacios amplios, con el objetivo de situar al espectador el lugar donde se lleve a cabo la acción.
- **Travelling:** Es un plano que se desliza sobre raíles, ruedas o cualquier mecanismo de apoyo. Aporta fluidez en la narración cinematográfica manteniendo relaciones espaciales lógicas. Se utiliza para seguir el movimiento natural de un sujeto que se desplaza y nunca quede fuera del encuadre.

Estos elementos del lenguaje audiovisual sirven para desarrollar la construcción narrativa, es decir que se utilizan para contar por medio de la imagen y sonido el relato cinematográfico.

En este trabajo de análisis e interpretación se busca dar cuenta de cómo se utilizan para resolver la trama, además de reconocer la forma en que ayudan a moldear la ficcionalización en los documentales elegidos para el presente estudio.

3.5.3 Montaje

A lo largo de la historia se pueden observar dos grandes pensamientos en torno a la concepción del cine: los formalistas y los realistas. Los primeros sostienen que el cine es como tal una forma

de arte abstracto y por lo tanto se basa en las teorías del arte, es decir la comprensión de la imagen sobre aspectos estéticos. Los segundos afirman que el cine es un reflejo de la realidad material, advirtiendo la capacidad que tiene la imagen para captar el movimiento. Al centro de estas dos posturas entre formalistas y realistas se encuentra el montaje.

Se pueden citar los postulados teóricos de Sergei Eisenstein en sus textos *La forma del cine* (1999) y *El sentido del cine* (2003), que se publicaron por primera vez en la década de los setenta, en los que dice que el cine es una construcción intelectual y dialéctica entre los planos. Este autor desarrolla las teorías sobre el montaje de atracciones y el montaje ideológico, este último explica que, al retomar y yuxtaponer dos ideas en apariencia, sin relación alguna, estas adquieren una connotación ideológica y simbólica. Según se sabe la premisa de este método del teórico ruso se basa en el principio marxista de la dialéctica; y la ecuación es sencilla e indica que al sumar una tesis y una antítesis da como resultado una síntesis. Este autor también desarrolla otros métodos de montaje que tienen como intención producir resonancia emocional, temática o visual. Entre estos otros tipos de montaje se pueden reconocer el métrico, el rítmico, el tonal o el sobretonal.

Por su parte, André Bazin¹⁹ (1958), teórico que encuentra en el montaje una forma de recordarle al espectador que la imagen que observa es una construcción y por lo tanto prefiere utilizar el plano secuencia, es decir el plano de registro largo que difumina la idea del montaje. También son interesantes las concepciones de Vsevolod Pudovkin, quien en la década de los veinte indica que el montaje es una secuencia ininterrumpida de planos. D.W. Griffith, en los

¹⁹ André Bazin es el fundador de los *Cahiers du Cinéma* en 1951. En esa revista francesa trabajaron directores como Claude Chabrol, Jean Luc Godard, Jacques Rivette, Èric Rohmer y Francois Truffaut. En esta publicación se analizaban las películas y se identificaban los valores estéticos y narrativos. Entre sus aportaciones teóricas se encuentran los conceptos sobre la realidad de la puesta en escena.

Estados Unidos desarrolla el término “montaje de continuidad”, que es una forma coherente y dramática, en cuanto a ciertos aspectos psicológicos de crear un montaje.

Como tal la continuidad es un método para crear la idea de que tiempo y espacio mantienen una relación durante la narración a partir de que diversos planos generan un todo lógico e ininterrumpido en el espectador. Dos tomas que fueron grabadas en diferentes tiempos y lugares, en la edición se vinculan. Por su parte, la continuidad en el montaje busca generar en el espectador un orden sobre la narración, aunque esto parezca alejado de la realidad, que como tal el relato no siempre tiene una forma coherente en el mundo real.

El montaje de continuidad tiene ciertas reglas como contar una historia y por lo tanto los recursos que se emplean deben ser útiles para el relato. Por otra parte, se debe mantener la coherencia espacio-temporal, mantener la relación con elementos visuales, así como mantener el ritmo y otro asunto importante es que el espectador no descubra los recursos con los que se construye la ficción, es decir la presencia de los dispositivos para la grabación o las personas detrás de la producción, entre otros elementos en el sentido de la autorreferencialidad, explicada en el apartado anterior.

La intención del montaje de continuidad muchas veces se califica de manera correcta cuando el espectador no se da cuenta que existe como tal un montaje, es decir no percibe los cortes de salto, no se confunde con cambios espacio-temporales y atiende a la historia sin notar que existen cortes entre los planos. Aunque se sabe que en ocasiones el montaje puede contener cambios bruscos de espacio o cortes evidentes que atienden a un propósito estético narrativo.

Las reglas que se deben seguir en este tipo de montaje se encuentra mencionadas en el *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual* (Fernández, Martínez, 1999) la regla de los 180 grados que consiste en que en ese marco de acción se construya una línea imaginaria que no es posible traspasar durante la filmación. La regla de los 30 grados indica que los planos filmados

deben mantener una relación en justo los treinta grados porque, de lo contrario, el espectador se dará cuenta del cambio de plano. La regla de la acción continua sugiere que las acciones se muestren de forma ininterrumpida a través de los planos, los que deben corresponder durante el montaje. La regla sobre la correspondencia de miradas indica que los ejes de miradas de los actores deben vincularse en cada plano para generar una relación espacial que los ubique en un determinado contexto, y la regla del plano contra plano en donde se aplican todas las reglas antes mencionadas; durante toda la estructura para generar una coherencia visual del espacio a través de la filmación de dos actores se debe permanecer en correspondencia por medio de la ley de miradas, de los 30 y 180 grados; es decir que dos actores que entran en contacto durante el relato se deben situar cada uno en planos que dialoguen, ya sea uno del lado izquierdo y otro del lado derecho y repetir este patrón a lo largo del montaje.

Según David Bordwell (1999) el estilo actual de continuidad utiliza en ocasiones menos tomas muestras, es decir el establecer por medio de un plano el lugar en que se encuentran los personajes cada vez que estos cambian de espacio. También señala que la continuidad se intensifica con más edición, el uso recurrente de primeros planos más cerrados, el empleo de objetivos que permiten planos generales más cerrados y cada vez se muestran menos planos medios. Según este autor, las producciones audiovisuales tienden a los planos cada vez más cerrados y un ritmo de montaje cada vez más rápido.

Por otro lado, en el proceso de montaje se requieren elipsis, cortes de acciones o imágenes que se saltan y quedan implícitas, de esta forma se sugiere que el tiempo ha transcurrido o el espacio ha cambiado. Para generar un salto espacio-temporal se utilizan transiciones, entre las más comunes se pueden citar las siguientes:

Fundido encadenado: es suave y se da de forma paulatina entre los planos del montaje.

Fundido de salida y entrada: ya sea *fade out* o *fade in*, es decir oscurecer la imagen progresivamente hasta llegar totalmente a negro u otro color, o ir suavemente de una pantalla en color hasta que aparezca la imagen.

Cortinilla: un plano que desplaza a otro plano cuando empuja a la imagen hacia algún lado de la pantalla.

Cortinilla circular: también se conoce como iris, lo que emula a un diafragma de una cámara que de manera paulatina abre o cierra la imagen, este recurso bien puede cerrar una escena o concluir el relato.

Congelado de una imagen: un fotograma se detiene antes de un cambio para representar simbólicamente que el tiempo se detiene (Hunt, 2010, pp.156 y 157).

Las elipsis dan al espectador la sensación de que el corte entre planos es más suave y ayudan a evidenciar un cambio temático o espacio-temporal, a diferencia del uso de corte directo o simple que resulta más brusco en la interpretación.

Por otra parte, también se puede hablar de otro tipo de montaje, contrario al montaje continuidad. Esta categoría de montaje se conoce como discontinuo; puede utilizar los recursos que hacen conexión entre elementos visuales, pero no centra el interés en crear una forma narrativa en el audiovisual, por lo que puede generar en un filme una incoherencia entre tiempos o espacios.

La discontinuidad se encuentra cercana al cine experimental o al llamado video arte, en donde el montaje se encuentra resolviendo intenciones diferentes que van construyendo la psicología de los personajes, vinculaciones con elementos visuales o formas que determinan cuestiones ideológicas en el audiovisual. Este tipo de montaje también se muestra con fines expresivos en los videos musicales o en películas de acción que requieren un impacto mayor en las imágenes. Cabe destacar la producción surrealista de Luis Buñuel, *Un perro andaluz* (1929),

película que fragmenta las unidades narrativas por medio del montaje discontinuo; el tiempo y el espacio se alteran para generar la idea de un sueño que trata sobre asuntos políticos, religiosos y sexuales que se indican sin una lógica narrativa.

Por otra parte, según lo expuesto por Nichols, la estructura del documental depende regularmente de un montaje de tipo probatorio, en donde las técnicas narrativas clásicas se modifican significativamente en vez de organizar los cortes dentro de una escena de manera que la dimensión espacio-temporal se unifiquen, este tipo montaje en el documental organiza los cortes dentro de una escena con la finalidad de que se tenga la impresión de que el argumento se ven fortalecido y convenza al espectador (2012, p. 50). Lo más importante es proporcionar la sensación de la consistencia del argumento a través de presentar una serie de evidencias. El montaje probatorio que se sigue en el documental se vinculan espacios que dan la impresión de que las pruebas se obtienen de diferentes lugares y tiempos en el mundo real. También dice Nichols, que es importante considerar la continuidad que sigue la ficción también se puede utilizar en el documental, sobre todo en los movimientos de los personajes que llevan cierta lógica. Por su parte, los sonidos y las imágenes son tratados como pruebas y, según Nichols, solamente son vistos así y no como recursos para contar la trama. Sobre el espacio en el cine documental, se indica que este se trata de una unidad abstracta, considerando que las historias están en un universo imaginario en el mundo histórico. “Las historias dependen característicamente de la trama; las argumentaciones, de la retórica” (p.51). Es decir que el documental depende principalmente de la forma en que se defienda una postura sobre el tema y de la manera en que se presenten las pruebas pertinentes para argumentar.

Es importante considerar que el montaje también puede usarse solamente para crear secuencias que resuman en la narrativa la información por medio de una sucesión corta de planos,

es decir con una finalidad que no conlleve un valor expresivo específicamente. Lo expuesto sobre montaje en este apartado, tanto lo que se refiere a las concepciones teóricas que van más al montaje de ficción, como los apuntes de Nichols sobre el montaje en el documental, se discuten en el cuarto capítulo de esta tesis, cuando se analizan los documentales con las concepciones sobre montaje que se utilizan de manera indistinta para observar el audiovisual, es decir que se adaptan las propuestas teóricas a toda forma fílmica más allá del género.

Por su parte, Niney en su texto *El documental y sus falsas apariencias* (2015) genera reflexiones sobre el montaje, hace la pregunta sobre el papel que el documental juega en la evolución del montaje y cita a André Malraux cuando dice que gracias a la división de planos nace la posibilidad de expresión del cine para ser considerado arte (p.84). Es decir que cuando el camarógrafo y el director adquieren autonomía sobre el trabajo en la escena, se da una libertad que representa...” una documentalización de la toma de vistas (cámara intrusiva, supresión de la escena, uso de objetos reales ya no utilizaría figurada, actores interpretando a personajes y ya no tipos ejecutando pantomimas” (p.84). Explica que con el montaje se derivan algunas ideas determinantes para pensar el cine:

en la pantalla ya ni hay escenario, ahora este es el mundo real en movimiento...todo plano es subjetivo... filmar es dirigir la mirada, poner en escena... hacer dirección de espectador... Por otra parte, es un transporte que actualiza (efecto de real) por medio de la documentalización de la toma de vistas... es un transporte de lo imaginario... por medio de la subjetivización del plano (Niney, pp.84 y 85).

El autor dice que el montaje documental es siempre una interpretación. Es claramente una forma de manipular, produce significados mediante la organización de las imágenes y el sonido. Es también una representación, dice más y no necesariamente lo contrario de lo que sucede en una situación y que puede hacer saber o no al espectador cómo hace uso de esto. Es decir que el

montaje puede revelar a quien mira la forma en que se construye una secuencia, ya sea que reduzca o elimine una toma, una idea que se modifica con una intención interpretativa.

En el siguiente capítulo se esboza el análisis de los documentales elegidos. Como parte del análisis del audiovisual se utilizan y discuten los elementos aquí desarrollados, ya sea durante el análisis estético de la forma del documental en cuanto al uso de los recursos narrativos del cine descritos anteriormente, la manera en que produce la puesta en escena o la forma de montaje.

4. Una propuesta transdisciplinaria para el análisis y la interpretación del discurso del metadocumental

El presente capítulo reconoce las peculiaridades en la estructura, la narrativa, el discurso audiovisual y la forma estética en el documental ficción mexicano, según el corpus seleccionado. Se analiza e interpreta el producto audiovisual a partir de una propuesta teórico-conceptual que integra diversas disciplinas, como lo son las teorías propias del cine documental, nociones que provienen de la narratología literaria y cinematográfica, las propuestas bajtinianas que se han empleado para el análisis del discurso, así como el carácter autorreferencial de estas producciones, concepto que proviene de la filosofía y de la psicología de la que se construye la idea de metadocumental. La propuesta teórica expuesta ofrece una mirada transdisciplinaria que atiende a los requerimientos de cada documental.

4.1 El análisis cinematográfico

El análisis fílmico según Casetti y Di Chio (1991) es un proceso que busca la comprensión de la construcción y el funcionamiento de una película mediante la descomposición y la recomposición de la misma. Gómez (2010) coincide con los autores anteriores, pues afirma que mediante el análisis se trata de describir e interpretar elementos fílmicos para la completa comprensión de un producto audiovisual.

La sistematización para el análisis cinematográfico es “un conjunto de operaciones aplicadas sobre un objeto y que consiste en su descomposición y en su sucesiva recomposición,

con el fin de identificar mejor la arquitectura, los movimientos, la dinámica y los principios de la construcción y el funcionamiento” (Casetti y Di Chio,1991, p.17).

Por su parte, Gómez (2010) propone que antes de realizar el análisis se deben tomar en cuenta tres parámetros: describir los elementos objetivables, es decir, el texto, el entorno de producción y recepción, así como los íconos del filme; describir los elementos no objetivables, como los recursos narrativos y la enunciación; y la interpretación, referida a los elementos subjetivos de la película, como la interpretación global y los juicios críticos.

Este trabajo considera la metodología propuesta por Casetti y Di Chio en cuanto a la descomposición y la recomposición de cada película. En el anexo 1 se muestran las tablas de análisis o también llamado *découpage*, en el que cada filme se fragmenta en secuencias, escenas y también se considera la duración de la secuencia. Se describe la imagen, los tipos de planos empleados, los actores que participan en cada segmento, las acciones que se llevan a cabo durante la secuencia, se transcriben los diálogos, los sonidos que intervienen, reconociendo si son de tipo diegético o no, como el uso de música o paisajes sonoros; y finalmente se incluye un apartado en esta área, en el que aparecen algunas marcas que se van identificando como parte de la historia, como la presencia de dispositivos de grabación, personajes de la producción que se hacen presentes en la escena y participan en ella, u otras formas que se utilizan para indicar que los personajes hacen referencia al equipo de producción. El *découpage* sirve para establecer un primer nivel de interpretación del material audiovisual, que más adelante se puedan analizar mediante las conceptualizaciones que provienen de la narratología fílmica, posteriormente interpretar a partir de los términos bajtinianos, y discutir su forma estética narrativa desde el lenguaje audiovisual y algunas teorías del cine.

Por su parte, Zavala (2010) divide el análisis en dos tipos: el análisis interpretativo, el cual tiene como objetivo precisar la naturaleza estética y semiótica de la película; y el análisis

instrumental, que trata de definir la efectividad, la utilidad o el valor del filme. Desde el enfoque del análisis interpretativo, el autor propone que el estudio sea un examen de los componentes del lenguaje cinematográfico que permiten diferenciar una película de otra; el autor habla de cinco componentes primordiales, los cuales son: imagen, sonido, montaje, puesta en escena y por último la narración. El análisis puede enfocarse en todos los componentes o puede especializarse sólo en uno de ellos, esto dependerá de su objetivo. En el caso de esta investigación, se trata principalmente de un enfoque interpretativo, ya que se busca la comprensión de los elementos cinematográficos que den cuenta de la ficcionalización a partir de una propuesta teórica transdisciplinaria.

En cuanto al enfoque del análisis instrumental, este tiene por objetivo el uso de películas para fines específicos, por lo que se recurre a métodos externos a la teoría del cine al mismo tiempo. Zavala comenta que este tipo de análisis puede ser genérico o ideológico. El primer tipo se enfoca en las condiciones personales y sociales para la producción de las películas, mientras que el de tipo ideológico se centra en los contenidos y en las condiciones de distribución que vuelven a los filmes una herramienta de estudio con fines académicos, por ejemplo, las películas históricas.

Es importante reconocer la diferencia entre crítica y análisis en cuanto a su propósito, ambas son estrategias de interpretación según Zavala. El investigador propone un esquema que ayuda a diferenciar entre la recreación, crítica, el análisis y la teoría según las siguientes categorías: la pregunta que evoca cada una, objeto, método, medio y contexto. La diferencia entre crítica y análisis está en que la primera, principalmente, trata de valorar una película para generar el interés a un usuario, quien regularmente ve por única ocasión el filme, y a partir de esa exhibición genera un punto de vista sobre la misma; en cambio el análisis, como ya se comentó, refiere a la construcción de un texto académico derivado de un esfuerzo teórico-metodológico

que requiere de la segmentación de la obra fílmica, misma que tendrá que observarse con mucho detalle en varias ocasiones con el fin de acercarse a cierto criterio del discurso audiovisual en específico.

En el caso de esta investigación, se procede al análisis de los objetos de estudio con los elementos de la narratología cinematográfica, como quedó expuesto en el capítulo tres. La interpretación se realizó a partir de las propuestas bajtinianas para así abordar cada uno de los audiovisuales en la forma estética cinematográfica que presentan. Finalmente, se retoma la idea de Zavala, quien valora a la película a lo largo del proceso del análisis y de la interpretación, es decir que se van produciendo significados más profundos y más subjetivos en el corpus de forma paulatina en la cercanía que el investigador tenga con el producto audiovisual.

4.2 La selección de documentales

La selección comprende tres documentales que fueron producidos y exhibidos en México en las últimas décadas, de 1998 al 2009. Se presentan de manera cronológica a lo largo de la investigación con el fin de observar sus diversas manifestaciones a lo largo de la historia del género. La estructura del corpus presenta recursos que van desde lo ficcional y lo documental considerando *la actitud* que presenta hacia el espectador, es decir lo que principalmente enuncia, ya sea una *actitud documentalizante* o una *actitud ficcional*, según la perspectiva estética que señalan Gaudreault y Jost (p.39, 1995).

Los documentales permiten problematizar la forma narrativa, ya que estos se cuentan con recursos de diferentes géneros cinematográficos, lo que representa una posibilidad para hablar de metadocumental en la producción mexicana. El corpus se integra por tres documentales. El

primero, *¿Quién diablos es Juliette*²⁰? (Carlos Marcovich²¹, 1997), obtuvo el premio de cine latinoamericano, Sundance en 1997, así como los premios Ariel como mejor ópera prima. Participó en 1998 en diferentes escenarios, como el Festival de Cine en Cartagena en 1998 donde ganó el premio del jurado; en el Festival de Cine de Friburgo, en donde también obtuvo dos premios: en el Festival de Cine en Guadalajara, en este último fue ganador del premio de la crítica, en el que se reconoce el desarrollo innovador de la película en diversas publicaciones internacionales. Según lo expresado en el espacio digital del Festival de Morelia:

El documental filmado de 1995 a 1997 en La Habana, N.Y., Morelia, L.A. y el D.F., tiene un original estilo y exquisita fotografía. Este narra la historia real de Yuliet y Fabiola que, con extraordinario humor y descarnada franqueza, rodeadas de inolvidables personajes secundarios nos demuestran que la ausencia de sus padres, las carencias y las adversidades, las hicieron más fuertes, más hermosas e incluso protagonistas del documental mexicano más visto en el mundo (2012).

El segundo documental seleccionado para este trabajo de análisis es *Los rollos perdidos de Pancho Villa*²² (Rocha²³, 2003), audiovisual que participó en el Festival Internacional de Cine en

²⁰ Las compañías productoras del documental son: Compañía Productora: Bross; Simón | El Error De Diciembre | Estudios Churub | Génesis | Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) | Judith Padlog | Prieto; Juan Carlos | Yolanda Andrade

²¹ Entre la filmografía del cineasta figuran: El Hotel -2016, Timbiriche: La misma piedra (Documentary) – 2008, Cuatro labios (Documentary) – 2004, Tonto corazón (Short) – 1993, Será por eso que la quiero tanto (Short) – 1985 y Vengeance Is Mine (Short) – 1983, entre otros.

²² Las compañías productoras del documental fueron: Archivia Films | Banff Center For The Arts | Universidad Autónoma de Guadalajara

²³ Entre la filmografía del cineasta se encuentran títulos como: Muros (Documentary) (*post-production*) – 2014, Walls (Documentary) - 2014, Acme & Co. (Documentary) – 2006, De placazos, vírgenes y tatuajes (Documentary short) – 1996, The Arrow (Short) – 1996, Guerras e imagenes (TV Mini-Series documentary) – 1996, Ferrocarril a utopia (Documentary short) – 1994, entre otros.

Morelia. El tema de este trabajo es representativo ante la cantidad de audiovisuales²⁴ que circulan sobre el Caudillo del Norte, emblemático personaje revolucionario. La crítica expuso la importancia de este documental que permite observar el trabajo del investigador por recuperar las películas del revolucionario en diferentes países.

Se incluye como tercer documental *Alamar*²⁵ (González²⁶, 2009), último audiovisual seleccionado para este proyecto de investigación. La película fue galardonada con:

El reconocimiento CANACINE 2010 por lograr la mayor cantidad de premios en el extranjero, entre ellos, el Tiger Award en el International Film Festival Rotterdam (IFFR), Premio FIPRESCI del Festival Internacional de Cine de San Sebastián, Mejor Película Internacional BAFICI (Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente), Mejor Película en el Nara International Film Festival y Mejor Ópera Prima del Festival de Cine de La Habana (Sánchez, 2011).

La crítica señala que la película tiende a una fusión entre documental y ficción por el uso de personajes reales siguiendo un guion, también se menciona su gesto ecológico tanto en la realización como en la propuesta de exhibición, que destaca la intención de reflexionar sobre la protección de la biosfera de Banco Chinchorro²⁷. *Alamar* es vista por los críticos como una esperanza para el cine mexicano. El documental ficcionalizado cuenta una historia simple, según señalan los críticos, pero también es rescatable la búsqueda de la sensibilidad en el espectador

²⁴ En este artículo se encuentran otros filmes que dan cuenta de trabajos audiovisuales representativos sobre la figura de Francisco Villa http://www.milenio.com/cultura/pancho_villa_seducor_pelicula_milenio_dominical centauro_del_norte_0_749325364.html

²⁵ Los productores del audiovisual fueron: Pedro González-Rubio y Jaime Romandía.

²⁶ Entre la filmografía del cineasta se encuentran: *Ícaros* – 2014, *Inori* (Documentary) – 2012, *Toro negro* (Documentary) – 2005.

²⁷ Banco Chinchorro es el arrecife de coral más rico de México y es la segunda barrera coralina más grande del planeta (Gamba, 2012).

sobre un escenario nacional (en butacaancha.com, 2014). Los realizadores han destacado sobre su trabajo que el audiovisual pretende romper con las formas tradicionales del documental.

Los documentales seleccionados para el análisis requieren especial atención en ciertos aspectos sobre su estructura formal. Cada uno de los documentales se ficcionaliza de manera particular según los recursos narrativos y estéticos empleados, mismos que serán revisados de manera específica, ya sea el uso del montaje en *¿Quién diablos es Juliette?*²⁸ (Marchovich, 1997), la relación del género documental cercano al *road movie* en *Los rollos perdidos de Pancho Villa* (Rocha, 2003) o la construcción de la puesta en escena en *Alamar* (González, 2009).

Como parte del proceso de análisis se eligen algunas secuencias que muestran los recursos narrativos de imagen y sonido que principalmente se utilizan en la película, posteriormente, se analizan las secuencias desde la narratología expuesta por Genette , Gaudreault y Jost; así como los modos de representación de Nichols para visibilizar los aspectos narrativos más sobresalientes. Una vez que se concluye el análisis desde la narratología, se desarrolla un análisis interpretativo del género desde la propuesta teórica de Bajtín, especialmente los conceptos de dialogismo y cronotopo, lo que permite observar al objeto de estudio como una construcción artística. Posteriormente, se reconocen los aspectos estéticos del documental-ficción.

4.3 Análisis de *¿Quién diablos es Juliette?*

¿Quién diablos es Juliette? (Marchovich, 1998) resulta una obra compleja, que no puede clasificarse en una sola categoría cinematográfica, y justo esa combinación de géneros es la que llama la atención para este trabajo, considerando también su carácter autorreferencial que, representa al metadocumental en cuanto a la manera en que descubre su propia producción en

pantalla. El análisis se enfoca desde los elementos del género, es decir considerando que se trata de una hibridación de formas que principalmente tiene una *actitud documentalizante*, y tomando en cuenta los modos de representación de la teoría del documental expuesta por Nichols (2007). Una vez que se ha discutido la categorización del producto audiovisual, se analiza desde la narratología fílmica según la propuesta de Gaudreault y Jost en el texto *El relato cinematográfico* (1995).

El documental trata sobre la historia de Yuliet Ortega y Fabiola Quiroz, personajes protagónicos. Ellas se conocen durante la producción de un video musical en la Habana. Yuliet, adolescente cubana, resulta muy parecida a Fabiola, la modelo mexicana, según el director de la producción musical. Las jóvenes comparten los relatos familiares, principalmente la ausencia de la figura paterna. En especial, Yuliet comenta sobre la experiencia que padece tras la muerte de su madre y el abandono del padre, quien migra a los Estados Unidos. La historia documental se problematiza y se observa su esencia como relato audiovisual, para estudiar la estructura narrativa del documental ficción, *¿Quién diablos es Juliette?*.

Por lo tanto, el estudio pone de relieve la capacidad narrativa de este tipo del documental concebido entre diferentes géneros cinematográficos. *¿Quién diablos es Juliette?* se inscribe en una década de cambios representativos en la experimentación de los productos audiovisuales que tenían cierta influencia estética de cineastas extranjeros que exploraban la construcción de formas híbridas en la forma documental.

Por otra parte, los modos de representación de Nichols *¿Quién diablos es Juliette?* es un documental que está entre lo poético y lo participativo. La modalidad poética apela a una edición no lineal, es decir se recurre a una fragmentación de planos, cambios en el tiempo que no se cuentan en forma cronológica. La edición tiende a saltar entre diferentes tiempos y lugares, Yuliet se encuentra en la Habana y en el siguiente plano de montaje se ve a Fabiola en Nueva

York, ambas dialogan sobre un tema. Por su parte, el modo participativo evidencia la mirada del realizador, quien participa en las entrevistas e interviene en escena; esto sugiere un compromiso del director con la trama. En la película sobresalen las escenas que relatan la relación cercana entre los personajes y el director como un personaje. El filme revela la manera en que se va produciendo el mismo documental, la presencia de la cámara, el técnico de sonido, el staff y principalmente al realizador en estrecha vinculación con todo lo que sucede a cuadro.

4.3.1 Las instancias narrativas en el documental ficcionalizado

En términos de la narratología se puede advertir que este documental debe su complejidad narrativa, entre otras cuestiones, el montaje, que se presenta en una estructura no lineal, es decir el tiempo de la historia se cuenta entre relatos analépticos con saltos temporales hacia el pasado, a partir de un tiempo cero, el punto en donde se ubica el presente de los personajes y la realización del documental, mismo que ocurre en Cuba, particularmente en la Habana en el caso específico del encuentro entre Yuliet y Fabiola en el malecón. La narración recurre al uso de elipsis que crean la progresión espacio temporal, es decir sucede una compresión del tiempo. La historia comienza en la Habana en 1995, marca estilística extradiegética que se presenta con texto en pantalla lo que no forma parte de universo de la historia que se cuenta, que como cualquier género de ficción ubica al espectador. El título en pantalla en el audiovisual funciona para cuestionar el nombre de *¿Yuliet?*, uno de los actores sociales más importantes en la trama, quien deletrea su nombre y entonces este cambia en pantalla y por tanto regresa a la misma *Yuliet*. Ella dialoga con el texto, es decir se vincula por medio del montaje con el mundo proyectado en la escena y las marcas extradiegéticas que hacen evidente la llamada cuarta pared que muestra

aspectos del proceso de realización.

La no linealidad de la narración se hace evidente durante los primeros diez minutos del documental, en donde se construyen relatos en diferentes escenas que cuentan los testimonios de los familiares de Yuliet que hablan sobre la identidad de la joven cubana como se aprecia en los fotogramas 1 al 4. Las acciones y los actores sociales aparecen una y otra vez, sin un texto en pantalla u otra forma que especifique un tiempo o un espacio en específico, el único referente espacio temporal es el escenario que en ocasiones permite identificar que ciertos testimonios sucedieron en Cuba.



Fotograma 1 (Marcovich, 1998, 2'49'')



Fotograma 2 (Marcovich, 1998, 4')



Fotograma 3 (Marcovich, 1998, 5'02'')



Fotograma 4 (Marcovich, 1998, 5'42'')

Estos fotogramas se presentan en el montaje de la primera secuencia del documental. Los escenarios cambian y se les da voz a personajes, quienes dialogan sobre aspectos del contexto como el tema de Barrio San Miguel del Padrón, en donde vive la familia de Yuliet. Algunos planos de ubicación y otros planos que remiten al video musical del que más adelante se tendrá información.

Es significativo el plano de ubicación, plano medio de la fachada del Hotel Plaza. Dicho escenario señala el comienzo de la trama en la que se vincula el personaje de Yuliet con el

personaje del director. Más adelante se muestra la secuencia en la que se cuenta sobre la relación que Yuliet establece con Fabiola, la modelo mexicana, durante la grabación del video musical de Beny Ibarra y el director Carlos Marcovich, quienes forman parte de la historia. El personaje del realizador mantiene una relación cercana al personaje de Yuliet, en general los personajes en su interacción hacen evolucionar la historia que cuenta sobre el proceso de realización del propio documental.

Por otra parte, el montaje del documental de ficción es no lineal. La historia de Fabiola en Nueva York y la historia de Yuliet en la Habana se contrastan en una narrativa no cronológica mediante el uso del *flash back* a los recuerdos de la infancia de Yuliet en San Miguel del Padrón y los recuerdos de Fabiola en Michoacán, México. Por tanto, la temporalidad va del punto cero de enunciación en la Habana hacia atrás en los relatos analépticos sobre los recuerdos de Yuliet y Fabiola. Los espacios se alternan entre las secuencias en la Habana y México e inclusive en New York, en donde ocurren los encuentros, así como las secuencias finales que se cuentan en México y por último regresan a la Habana.

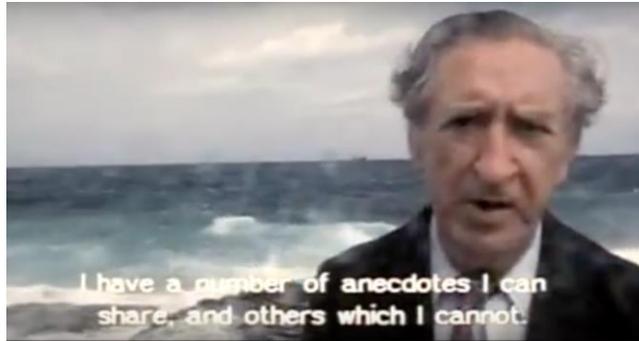
En general el documental tiene una estructura narrativa con elipsis temporales, es decir como los *flash back* a los recuerdos de Yuliet sobre la muerte de su madre y cuando su padre se va a los Estados Unidos, y la construcción analéptica de los recuerdos de Fabiola sobre el padre desaparecido. Otra regularidad sobre el tratamiento temporal de *¿Quién diablos es Juliette?* es la casi nula definición del paso del tiempo, que había sido comentada, ya que en muy pocas escenas se enuncian fechas específicas dentro del relato.

Los saltos temporales en el montaje implican que diferentes espacios dialoguen entre sí, por lo que el documental tiene una estructura que se narra en diferentes ciudades: la Habana, San Miguel del Padrón, Nueva York, México y Michoacán. Los espacios se alternan al vincularse con diferentes referencias u objetos que son parte de las acciones que ocurren en la diégesis, como

cuando Yuliet está en la Habana y mira un objeto que contiene una imagen de Nueva York, en el siguiente plano se muestra a dicha ciudad. En este documental la asociación de planos que se construye en el montaje hace evidente la relación que se establece por medio de elementos que pertenecen a la realidad fílmica.

El montaje es, en términos de Jost y Gaudreault, divergente, y en varias ocasiones el personaje mira algo y el receptor tiene acceso a otro tipo de mirada y también se da la divergencia cuando se relata algo por medio de un personaje y lo que la audiencia ve. Lo que denominan como transemiotización (1995, p.54). En el caso de una entrevista se muestran divergencias que difieren entre lo que el entrevistado puede ver y lo que se le permite ver al espectador, como en las escenas en que se muestran imágenes en donde el entrevistado no habla a cuadro y se escucha solamente la voz. El montaje establece diversas participaciones de instancias enunciativas que dan como resultado saltos en el montaje, cambios que hacen evidente la manipulación que se hace por medio del corte de planos de encuadre.

En la trama participa Don Pepe (fotogramas 5 y 6), un personaje que interviene como parte de un relato en paralelo que atraviesa todo el documental, quien habita en la Habana. El personaje cuenta anécdotas personales, experiencias y especialmente establece con sus intervenciones un tono de suspenso, específicamente en la construcción de un relato sobre unas supuestas maletas que él esconde. Don Pepe aparece entre los relatos sobre Yuliet y Fabiola y también se integra a las escenas en las que interactúa con Yuliet, es decir que Fabiola desconoce la presencia de él en la trama. Es significativa la escena en la que el señor cubano dice que llevará unos boletos, para que Yuliet pueda ver una película mexicana. Por lo tanto, Don Pepe es una instancia narrativa que establece relación con la historia de Yuliet pero que al compartir los relatos sobre su vida personal se mantiene independiente de todos los demás personajes.



Fotograma 5 (Marcovich, 1998, 15'04")



Fotograma 6 (Marcovich, 1998, 16'31")

Así que, *¿Quién diablos es Juliette?* se cuenta por diferentes instancias narrativas que son organizadas por el gran hacedor de imágenes del filme documental, mismo que se encuentra de manera implícita, extradiegética, y que no se percibe de manera física. Dicha instancia narrativa estructura toda la narración y vincula las demás instancias que cuentan, así como los relatos. Es quien tiene más información de lo que ocurre. Las diferentes instancias que narran cuentan subrelatos dentro del documental, en este caso sobre Yuliet y Fabiola a partir de los testimonios que hablan sobre ellas.



Fotograma 7 (Marcovich, 1998, 21'56'')

El fotograma 7 muestra la intervención del gran hacedor de imágenes en la historia. La imagen aparece después de que los personajes comentaron la ausencia del padre y la muerte de la madre de Yuliet, quien era una niña en ese momento. El plano sugiere una metáfora que representa a estos dos últimos personajes caminando por las calles de Cuba, una representación ficcional dentro del documental.

Sobre la identidad de la joven cubana, las instancias delegadas que comparten los sub relatos sobre su: niñez, familia y personalidad son la tía Obdulia, el hermano, entre otros. Algunos personajes emiten juicios sobre diferentes aspectos de la historia de Yuliet, como en las escenas en que los niños cubanos establecen relación directa mediante el montaje y expresan puntos de vista sobre lo que ven en el plano anterior.

Por otra parte, las instancias narrativas se encuentran presentes en la enunciación de medios, como la película *El callejón de los milagros* (Fons, 1995) con quien Yuliet dialoga sobre algunas características de la personalidad de la protagonista de la película mexicana, Almita, a la que encarna Salma Hayek. También la música cuenta las acciones y sensaciones de los personajes; estos enuncian algunas ideas que forman parte de la trama como la canción *Gema* (Cisneros, 1958), que pertenece al género musical conocido como regional mexicano, la letra de dicha canción refiere al color verde de los ojos de Fabiola. La melodía se escucha sin mostrar la

fuerza sonora durante la entrevista a la actriz mexicana quien se encuentra en Michoacán, México. Existe otra instancia enunciativa mediática que por medio del montaje se vincula con la acción siguiente. En la escena aparece el personaje de la joven cubana en una fiesta en la que baila la melodía *Una llamada telefónica*, música tradicional cubana que se escucha en dentro del relato y que anticipa la acción²⁹ de Yuliet en la escena siguiente, cuando llama a su padre a los Estados Unidos. En la escena se narra mediante la auricularización, que se refiere a la relación entre lo que oye el personaje y lo que oye el espectador. Lo que favorece la exploración del punto de vista del personaje, ya que cuando Yuliet llama a su padre por teléfono, el sonido que proviene del auricular se escucha en primer plano tanto para el espectador como para la misma joven cubana.

Lo que sobresale en el producto audiovisual de 1998 es la presencia del director como un personaje, quien interviene en la trama desde la primera escena en la que Yuliet enuncia: “Soy Juliette, tengo 16 años, vivo en Ciudad Habana en Cuba en San Miguel del Padrón. Tengo un papá que vive en los Estados Unidos y un director que es muy bueno” (Marcovich, 1998, 1’23”-1’33”). El director como personaje forma parte de la trama y es identificado cuando interviene en diferentes escenas en el rol de productor. Tanto la presencia de este, así como las marcas de producción en el audiovisual se dan mediante dispositivos como los micrófonos y la cámara, que hacen evidente la propia forma de realización del documental, es decir se observa la construcción del metadocumental. El documental permite identificar la relación que se establece entre los

²⁹ El el texto “...se menciona que la música añade un valor al relato y como tal expresa directamente su participación en la emoción de la escena, para lo que adapta el ritmo y el tono considerando los códigos culturales como la tristeza, la alegría, o cualquier otra emoción. Se denomina música empática que, como el término indica, cumple con la función de expresar las emociones de los otros (p.15).

personajes y los miembros de la producción, mismos que representan los roles de *staff* y demás figuras en la realización.

Es interesante destacar que la construcción de un metadocumental en la producción de cine en la década de los noventa en México resultaba una propuesta novedosa que ahora se puede encontrar no sólo en la cinematografía de la no ficción, sino que también se explora como recurso narrativo en las películas de ficción, recientemente, por mencionar alguna, en *Güeros* (Alonso, Ruizpalacios, 2014), que crea una metaficción en ciertas escenas. En los metadocumentales se observa la vinculación del equipo de realización con los personajes, quienes aportan testimonios en el documental que forma parte del mundo proyectado. Se trata de un mecanismo de enunciación al igual que el diálogo entre el resto de los personajes, pero es necesario reconocer que tiene otro nivel de importancia en el discurso audiovisual.

Cabe señalar que las intervenciones del director como personaje a cuadro, ya sea en diálogo con los personajes o en la ejecución de alguna acción, así como también otros miembros de la producción que se convierten en personajes, interactúan de forma despreocupada, se reconoce que el resto de los personajes señalan la presencia del director y el *staff* de forma lúdica, es decir ríen cuando hacen referencias a estos, conversan con el realizador como si se tratara de un juego.

A manera de conclusión, *¿Quién diablos es Juliette?* explora posibilidades narrativas en la producción del documental mexicano como la experimentación en el uso analepsis o *flash black* para mostrar el tiempo y el espacio como parte del montaje, así como la presencia del meta documental y la enunciación mediática que establece diálogos con los personajes. Estas peculiaridades se convierten en los elementos más significativos que retomaremos más adelante como parte del análisis estético del lenguaje audiovisual.

Como ya se ha mencionado, las temáticas en las producciones documentales en México manifiestan la búsqueda de nuevas formas expresivas. El cambio narrativo y estético hace que se cuestionen los aspectos del discurso cinematográfico que tradicionalmente han caracterizado la construcción del género. Se observa la subjetivación en el relato fílmico, así como el cambio en la estructura de montaje del mismo documental. Nichols señala que el documental y la ficción comparten características específicas como el uso de montaje probatorio, el argumento, el uso de la banda sonora, los testimonios, así como los modos de producción documental. “La forma documental también puede incorporar conceptos de desarrollo del personaje y subjetividad, montaje de continuidad y secuencias de montaje, y la invocación del espacio fuera de la pantalla” (Nichols, 1997, p. 35). Todo esto organizado por el meganarrador como instancia narrativa central del discurso audiovisual, visto desde la narratología cinematográfica.

La relación entre el cine de ficción y el documental es cada vez más cercana, como en este audiovisual se demuestra. Entre otros factores se reconoce “el préstamo de los modos de narración”, (Niney, 2009, p. 465-469), es decir las aportaciones que ofrece la ficción al documental mediante el uso de recreaciones ficticias o la puesta en escena. El autor también hace la diferencia entre puesta en escena puesta en juego, la última intenta transformar la realidad de quien observa, así como la forma lúdica que implica el tratamiento de montaje en el documental ficcionalizado de Marcovich.

4.3.2 Montaje y diversidad de voces

El desarrollo de la actividad de análisis comprende de manera inicial la descripción del texto fílmico considerando la descomposición de sus partes, ya sea la imagen, los personajes, entre otras, para que posteriormente se pueda interpretar a partir de relacionar cada una de las partes, es

decir que nuevamente se construye la película. En este caso, como parte del proceso de interpretación de *¿Quién diablos es Juliette?* (Marcovich, 1998) desde la propuesta bajtiniana se eligen secuencias que permitan reconocer los recursos narrativos desde los conceptos: dialogismo, cronotopo, polifonía y heteroglosia, que resultan una alternativa teórico-conceptual que considera las repercusiones sociales que se presentan ante el uso flexible de los géneros audiovisuales contemporáneos. El concepto de dialogismo tiene que ver con una interacción comunicativa, la pluralidad de voces y la heteroglosia como diversidad de lenguas.

Cabe destacar el trabajo del analista, quien desarrolla una actividad cognoscitiva, la cual requiere de habilidades que ayuden a cuestionar la producción audiovisual de manera compleja y desde diferentes disciplinas, lo que comprende la relación de conceptos que construyan un marco para mirar el corpus de estudio en dimensiones más profundas. Según Zavala (2010) el análisis fílmico es básicamente un trabajo de tipo argumentativo sobre el uso de imagen, sonido, montaje, puesta en escena y narración, mismos que se integran para ofrecer una visión particular y entonces preguntar *¿qué distingue a la película?*, en términos estéticos y narrativos.

Como se reconoce, el documental de Marcovich, en términos narrativos, se encuentra entre la ficción, ya que el montaje muestra una estructura cercana a cierta producción de video musical, y la esencia del cine documental de retrato íntimo que, entre otras situaciones, incorpora al director como un personaje más en la historia, así como también plantea una serie de subjetividades en su conceptualización como el recurrente juego en el que participan los personajes para argumentar sobre el drama de la vida de Yuliet Ortega lo que implica una mirada crítica a este tipo de productos audiovisuales.

¿Quién diablos es Juliette? se analiza desde las ideas de Bajtín, mismas que provienen de una propuesta preliminar sobre el uso de la lengua y la literatura. Conceptos como la polifonía como las múltiples voces dentro de un discurso; el cronotopo, que hace referencia a la relación

espacio temporal dentro del relato, así como el aspecto social del enunciado y el dialogismo que representan una nueva forma de leer las obras formulando y reformulando problemas teóricos. Dichos términos se adaptan para el análisis de cine documental, lo que genera un análisis fílmico que advierte un discurso social y que por lo tanto señala lo colectivo, al otro, reconoce las distintas voces que forman parte de un grupo social definido. No es un discurso monológico lo que opera en el mundo sino lo dialógico.

Desde los conceptos bajtinianos, el documental se puede estudiar en la trama en donde nada es arbitrario en la unidad de enunciación. Yuliet Ortega y Fabiola Quiroz son las voces que sobresalen. Ellas se conocen durante la producción de un video musical en la Habana (fotograma 1), lugar en el que comienzan los relatos. Yuliet, adolescente cubana que se dedica a la prostitución, dialoga con Fabiola, joven mexicana que se dedica al modelaje; los personajes tienen cierto parecido físico y algunas coincidencias en su historia personal como la ausencia de la figura paterna. En el caso de la joven cubana se hace notorio la experiencia que padeció después de que su padre abandonó a su familia y viaja a los Estados Unidos. Por su parte, Fabiola también comparte relatos sobre la pérdida de su padre. Es necesario señalar que esta última funciona en la historia como un elemento que principalmente genera contrastes y similitudes con Yuliet y que no tiene el mismo peso en el documental.



Fotograma 1 (Marcovich, 1998, 11'02")

La trama surge en un contexto determinado, así que todo lo que existe en el soporte semiótico es resultado de la interacción social. *¿Quién diablos es Juliette?* construye un puente entre el texto audiovisual y el espacio-tiempo. En el documental se presenta un paralelismo entre las experiencias de las dos jóvenes. Principalmente se aborda el hecho del padre ausente, Yuliet y su padre, Víctor, y Fabiola y su padre, Marco. Los dos personajes, además de su parecido físico, tienen algunos rasgos que resultan similares en sus historias de vida como la relación lejana con la figura paterna. Para dar cuenta de la situación que se plantea en estos personajes, la teoría bajtiana permite desarrollar un estudio considerando las repercusiones sociales que se presentan en el documental, lo que representa el uso flexible de los géneros audiovisuales contemporáneos.

El documental en sí mismo genera una lectura política y social principalmente de Cuba. Las imágenes de la ciudad de México y de la ciudad de Nueva York generan contrastes con la ciudad de la Habana o San Miguel del Padrón en Cuba; las diferencias se encuentran en los aspectos de la vida cotidiana, como sus calles, su idioma, entre otros asuntos. Dichos escenarios contextualizan la trama; se expresan aspectos sociales en los que se identifican diferentes voces que establecen relaciones entre ellas. Yuliet expresa su punto de vista sobre la situación educativa y social en Cuba en la década de los noventa y dice que: “Cuba es grande no hay que pagar los estudios, si estás enferma tampoco hay que pagarlo, haz lo que te dé la gana a la hora que te dé la gana en la calle en la discoteca que no te pasa nada... “(Marcovich,1998, 3'19"-3'29"). Más adelante un habitante de San Miguel del Padrón, lugar específico en el que vive Yuliet, comenta: “el barrio tiene fama de malo, pero aquí todos somos familia” (Marcovich,1998, 5'39"-5'49").

Por otra parte, se sitúa el relato sobre el nacimiento de Fabiola en Morelia, Michoacán en México (fotograma 2). Por su parte, la joven cubana cuenta sobre su niñez en San Miguel del Patrón en la Habana, Cuba. En estos relatos se observa que las jóvenes tienen formas diferentes para construir el diálogo considerando su contexto de origen. La heteroglosia como concepto funciona para generar las diferencias entre las jerarquías sociales de cada una y señalar a lo largo del documental marcas de su identidad, como en las escenas que se presentan en el documental en donde se muestra un juego de palabras. Yuliet, pronuncia la palabra “actuar” (8’39”), que se escucha como “actual”. Este aspecto del habla se identifica de forma reiterada en la narrativa. Las dos grafías, “actuar y actual”, pueden ser abordadas para elaborar reflexiones más amplias en cuanto a la identidad social y lingüística de la protagonista cubana.

Posterior a esta escena, Obdulia, la abuela de Yuliet dice: “cuando era joven quería ser actriz” (8’38”- 8’45”), lo que muestra en el audiovisual una idea sobre la construcción de las emociones en la participación de los personajes, en cuanto a la caracterización de emociones en el minuto nueve aproximadamente, se explica el método Stanislavski para la actuación, que según dice, es hacer llorar cuando debe llorar, es decir se presume una recreación de las intenciones del hablante en pantalla.



Fotograma 2 (Marcovich, 1998, 11’20”)

Una vez que se discute la heteroglosia, es decir la descripción del lenguaje en el documental, es que se ubica lo dialógico en este discurso cinematográfico. Posteriormente se revisa la polifonía, concepto alude al tipo de textos que “contienen muchas y diferentes voces narrativas y personajes que crean tensión y contraste; a esto se le denomina un texto polifónico y dialógico” (Jahn, 2003, p. 36). Lo que representa la manifestación de las diversas voces en el texto.

El dialogismo se encuentra cercano a la heteroglosia, es decir a la descripción del lenguaje, así como la polifonía representa la manifestación de diversas voces en el texto. Este último concepto alude al tipo de textos que contienen muchas y diferentes voces narrativas y personajes, mismos que crean tensión y contraste; a esto se le denomina un texto polifónico y dialógico (Jahn, 2005, p. 36). El documental es un texto dialógico porque en la trama se propone una correspondencia entre los personajes, así como también se construye una relación con la audiencia. Bajtín puntualiza como dialogismo la “propiedad universal de la lengua que se encuentra en ciertas instancias del lenguaje” (Vice, 1997, p.5). Se puede decir que el diálogo es una construcción de la lengua y lo dialógico se refiere a una propiedad de la lengua.

Por lo tanto, se considera que el documental *¿Quién diablos es Juliette?* es la pregunta que construye la trama que se trata de responder a través de los diálogos entre las diferentes voces. Los personajes establecen un dialogismo que incide en las diferentes dimensiones narrativas, ya que todos ofrecen versiones sobre los temas que se plantean. “El dialogismo se refiere a la presencia de dos voces distintas en un solo enunciado, al que bien se le puede sumar otro con un sentido más complejo” (Vice, 1997, p. 45). En el dialogismo se combinan intenciones tanto del hablante como del oyente, quienes producen interpretaciones a partir de la expresión anterior, por lo que se vinculan las voces con el fin de posicionarse.

En el documental se expresan diferentes intenciones entre los hablantes. En la construcción dialógica, entre las voces, se muestran juegos escénicos que en ocasiones rompen el relato dramático, específicamente la historia que trata sobre el sentimiento de abandono que Yuliet experimenta ante la ausencia de sus padres. El director participa como un personaje en la puesta en escena, es decir que se muestran las marcas de la producción. Como en la escena en que se sugiere una intención burlona cuando el director muestra una papa (tubérculo) que representa al papá de Yuliet. La metáfora surge en el montaje probatorio y es interpretada por el espectador, quien probablemente se siente sorprendido, en la escena anterior Yuliet relata algunos recuerdos sobre su papá en tono nostálgico. El tono cambia cuando en la siguiente toma se ve un plano de encuadre cerrado de la papa (tubérculo) tocando la puerta de la casa de la joven cubana, quien al abrir se da cuenta de la broma y ríe (fotograma 3). Lo lúdico de la secuencia se concibe como parte del montaje que crea la relación simbólica entre los planos y que también vincula a los personajes entre sí, es decir Yuliet con el director como un personaje en la escena, y al intérprete o espectador. Se observa aquí una marca de autorreferencialidad que apuntala la idea de que se trata de un metadocumental.



Fotograma 3 (Marcovich, 1998, 19'52")

Por otra parte, el dialogismo también se aprecia cuando el espectador probablemente cuestiona el título del documental que refiere al nombre Juliette y no al nombre que el personaje señala como Yuliet. En la primera escena del documental se construye un sentido metaficcional. Las marcas de la producción cinematográfica aparecen cuando Yuliet habla ante la cámara a modo de presentación personal mientras limpia la lente de la cámara, y a su vez menciona la presencia del director del *documental*. La joven cubana indica que su nombre se escribe con “Y-u-l-i-e-t” (fotograma 4, 1’54”), y dice: “Hola soy Yuliet y tengo 16 años, vivo en Ciudad Habana en Cuba en San Miguel del Patrón. Tengo un papá que vive en Estados Unidos y un director que es muy bueno” (Marcovich, 1998, 1’23”-1’33”). La forma en que se expresa verbalmente el personaje de Yuliet forma parte de su identidad cultural, tal vez escribe su nombre tal como lo pronuncia. Así es que el título del documental dialoga con el receptor y el personaje, de tal forma que se establezcan contrastes que propicien interpretaciones sobre la trama.



Fotograma 4 (Marcovich, 1998, 1’55”)

Otra forma dialógica representativa se construye desde el inicio del documental, indicando que el director representa un personaje en la trama. Los personajes en diferentes escenas hacen referencia a la participación del director como personaje, es decir el carácter

metaficcional que adquiere la estructura del documental. En el caso de la escena en Parangaracutirimícuaro, Michoacán, México, Fabiola refiere la presencia del equipo de producción y los vincula con el espectador. La modelo mexicana se muestra en una entrevista semidirigida en la que el sonidista se ve a cuadro. Ella habla de su papá y canta una melodía nostálgica recordándolo. Fabiola finaliza el relato sobre su padre de manera irónica, ya que mientras llora dice que a su papá “lo mató un camión de mayonesa” (Marcovich,1998), posteriormente se yuxtapone un plano corto de una carretera en la que transita un camión, toma que refuerza la ironía y que por medio del montaje probatorio crea un vínculo simbólico que ficcionaliza la escena. El diálogo entre los personajes y los realizadores del documental es una propuesta que da cuenta de cómo se dan las relaciones entre los personajes y el equipo de producción (fotograma 5, 24’01”). Nuevamente observamos marcas de metadocumental, se hace autorreferencia a la construcción de la historia en el documental.



Fotograma 5 (Marcovich, 1998, 24’01”)

Por otra parte, se reconoce que las voces de Yuliet y Fabiola se entrelazan con otras muchas voces que conforman una polifonía. Las dos jóvenes representan voces diferentes que se expresan entre actores sociales. Estas voces se complementan unas a otras en diferentes

entrevistas, y el significado se construye en la pregunta y respuesta, la puesta en escena y las reconstrucciones de hechos.

Para Vice (1997) la polifonía es considerada como “muchas-vozes” en los textos en donde tanto personajes como narrador están en una condición de equilibrio. El personaje se narra a sí mismo, y el narrador nunca sabe más de lo que hacen o saben los personajes. Los actores sociales en este documental representan una voz con conciencia propia que se encuentran en constante intercambio de información, un contraste con otros puntos de vista, lo que determina el dialogismo. En, *¿Quién diablos es Juliette?*, los relatos buscan presentar una imagen de la joven cubana, así es que surgen personajes que construyen una polifonía de acuerdos y desacuerdos sobre la identidad de Yuliet, como en la escena donde Fabiola cuenta sobre Yuliet: “unos ojos como faroles” (13’54”-13’57”). “Una chavita que pareciera que tuviera 10 años, pero al mismo tiempo parecía que tuviera 50” (14’19”- 14’26”). También, Obdulia, tía de *Yuliet*, dice sobre la joven: “ella no es madre, ella es una viva” (15”01”-15’16”). “La polifonía como disposición de la variedad heteroglósica en un patrón estético” (Vice 1997, p. 113) se presenta entre los relatos que tienen la marca social del hablante. En este caso se observa que tanto Fabiola como Obdulia se refieren a la personalidad de Yuliet con metáforas diversas sobre el proceso de madurez de la joven.

Se reconoce que existe un rasgo significativo de los personajes referente a la autonomía con respecto al discurso del narrador. Dichos personajes son seres independientes en cuanto a la diégesis. “*El héroe* posee una autoridad ideológica y es independiente” (Bajtín, 2009: 13). Los *héroes* cobran sentido como voces autónomas que tienen un discurso propio y que buscan interactuar con otros discursos. Así se reconoce que Yuliet, como personaje es un héroe que

posee independencia discursiva, la búsqueda de su identidad es la que sobresale en la historia y guía al resto de los relatos que surgen de las otras voces.

Como ya se ha mencionado, Yuliet comparte relatos analépticos de su historia de vida, y el tono dramático se eleva cuando se describen las emociones alrededor del padre ausente. El héroe, entonces, se convierte en un sujeto destinatario de un diálogo profundamente serio, auténtico y no retóricamente representado o convencional (Bajtín, 2009: 97). Yuliet representa la figura del héroe que desarrolla diferentes intervenciones en el tratamiento de la historia.

Por otra parte, se reconoce que la voz del narrador está fuera del texto polifónico y que mantiene en diálogo con otras voces que van encontrando igualdad de circunstancias dentro del texto cinematográfico. La instancia narrativa que sugiere las marcas de producción, es decir el director como personaje, dialoga con el héroe y con el resto de las voces que construyen los relatos. “El lenguaje es polifónico por naturaleza. Todo enunciado está habitado por la voz ajena. Nuestro hablar es un hablar también del otro. No somos propietarios de las voces que usamos. El lenguaje es propiedad colectiva. Y en cuanto a las voces de los otros no nos llegan de forma neutra, sino cargadas, ideologizadas y configuradas con intuiciones ajenas” (Martínez, 2001, p. 53).

Para Bajtín (2009, p. 72), los personajes no representan objetos, sino que funcionan como un punto de vista específico sobre el mundo y sobre sí mismo, así como sucede en la secuencia en la que se aborda la muerte de Oneida, madre de Yuliet. El relato sobre Oneida se cuenta en forma polifónica: las voces responden desde su punto de vista a partir del rol que juegan en la trama, es decir, sobre la cercanía con la joven cubana y en tal desarrollo dialógico se encuentra la voz de la instancia que narra, misma que se mantiene distante de lo que indican los demás

personajes. Algunos actores sociales especulan sobre la muerte de Oneida. El Tío de Yuliet dice: “Cosas de la vida, se suicidó” (16’51”-16’53”), mientras que la Tía de Yuliet opina: “Se dio candela y tuve que quedarme yo con los hijos a criarlos hasta ahora” (16’57”-17’06”) y el tío termina diciendo “se vio sola, dos muchachos, el esposo se había ido del país” (17’13”-17’19”).

Es importante reconocer que la polifonía (Vice, 1997, p. 113) significa múltiples-vozes, mientras que heteroglosia significa múltiples-lenguajes. Tal diferencia en el significado es necesaria para comprender que el documental es el punto de encuentro de las diferentes voces y que existen también lenguajes que tienen cualidades que revisten de sentido al texto fílmico.

De los conceptos propuestos por Bajtín, el de cronotopo resulta el más aplicable al producto cinematográfico, este da cuenta de la categoría espacio-temporal que moldea la realidad, indispensable para pensar una película. El concepto se retoma de la física relativista propuesta por Albert Einstein, que postula dichos elementos como inseparables. El concepto de cronotopo, desde el aspecto artístico-literario, se refiere a la unión de forma y contenido que tiene lugar en la unidad que está conformada por los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto (Bajtín, 1989: 237). El tiempo se condensa, comprime, cobra visibilidad desde el punto de vista artístico. Cada cronotopo es descriptivo, la misma película en sí misma es cronotopicidad. Así, una puesta en escena resulta una propuesta cercana a la construcción y la exploración del espacio y el tiempo. La memoria se mueve en el cronotopo en espacios analépticos que permiten la interpretación, como en el malecón que estimula a Yuliet a que comparta su sensibilidad.

Al reconocer al cronotopo, es posible reflexionar en la forma en cómo este impacta al texto. Para Vice (1997) el cronotopo opera en tres niveles: como el medio por el cual un texto

representa la historia; como una relación de imágenes de espacio y tiempo; y finalmente, como una manera de discutir las propiedades formales del texto ya sea su trama, el narrador, y relación con otros textos, es decir la intertextualidad, que establece con otros textos que surgieron en otras disciplinas que también cuentan historias como la literatura o la fotografía.

Entre las categorías cronotópicas que se contemplan está el cronotopo del viaje, del camino o del encuentro, mismas que se manifiesta en el cine. Vice (1997) extrapola el estudio de cronotopo a *Hiroshima Mon amour* (Alain Resnais, 1959) y *Thelma and Louise* (Ridley Scott, 1991). En estas películas se identifica que el cronotopo aparece en el momento más importante, es decir, una catarsis o punto de crisis en la que se registra una acción importante. En el caso de *Thelma y Louise* podemos hablar de los umbrales que señalan el fin del camino.

Se pueden jerarquizar los cronotopos, cada cronotopo puede albergar otros cronotopos más pequeños en virtud del peso dramático que tengan. En el documental *¿Quién diablos es Juliette?*, se manifiestan tres cronotopos importantes para comprender el cambio en la estructura narrativa: el malecón de la Habana, la esquina del Hotel Plaza en la Habana y Cuba relacionada con México en el viaje que emprende Yuliet para encontrar a su papá. Estas son coordenadas específicas de tiempo y espacio que se identifican con los nudos dramáticos.

En *¿Quién diablos es Juliette?*, el malecón como cronotopo funciona como un espacio metafórico en el que las olas golpean a los actores sociales en diferentes secuencias; en dicho espacio transcurre el tiempo de los recuerdos. El malecón representa al cronotopo del encuentro en el que Yuliet dialoga con otros personajes. Es ahí, donde se puede reconocer gran parte de los relatos íntimos de Yuliet, espacio en el que comienza y termina el documental, en el que inicia y concluye la memoria.

Otro cronotopo representativo en el documental es la esquina del Hotel Plaza en la Habana, (fotograma 6), espacio en el que surge la trama del documental, cuando se encuentra *Yuliet* con el equipo de producción, específicamente con el director personaje. Desde la perspectiva del lenguaje audiovisual, la esquina del hotel se muestra con un movimiento en cámara subjetiva en repetidas ocasiones a lo largo del documental. La esquina representa el cronotopo del umbral, “el espacio contiene una profunda intensidad emotiva, que bien puede asociarse al motivo del encuentro. La misma palabra “umbral” ha adquirido un sentido metafórico que se relaciona con el momento de la ruptura en la vida, una crisis, de la toma de decisiones que pueden modificar la historia personal (Bajtín, 1989, p. 399). Es decir que el espacio en el que se encuentran los personajes, sitio en el que Yuliet modifica su vida cuando se encuentra con el director personaje del video musical y decide actuar en dicha producción, lo que cambia su historia personal.



Fotograma 6 (Marcovich, 1998, 10'09")

La toma del hotel también resulta un plano de ubicación que representa, el contexto y por lo tanto describe aspectos sociales y culturales. Este plano subjetivo es una mirada que favorece la complicidad con el espectador, que es este quien ve. Por último, en el espacio del encuentro

entre Yuliet y el director como personaje, se muestra como parte de las escenas finales, que la cámara subjetiva encuentra a otra joven cubana, lo que podría significar que la historia comienza nuevamente, es decir que se puede interpretar que la historia de Yuliet es representativa de otras jóvenes cubanas en situaciones sociales parecidas.

Es importante señalar que cronotopos son nudos narrativos que se construyen de acuerdo al tiempo y espacio. Existen un tipo de cronotopo que alude al camino, lo que puede tener un sentido metafórico en este documental. El viaje de Yuliet en la trama habla de la transformación del personaje. Bajtín usa la idea del camino como una propuesta en la que el tiempo y el espacio están interrelacionados: tiempo transcurrido significa espacio recorrido (Vice, 1997, p. 46).

Por lo tanto, los cronotopos establecen relaciones dialógicas entre sí y marcan asociaciones significativas entre el contenido y la forma en el texto cinematográfico, como ocurre en la escena en que Yuliet viaja a México para encontrarse con su padre en Xochimilco. Es decir que la adolescente cubana viaja hacia un espacio que es semejante a la isla de Cuba, lo que narrativamente expresa un diálogo entre los escenarios y relaciona a la joven con ambos entornos; ambos espacios se entrelazan por medio de una disolvenca, lo que refuerza la relación entre estos (fotogramas 7 y 8).



Fotograma 7 (Marcovich, 1998, 1,26',35'')



Fotograma 8 (Marcovich, 1998, 1,26',19'')

Finalmente, mediante la revisión sistematizada del documental ficción *¿Quién diablos es Juliette?* se muestran las posibilidades que tiene la propuesta bajtiniana para interpretar al mismo. La aproximación pragmático-discursiva para el estudio del documental representa una aproximación a los discursos que se encuentran presentes en la producción audiovisual, en este caso se abordan aspectos socio culturales que se registran principalmente en Cuba. La presencia de México se muestra a través de Fabiola, personaje que tiene una participación menor en la historia, funciona como elemento de contraste y por tal motivo no tiene el mismo peso en el discurso cinematográfico. Aunque no es la finalidad de este trabajo, a través de la estructura narrativa se detecta que existe un discurso de lo femenino, la identidad de la joven cubana y su relación con el padre. De manera significativa el audiovisual representa una introspección a través del diálogo entre Yuliet y Fabiola; los personajes evocan contrastes y similitudes en los que se concibe principalmente la identidad de Yuliet.

El documental ficcional de Marcovich construye un tono irónico sobre la propia realización cinematográfica. El montaje no lineal y la puesta en escena hacen evidente la burla

sobre las pretensiones dramáticas del relato documental, la construcción del retrato sobre la joven cubana y la modelo mexicana genera una sensación de sorpresa en el espectador, cuando advierte las ironías presentes en la estructura narrativa.

La interpretación del documental ficción se estructura desde la mirada crítica sobre los juicios del enunciador, enunciatario del y del análisis del contexto de enunciación, mismos que corresponden a las múltiples voces que dialogan sobre la pregunta *¿Quién diablos es Juliette?*. Es importante considerar que cuando se identifican los cronotopos se reconocen diferentes situaciones sobre el discurso, entre otros asuntos, se hace evidente la relación dialógica entre los actores sociales, así como también se tienen referencias para definir el género. Las características del espacio temporal se aproximan a las convenciones propias de los géneros cinematográficos, por ejemplo, la representación de un claroscuro como parte del cine negro³⁰, entre otros. En este caso se muestra la relación dialógica que el documental, mantiene con lo ficcional. Una vez que se identifican ciertos aspectos de la narración en el documental como el montaje no lineal, el uso de metáforas y diferentes guiños simbólicos, se puede relacionar con estos recursos narrativos que se emplean en muchas producciones de video musical. Es necesario considerar también que la trama de *¿Quién diablos es Juliette?* cuenta sobre la realización de un video musical, lo que puede sugerir que el documental adquiera algunas características de tales producciones. El video musical se distingue, según Ana María Sedeño (2010), como un producto híbrido que surge de la relación de tendencias que van desde lo tecnológico, lo cultural, y aspectos sociales de la música popular en la década de los ochenta y noventa; el documental de Marcovich se cuenta por medio

³⁰Rafael Aviña escribe para el catálogo del Festival Internacional de Cine en Morelia (FICM) el artículo *“Noir Mex: el cine negro policiaco mexicano de la Época de Oro”* (2016) en el cual delimita algunas de las características esenciales de la filmografía nacional que se considera como parte del cine negro o *film noir*：“. Al finalizar los años cuarenta y durante la siguiente década, en México se presenta un género cinematográfico muy cercano al *cinema noir*, en el que se cuentan historias nocturnas, policiacas y de personajes oscuros. La atmósfera sobria emula la propuesta estética expresionista.

de un montaje no lineal que utiliza planos cortos de registro, entre otros recursos narrativos que parecen estar en la tendencia de la estructura de ciertos videos musicales, como el montaje no lineal y el plano de registro corto.

Finalmente, se reconoce que, desde las concepciones de Bajtín, es posible teorizar sobre el discurso cinematográfico para ampliar la comprensión sobre el uso de los recursos estéticos utilizados. La identificación de la dimensión espacio temporal en la que se ubica el nudo dramático ofrece la posibilidad de estudiar las manifestaciones expresivas audiovisuales que utiliza el metadocumental.



Fotograma 9 (Marcovich, 1998, 1,14',28'')

4.4 Análisis de *Los rollos perdidos de Pancho Villa*

Como parte del proceso de análisis se eligen algunos fragmentos que muestren los recursos narrativos de imagen y sonido que principalmente se utilizan en la película. Dichas secuencias se analizan desde la narratología; antes se destaca la modalidad de representación que sobresale en el documental considerando las tipologías de Nichols (2013) para visibilizar los aspectos narrativos más sobresalientes. Se busca comprender aspectos narrativos, enunciativos y estéticos en la construcción del documental ficcionalizado.

En el presente apartado se proponen las categorías de la narratología para analizar la construcción de instancias narrativas en el documental *Los rollos perdidos de Pancho Villa* (Rocha, 2003) que presenta una forma cercana a la enunciación clásica por medio de la *voice over*, además de otras estrategias en donde participan diversas instancias como el investigador, el director y el narrador, entre otros personajes que son conductores del discurso.

Los estudios sobre el cine han buscado analizar cómo el lenguaje audiovisual utiliza los recursos narrativos, cómo estos se adaptan a las diferentes técnicas, así como los conocimientos que provienen de la literatura y otras disciplinas, también reconocer cómo utilizar el análisis de las estrategias propias del cine. Una de las construcciones teóricas que pueden emplearse para identificar y estudiar la construcción de los elementos narrativos presentes en el relato audiovisual está en la propuesta de Gaudreault y Jost en su libro *El relato cinematográfico, cine y narratología* (1995), en donde los autores puntualizan las formas de enunciación y narración.

En este marco de referencia se analiza la narrativa en *Los rollos perdidos de Pancho Villa*, documental ficción que se mantiene entre diferentes géneros cinematográficos. Es importante considerar la tendencia del documental contemporáneo hacia la construcción híbrida que hace compleja su clasificación y su estudio. Por otra parte, para el análisis narrativo del documental de Rocha, también se utiliza la mirada de Gérard Genette (1972), quien es fundamental en el desarrollo de la narratología literaria y quien ha ofrecido una clasificación de los diferentes modos de enunciación a partir de donde se ubica al narrador en la historia.

Así pues, el interés del análisis de la instancia enunciativa es reconocer que, además de la forma en que se construye por su acción de enunciar dentro del documental se debe señalar que dicha instancia tiene una autoridad dentro del discurso que se proyecta. Según las teorías del documental, específicamente las modalidades de representación propuestas por Nichols (1997), se advierte la evolución de las formas y los contenidos en el cine documental. Se reconoce que la

imagen, el sonido y demás elementos narrativos en el documental son formas de enunciar.

4.4.1 La construcción narrativa: aspectos de la subjetividad del documental ficción

Los rollos perdidos de Pancho Villa se cuenta en primera persona. Es el propio Gregorio Rocha que se convierte en un personaje que funciona como director e investigador, quien narra y describe el proceso de indagación sobre la película *The Life of General Villa*, de 1914. El investigador viaja por Holanda, Inglaterra, Francia, Estados Unidos, Canadá y México, países en los que consulta diferentes archivos filmicos. La búsqueda de dicho material fílmico tiene sentido, según explica el propio director, ya que resulta extraño que la producción se haya llevado a cabo por instrucciones del general Villa y la compañía *Mutual Film Corporation*. Tal vez la intención de dicha película fue generar una imagen mediática del mismo caudillo revolucionario.

Según las modalidades de Nichols, *Los rollos perdidos de Pancho Villa* tiene características de las modalidades participativa, reflexiva y expresiva. La primera modalidad referida da cuenta de la participación de Gregorio Rocha, como investigador, director y personaje, que no sólo captura la imagen sino que además reflexiona mediante la *voz over* los testimonios y demás datos que obtiene sobre las películas del caudillo revolucionario, y con ello ofrece un punto de vista íntimo que puede sugerir el nivel de compromiso del propio investigador, ya sea por sus mediaciones con la cámara en mano así como por el uso de la voz en primera persona en la que se relata.

El discurso documental también tiende hacia la modalidad reflexiva como patrón de organización predominante, la forma enunciativa tiende a generar un punto de vista desde la mirada del actor social que narra y realiza la construcción audiovisual. Es posible que el documental muestre algunas intenciones como la modalidad de tipo expresivo, que como

menciona Nichols (2007), representan experiencias subjetivas y posturas emotivas de la realidad, ya sea por el tono evocativo de la primera persona que narra y por el desarrollo de argumentos que tienden a una exploración íntima del mismo personaje sobre la investigación.

De manera particular, este documental es cercano al tipo performativo, considerando los recursos estéticos y narrativos que presenta de otras modalidades propuestas por Nichols, así como valorando que se entrelazan dichas categorías documentales. Es sobresaliente la narración tras la mirada personal desde el director que se convierte en un personaje muy activo en la trama y quien dirige la historia. Este doble rol personaje-investigador y director es significativo para analizar la construcción narrativa del documental contemporáneo en tanto la subjetividad que representa en el relato documental.

Desde el análisis narratológico es necesario reconocer la temporalidad en la historia que cuenta el documental. En *Los rollos perdidos de Pancho Villa* el discurso tiende a estar organizado cronológicamente, con algunos saltos en el tiempo que se construyen con elipsis que desarrollan una línea estética a lo largo de toda la historia. Por otra parte, se reconoce que la idea de tiempo está determinada por diferentes formas enunciativas que se construyen por medio de los documentos como fotografías, textos, cartas, así como películas de ficción o documental que se muestran a cuadro. Otra forma de hacer los señalamientos temporales en el documental es a partir de la primera persona que conduce como tal los tiempos en la historia. De manera extradiegética, se utilizan otros recursos narrativos como títulos en pantalla, subtítulos, mapas u otro tipo de gráficos que suponen marcas estéticas que articulan la progresión del paso del tiempo en la trama, es decir en la búsqueda que emprende Rocha como investigador y realizador para obtener las películas de Pancho Villa, mismas que no establecen una temporalidad específica y más bien funcionan como elementos estético narrativos y que en algunos casos están presentes en las producciones documentales actuales.

Es significativo que la estructura se divida por medio de textos que aparecen en pantalla negra; estos emulan las cartelas de las producciones de principios del siglo XX, además de proporcionar cierto tono lúdico a la narración. Así mismo, se vuelve necesario el recurso *flash back*, a la reconstrucción de la memoria a partir de una narración principalmente analéptica, tanto los documentos que se presentan, así como las películas antiguas, sugieren la vista al pasado para enunciar desde ahí la relación de los datos con la búsqueda del personaje de Gregorio Rocha, el investigador.

Es importante reconocer que los gráficos en pantalla desempeñan diferentes funciones dentro de la narración, ya sea presentar a un actor social, situar en un espacio-tiempo y hacer que la historia avance. Esta última función se expresa en los números romanos en pantalla, que pueden comprender capítulos en la historia, que se fragmentan para establecer nuevos escenarios y separar ideas sobre la trama como: “*I, Había una vez, una película...*” (Rocha, 2003, 1’20”).

Algunos textos en pantalla negra acompañan a las palabras del personaje investigador, quien enfoca la atención en el proceso de búsqueda, acciones que pertenecen a la diégesis, pero el texto, de manera extradiegética, genera una señal relevante para el espectador sobre el nuevo escenario al que se desplaza, ya sea Londres, Nueva York, Ojinaga, entre otros. Existen marcas espaciales, como la señalética de calles y carreteras, que identifican un espacio en específico del investigador, ya sea Nueva York o Londres, mismas que se convierten en formas alternativas de narración.

Este documental experimenta con diversas instancias narrativas, ya sea los que participan dando testimonios, reconstrucciones sonoras, la música y la voz en primera persona que es ajena a lo que se muestra en pantalla, el personaje de Rocha aparece en pantalla, pero narra mediante la sobre imposición de la voz en su propia imagen frente a la cámara. La *voz over* funciona como si se tratara de su pensamiento, de sus reflexiones, y por lo tanto adquiere un poder en la trama,

como si se tratara de la voz enunciativa que más sobresale en el documental.



Fotograma 1 (Rocha, 2003, 8'11'')



Fotograma 2 (Rocha, 2003, 3'38'')

Por su parte, la enunciación mediática se convierte en otra de las formas de narración que utiliza principalmente *Los rollos perdidos de Pancho Villa*: los documentos, las fotografías y películas que son importantes para ofrecer datos que argumentan la trama como en los fotogramas 1 y 2; se ven fotos que manifiestan en mano del personaje la relevancia del documento como parte del argumento. Los existentes³¹enuncian la relación de lo que participa en

³¹ Según Casetti y Di Chio (1991),” la categoría de los existentes comprende todo aquello que se da y se presenta en el interior de la historia: seres humanos, animales, paisajes naturales, construcciones, objetos, entre otros elementos. Se articula a su vez en dos subcategorías: la de los personajes y la de los ambientes” (p.62).

la trama. Cada uno de estos se graba por Rocha, el investigador, quien muestra el dispositivo mediante el que graba; entonces la cámara se vuelve parte del mundo que se proyecta y por tanto construye una metadiégesis que sugiere aspectos sobre la misma producción del documental, más allá de que solamente observe el resultado final del mismo. La cámara subjetiva en manos del personaje contruye el proceso de investigación de la propia historia documental.

Los entrevistados aparecen en la escena solos, y aunque se trata de esconder la mediación enunciativa se presume la presencia del investigador desempeñando el rol de entrevistador, es decir se editan las preguntas y regularmente se elimina la presencia de Rocha en el encuadre de los entrevistados. “Los documentales están realizados de manera que nos mostremos más atentos a lo que dicen los entrevistados que al modo en el que se le filma” (Gaudreault y Jost, 1995, p. 54). La intención aquí, tal parece, es el énfasis en lo que dice la persona a cuadro, y generar la idea de que este se encuentra en presencia del espectador.



Fotograma 3 (Rocha, 2003, 2'30")

Como parte del análisis desde la narratología es necesario considerar que la narración, en

el cine, principalmente está construida por el meganarrador, quien en este caso no es el investigador, sino que corresponde a una instancia enunciativa que organiza el relato documental de manera implícita pero que no se muestra de forma física. Existe una especial importancia en identificar a la primera instancia narrativa, es decir el gran hacedor de imágenes o meganarrador e identificar el segundo nivel narrativo que regularmente tiene injerencia en el relato de forma verbal, mismo que es complicado de invisibilizar por la interposición de otro segundo narrador (Gaudreault y Jost, 1995, p. 59). Es imprescindible comprender que para la narratología fílmica es necesaria la jerarquización de las instancias narrativas.



Fotograma 4 (Rocha, 2003, 4'49'')

En el discurso cinematográfico se tiende a delegar en otras instancias lo narrado. Aquí los actores sociales que se representan así mismo y participan con sus testimonios relatan y se relatan así mismos, son narradores delegados según Gaudreault y Jost (1995). Por tanto, el documental aunque generalmente trata de ocultar a la instancia narrativa, como sucede con Rocha durante su rol de entrevistador cuando trata de evitar que su imagen aparezca a cuadro junto a los otros narradores delegados que participan como entrevistados; en otras secuencias de *Los rollos perdidos de Pancho Villa* se hace evidente la presencia del investigador como parte de la diégesis de manera activa en un monólogo constante con las imágenes.

En cuanto a la instancia enunciativa del personaje investigador, este se construye mediante el recurso narrativo de superposición de la voz del mismo Rocha, en diferentes escenarios en los que él puede aparecer o no a cuadro pero que su voz está presente contando sobre las imágenes presentadas; este es un recurso de carácter estético y narrativo que genera una cercanía con el propio investigador. El montaje construye la relación de la *voz over* sobre las escenas en las que aparece el actor social ejecutando diferentes acciones y reflexionando sobre las mismas, es decir que el soliloquio establece la sensación de estar escuchando los pensamientos del investigador actor social. La presencia del investigador y la *voz over* narran y además generan una emotividad sobre las reflexiones que se van verbalizando. La función que la voz del narrador genera en cuanto a la forma sensible sobre las imágenes que se narran, puede relacionarse con la intención que la voz de Alain Resnais en el documental *Noche y Niebla* (1955) donde cuenta de manera crítica y subjetiva sobre los espacios y fotografías de un hecho histórico, es decir lo sucedido en el campo de concentración de Auschwitz, doce años después de que terminara la Segunda Guerra Mundial.



Fotogramas 5 (Rocha, 2003, 13',18")

La *voz over* como recurso narrativo ficcionaliza las imágenes que pertenecen a un plano y la voz que fue grabada en otro espacio, es decir la sobre imposición de la voz se convierte en un mecanismo estético que explora en muchas ocasiones el cine de ficción, que resulta una interpretación que se aleja de lo ocurrido en el escenario real.

A manera de conclusión de este apartado se puede considerar que el uso de la enunciación en primera persona, así como la relación que tiene el realizador como personaje e investigador son relevantes en la estructura narrativa de este documental ficcionalizado. Los recursos narrativos, como la reconstrucción sonora y el montaje son reveladores del documental contemporáneo que busca experimentar con elementos que construyen tanto a los personajes como los aspectos de la realidad que suceden en la escena. Es importante reconocer el poder emotivo de la instancia enunciativa que se edita en una sobre imposición de la voz. La función del discurso sobre Pancho Villa en voz del personaje de Gregorio Rocha, quien desarrolla un diálogo sensible que de manera directa se dirige a los objetos, documentos y películas que forman parte del material de archivo, mismos que funcionan como parte de las evidencias para construir argumentos sobre la trama. Los enunciadores mediáticos representan la vinculación con una supuesta veracidad que busca el cine documental más allá de sólo evocar la expresión sensible. Finalmente, la *voz over* enuncia a lo largo de la historia los cuestionamientos, problemáticas y demás posturas que asume el relato en torno a las imágenes, que adquieren significados, lo que va articulando un relato crítico sobre la concepción de Francisco Villa y el material cinematográfico que se busca, en este caso las películas en las que se supone el caudillo revolucionario filmó una productora norteamericana y en las que ficcionalizó una batalla como parte de una estrategia política.

4.4.2 El cronotopo en el documental ficcionalizado

Una vez completada la mirada narratológica se estructura un análisis desde la propuesta teórica de Bajtín, especialmente los conceptos de dialogismo y cronotopo, es decir un análisis interpretativo del género, que considera al objeto de estudio como una construcción artística. A partir del mismo es posible reconocer los aspectos estéticos del documental ficcionalizado. Es importante considerar que cada corpus demanda atención sobre ciertos aspectos según la estructura formal que presenta. Por lo tanto, para llegar a comprender los recursos narrativos que utiliza un documental se desarrolla esta forma de análisis que reconoce que un documental se ficcionaliza de manera particular de acuerdo a lo que relata.

Así el documental, *Los rollos perdidos de Pancho Villa*, (Rocha, 2003) se analiza desde las ideas de Bajtín que provienen de una propuesta preliminar sobre el uso de la lengua. Dentro de lo que plantea la mirada bajtiniana se proponen los conceptos de polifonía y cronotopo como parte de los aspectos sociales del enunciado, y el dialogismo, que representa una nueva forma de leer la obras formulando y reformulando problemas teóricos. Dichos términos se adaptan para el análisis de cine en una propuesta de Martin Flanagan en su texto *Bakthin and the Movies, New Ways of Understanding Hollywood film* (2009) en donde se exploran diferentes análisis del cine de ficción, principalmente desde el dialogismo y el cronotopo, por lo tanto es importante destacar que el estudio del cine documental desde dichos conceptos es algo novedoso. Estos estudios pretenden que el análisis fílmico atraviese el corpus mediante una mirada al discurso social que hable desde lo colectivo, considerando al otro para reconocer las distintas voces que forman parte de un grupo social definido.

La mirada crítica se convierte en una guía con respecto a los juicios del enunciador, y del enunciatario y el análisis del contexto de enunciación a partir de la dimensión pragmático-

discursiva que revisa la interpretación social del lenguaje. Conceptos como dialogismo, heteroglosia, cronotopo y polifonía mantienen una relación cercana que obliga a que su estudio se aborde de manera simultánea. Desde los conceptos de Bajtín, el documental se puede estudiar en la trama, en donde nada es arbitrario en la unidad de enunciación. Desde la primera secuencia la *voz over* enuncia el cuestionamiento que construye la trama y que se responde a través de diferentes voces “Y a ti, General Villa, te pregunto: ¿Qué le sucedió a la película que filmaste en 1914?” (Rocha, 2003). *Los rollos perdidos de Pancho Villa* es un texto dialógico porque en la trama es en donde se advierte una correspondencia entre los personajes, así como también se construye una relación con el receptor. A partir de la pregunta sobre la película que Villa se construye la trama. A través de diferentes actores sociales se establece un diálogo complejo en diferentes dimensiones narrativas, en donde todos ofrecen datos, pistas para el proceso de búsqueda que se plantean. Existe una polémica oculta en la que el discurso es más grande que los personajes, es decir que es la propia construcción discursiva la que dosifica las respuestas mediante la estructura narrativa.

El trabajo de Rocha constituye un documental ficcionalizado, que funciona de manera dialógica, entendido desde la teoría bajtiniana. Este concepto se encuentra estrechamente ligado a la idea que el mismo Bajtín denomina polifonía, es decir las múltiples voces y conciencias independientes en un texto. En la novela de Dostoievski se habla de polifonía cuando se menciona que “el discurso del héroe es autónomo del autor ya que no aparece sometido a su imagen objetivada, es independiente de la estructura de la obra, aunque parece estar cerca del autor, así como puede combinarse con las voces de otros héroes independientes” (Bajtín, 2009, p. 15-16). En el discurso de *Los rollos perdidos de Pancho Villa*, Gregorio Rocha como investigador representa un emprendedor activo que viaja por diferentes países para encontrar el material extraviado, así como la figura de Villa representa al caudillo revolucionario que de

manera analógica puede estar cercana al liderazgo que asume el investigador en el proceso de búsqueda.

El personaje de Villa que se construye en la trama se va produciendo mediante las pistas que se generan, es decir que la identidad de Francisco Villa surge desde lo que se encuentra y el investigador interpreta. Las especulaciones de dichas producciones cinematográficas son enunciadas por varios testimonios que constituyen una polifonía del discurso, como en la secuencia en la que la *voz over* dialoga con el estadounidense Kevin Brownlow, ambas compiten por mantener el poder. Una vez que la *voz over* dice: “comencé la búsqueda en Londres con el historiador de cine Kevin Brownlow;” este comenta: “si no hubieses conseguido una copia del contrato que firmó Pancho Villa, todavía no podría creerlo. Nunca estuve convencido hasta que me lo mostraste, todo parece un cuento de hadas” (Rocha, 2003). El historiador se dirige a Rocha y así lo hace presente.

Es necesario aclarar que Bajtín estudia el dialogismo del lenguaje en la novela de finales del siglo XIX, misma que cruza por una temporada de cambios. La lengua escrita es observada como diálogo vivo y no como un código, en dicha novela el sujeto que habla es polifónico, pues existe una pluralidad de voces tanto propias como ajenas; es decir, lo dialógico está fundado en el encuentro entre yo y el otro; la voz es la constitución de distintas voces que son la voz de otros. Dicha dialogicidad del lenguaje nos remite a varios aspectos, como las voces ajenas o voces enmarcadas, y es en estas voces donde podemos hallar el origen de la llamada intertextualidad.

Bajtín (2009) sitúa como punto central a la comunicación social, es decir, al intercambio comunicativo que implica el vínculo entre las voces, conocido como la orientación social del lenguaje. La voz dialógica viene de la mano con la ruptura en el discurso oficial que se torna monologista, en donde sólo la voz de una autoridad se manifiesta. En *Los rollos perdidos de Pancho Villa* el discurso lo construyen los puntos de vista que van agregando datos para

responder a las preguntas expuestas al inicio cuando se dirige a las imágenes del general Villa y cuestiona: “*Y a ti, General Villa, te pregunto: ¿Qué le sucedió a la película que filmaste en 1914?*” (Rocha, 2003, 1’01”- 1’06”). Es posible que el documental constituya un discurso que va más allá de la mirada oficial. Esto se hace evidente no sólo por la participación de los actores sociales que conversan e interpretan, sino que además el discurso implica la autorreflexividad sobre la producción audiovisual ya que la cámara se hace presente para aclarar que se trata de una interpretación del investigador y personaje.

Las preguntas antes se planteadas se dirigen de manera significativa al personaje que se construye, pero serán las otras voces quienes tratarán de responderlas mediante testimonios, recreaciones, así como la figura del investigador quien orienta el discurso y aclara que el proceso de búsqueda transgrede lo que oficialmente se conoce cuando se dice: “*Me gustan los imposibles. Mi alma se derrite en saber que puedo encontrar la utopía en la forma de la imagen arquetípica, la que se resiste a desaparecer a pesar del olvido y el maltrato*” (Rocha, 2003, 1’45”- 1’56”), es decir que el discurso desea representar una fractura con lo que se conoce del caudillo revolucionario en la colectividad, la historia se construye desde un punto de vista emotivo del investigador.

Por otra parte, la propuesta bajtiniana establece una tipología del discurso que se deriva de su teorización en torno al dialogismo. Kristeva y Todorov proponen su interpretación. El artículo de Gutiérrez Estupiñán (1992) que se muestra en el apartado 3.4.1 de este texto, que se refiere a una síntesis de la tipologías. Será la tercera categoría la que principalmente priva en este documental ficcionalizado, ya que si bien el investigador guía la historia, este se vale de los testimonios y demás recursos narrativos para dar sentido al discurso.

Bajtín indica que el fenómeno sobre la tipología del discurso tiene tres facetas importantes, que no necesariamente forman un esquema, que pueden tener variantes en cuanto al

lugar del encuentro con el otro o bien pueden evocar el discurso del otro mediante distintas formas, ya sea mediante el uso de la parodia, la estilización, la ironía, la representación del narrador y puede variar el grado de presencia del discurso del otro: presencia plena (diálogo explícito), hibridación (se generaliza el estilo indirecto libre), el discurso del otro está evocado (memoria colectiva de un grupo social).

Los rollos perdidos de Pancho Villa tiene diversas expresiones estéticas, poco comunes en otros documentales, que se tornan formas estilizadas del discurso audiovisual como, la auto grabación que hace el investigador de sí mismo, lo que crea una mirada subjetiva en todo el documental. La representación del narrador que se construye en un discurso de estilo libre indirecto. Las secuencias tienen regularmente planos de registro largos en los que se ve al investigador manipulando la cámara para encuadrar su rostro y algunos aspectos del espacio. En los fotogramas 1, 2 y 3 se muestra parte de una escena en la que Rocha se autograba y decide hacer cambios al plano de encuadre desde una toma holandesa hasta dejar de lado contrario la cámara. Tal parece que desea destacar el escenario, aclarar al espectador sobre el ritmo en el que camina y principalmente comprender que existe la intención de expresar mediante el tratamiento estético narrativo que se trata de una autoexploración fílmica.



Fotograma 1 (Rocha, 2003, 13'23")



Fotograma 2 (Rocha, 2003, 13'26")



Fotograma 3 (Rocha, 2003, 13'29")

El documental ficcionalizado en sí mismo genera una lectura ideológica, un discurso político y social que en este caso emerge de la figura de Villa en el escenario del cine Hollywoodense que crea controversia en voz del narrador cuando cuestiona a Villa, “¿qué poder encontraste en las imágenes en movimiento?, ¿por qué accediste a filmar con los norteamericanos?” (Rocha, 2003, 3'35"-3'41"). Así es que será Nueva York uno de los escenarios que contextualizan la trama, la relación con los Estados Unidos la que inquieta al narrador, quien dice “*Es Nueva York, una ciudad con respuestas. Puse mi base aquí*” (Rocha, 2003, 3'50"-3'53"). Por otra parte, Ojinaga puede representar otro espacio significativo, es ahí en donde se lleva a cabo la película que se busca y por tanto será mostrada en diferentes ocasiones.

El investigador como personaje se desplaza por varios países que adquieren importancia pero a los cuales no se les atribuye en peso específico, según el narrador. Los escenarios contextualizan la trama, aunque principalmente será el camino hacia estos espacios los que organiza la narración y como tal el discurso audiovisual, como se muestra en los fotogramas 4, 5 y 6.



Fotograma 4 (Rocha, 2003, 2'15'')



Fotograma 5 (Rocha, 2003, 4'55'')



Fotograma 6 (Rocha, 2003, 21'47")

Para la interpretación de este metadocumental es imprescindible retomar el concepto de cronotopo que resulta más aplicable al texto fílmico que el resto de los conceptos que ofrece la propuesta bajtiana, da cuenta de la categoría espacio-temporal que moldea la realidad, indispensable para pensar el cine. Como ya dijo, el concepto alude al tiempo que se condensa, comprime y cobra visibilidad desde el punto de vista artístico. Bajtín explica que cada cronotopo es descriptivo, la película en sí misma tiene cronotopía.

Bajtín contempla algunas categorías cronotópicas, entre las que se encuentran el cronotopo del viaje, del camino o del encuentro, mismas que se manifiesta en el cine, Vice (1997). *Los rollos perdidos de Pancho Villa* se organizan discursivamente en cada uno de los trayectos que sigue el investigador cuando se dirige al encuentro de las evidencias para construir los argumentos sobre la vida del general Villa. Los caminos que recorre están dados por movimiento de cámara que en ocasiones va en un movimiento de cámara *traveling*, que sigue al investigador por la estación del metro cuando se traslada a Londres, planos medios que muestran al investigador en el avión que lo lleva a New York y la toma en cámara subjetiva con un emplazamiento desde el auto que muestra a la carretera con dirección hacia Ojinaga.

El cronotopo del viaje representa el proceso que lleva la investigación. La cámara en hombro que el mismo investigador maneja para mostrar el trayecto por calles y avenidas, dan cuenta, no solamente de la ubicación que tiene en el espacio, sino que también sugieren la autoridad que él tiene en la construcción del escenario y su influencia para interpretar el proceso de búsqueda. Estos recursos narrativos pueden dar al espectador credibilidad sobre lo que se relata y la idea sobre la veracidad de la imagen que el investigador presenta. Los cronotopos establecen relaciones dialógicas entre sí y marcan asociaciones significativas entre contenido y forma en los textos, es decir cada uno de estos cronotopos refieren a nivel de contenido los hallazgos en la investigación, guían a nuevos testimonios y al encuentro de otras evidencias.

Por otra parte, los cronotopos se pueden jerarquizar considerando el peso dramático que tengan en la trama. En *Los rollos perdidos de Pancho Villa* se observan cronotopos importantes para comprender el cambio en la estructura narrativa. Se muestra un par de veces una escena en blanco y negro en la que el personaje del investigador está en lo alto de un monte en una planicie árida. La escena se muestra al inicio de la historia y también una escena antes de que aparezca el texto en pantalla que indica “descubrimiento” (Rocha, 2003). Estas son coordenadas específicas de tiempo y espacio que se identifican con los nudos dramáticos, aquí se muestran en los fotogramas 7 y 8.



Fotogramas 7 (Rocha, 2003, 00, 20'')



Fotogramas 8 (Rocha, 2003, 00'25'')

Por lo tanto, cuando se reconoce al cronotopo se puede reflexionar en el impacto que adquiere en el texto. Para Vice (1997) el cronotopo opera en tres niveles, como el medio por el cual un texto representa la historia, como una relación de imágenes de espacio y tiempo y finalmente, como una manera de discutir las propiedades formales del texto ya sea su trama, el narrador, y relación con otros textos, es decir la intertextualidad que guarda con otros productos que pueden corresponder con otras disciplinas. En el último nivel antes mencionado, se puede identificar la relación que tiene *Los rollos perdidos de Pancho Villa*, mismo que resulta

especialmente interesante, el discurso genera la discusión de un producto fílmico extraviado en un medio o soporte cinematográfico, lo que dispara la problematización del mismo texto fílmico sobre su veracidad o sobre su forma de producción, la cual resulta evidente cuando se menciona: “La historia del cine no coincide con la historia de lo real, es más bien la historia de lo imaginario“ (Rocha, 2003, 7’09”-7’16”).

De igual forma, la búsqueda de la producción fílmica sobre el general Villa construye relaciones intertextuales con otras películas como: "La vida del General Villa" "Historia de la Revolución Mexicana" producida en 1928 por Julio la Madrid. "La Juana de Arco Mexicana" que en voz del historiador conforman “un mosaico cinematográfico” (Rocha, 2003), es decir guía a referenciar textos fílmicos vinculados entre sí con el tema de la Revolución Mexicana o con la historia del general Villa. Finalmente, la relación transdisciplinaria mediante la que se construyen los argumentos en el discurso audiovisual resulta especialmente relevante para considerar la complejidad del cine documenta, tanto por su desarrollo narrativo como por la información que se retoma de otras disciplinas, para explicar lo expuesto como la vinculación con los historiadores, realizadores, bibliotecarios, periodistas, entre otros.

A manera de conclusión, el estudio del documental ficcionalizado de Rocha desde lo dialógico y la cronotopía permite evidenciar al texto fílmico como producto estético. Por lo tanto, lo narrado sobre la búsqueda del material cinematográfico, la revolución mexicana y la vida del general Villa son parte de un discurso sensible que manifiesta las pretensiones del investigador en lo profesional y lo personal.

Los rollos perdidos de Pancho Villa es un texto dialógico, establece una relación con el espectador a partir de su estructura narrativa. La voz *over*, la cámara en mano, el movimiento de cámara en *travel o dolly*, los encuadres en primer plano en subjetiva y el narrador en primera persona, sugieren un discurso más allá de la historia oficial para conformar una forma íntima y

anecdótica en la enunciación sobre el trabajo de investigación que se muestra. El documental-ficción crea un discurso reflexivo que crea contrapeso sobre la supuesta identidad de Pancho Villa: "...puedo encontrar ... la forma de la imagen arquetípica, la que se resiste a desaparecer a pesar del olvido y el maltrato" (Rocha, 2003, 1'49"- 1'56"). La enunciación en primera persona configura un discurso autorreferencial que insiste en reflejar la percepción del investigador.

Por último, se encuentra que en la estructura del documental de Rocha el cronotopo del viaje representa una manera de narrar que bien puede relacionarse con el *road movie*, género ficcional que atiende a esta forma de contar. Los planos generales de las vías del tren, carreteras, calles, entre otros, guían al espectador a que establezca la construcción espacio temporal en la que se encuentra el personaje del investigador en la diégesis. También sugiere en cada cambio de escenario que el receptor se sienta parte del recorrido para que reconozca lo complejo de la búsqueda y se sensibilice sobre el deseo que tiene Rocha, más allá de la trama, por encontrar el material fílmico de Villa. Así es que los cronotopos del viaje suponen una forma de ficcionalización en la estética del documental, ya que se pueden identificar las características que construyen al género de viaje.

El documental contemporáneo, como ya se ha mencionado, utiliza de igual manera que la ficción algunos recursos narrativos como la reconstrucción sonora, la puesta en escena entre otras técnicas cinematográficas. En *Los rollos perdidos de Pancho Villa* (Rocha, 2003) se observa una estructura narrativa que se construye con diferentes recursos en donde sobresale especialmente la manifestación de la *voz over* como eje conductor, así como también el empleo de puestas en escena. La interacción de dichos recursos narrativos, así como la experimentación estética sobre el uso del blanco y negro y el color en diferentes ambientes ofrecen posibilidades artísticas que advierten la constante renovación del género, es decir la búsqueda de formas expresivas del

documental que parece no preocuparse por perder credibilidad y sí pretenden generar un vínculo más sensible con el espectador.

Los rollos perdidos de Pancho Villa plantea en las primeras secuencias preguntas iniciales en voz del propio director. Los cuestionamientos se dirigen hacia las fotografías de Pancho Villa, imágenes de archivo que se muestran a cuadro: *Voz over*: “Me gusta hacer preguntas a las imágenes antiguas, ¿quién eres tú frente a la cámara?, ¿quién tomó tu imagen?, ¿dónde estabas?, ¿qué pensabas?” (Rocha, 2003). Posteriormente se muestra la fotografía de Pancho Villa vista desde una lente. *Voz over*: *Y a ti, General Villa, te pregunto: ¿Qué le sucedió a la película que filmaste en 1914?* (Rocha, 2003, 0’45”- 1’05”)

Como menciona Nichols (2013), los documentales nos son documentos, por lo tanto pueden emplear evidencias que se muestren al espectador en formas más persuasivas; tal muestra expresiva da la sensación de una presencia, una voz que ofrece una intensidad especial al cine documental misma que no tiene el cine de ficción, “Esta perspectiva es más personal, y a veces más apasionada, que la de los noticieros estándar” (p.172).

La subjetividad del investigador narrador se muestra de modo explícito cuando el propio Gregorio Rocha, en el proceso de búsqueda confiesa, tras observar la cámara subjetiva que mira las vías del tren desde un vagón en movimiento para posteriormente, por medio de un *zoom back óptico*, mostrar al investigador a cuadro en un *close up* que mira hacia al espectador mientras sostiene entre las manos una cámara, en corte directo, se muestra nuevamente la subjetiva de las vías del tren en *zoom in* óptico que regresa a un *extreme close up* del ojo de Gregorio Rocha (fotograma 9 y 10) y termina la escena en la subjetiva desde el vagón en movimiento en donde el espectador observa las vías del tren. Durante toda la escena se escucha el sonido directo del tren que acompaña la *voz over* del investigador que se pregunta: *¿Qué es lo que busco en ti Villa que no encuentro en mí?* (Rocha, 2003, 30’21”- 30’26”). Aquí se muestra el nivel de involucramiento

que tiene el realizador como actor social ante el mismo imaginario de Pancho Villa. La sensibilidad con la que se expresa la pregunta connota que los cuestionamientos iniciales del documental hacia el caudillo revolucionario se han transformado en cuestionamientos de índole personal.



Fotograma 9 (Rocha, 2003, 30'21'')



Fotograma 10 (Rocha, 2003, 30'25'')

Los rollos perdidos de Pancho Villa, se vale de la recreación sonora ³²para contar más aspectos sobre Pancho Villa. Niney menciona que “de todos los giros documentales, la recreación simulación es el más cercano a la ficción” (2015 p.46). Como parte de la trama se ficcionaliza a manera evidente un pasaje anecdótico importante para comprender la historia de *Pancho Villa*. Por medio de una recreación ficticia de la voz al caudillo revolucionario, en la que se emula tanto una posible dicción como el uso del lenguaje para interpretar la presencia del personaje histórico. Para proveer de cierta credibilidad al relato, se muestran fotografías de archivo con ciertos movimientos que van puntualizando los personajes que forman parte de la escena. La recreación sobre las hermanas del general Villa está muy vinculada al *docudrama*³³, género que expresa estrategias de dramatización sobre hechos reales en donde los actores actúan, en este caso el personaje emula el tono y timbre de Villa. La recreación sitúa al relato muy cerca de la ficción entrelazada en el montaje con otros recursos narrativos como las entrevistas, testimonios y la puesta en escena que desarrolla el personaje del investigador.

La reconstrucción sucede así:

Para mí la guerra comenzó desde el mismito momento en que nací, yo tenía dos hermanas Martina era la más grande y la más trabajadora también y Mariana, la pequeñita y la más bonita, Martina estaba en edad casadera y los hombres se le acercaban como moscas. Una vez mientras yo no estaba en la casa llegaron dos rurales, como tenían sed mis hermanas los pasaron a la cocina el teniente como la vio tiernita, chula se la llevó (gritos de mujer) andando ya llegando Mariana estaba tiesa, había preferido quitarse la vida que dejarse deshorrar. (ahhhh) Con el cuerpo de mi hermanita en mi regazo juré vengar su vida perseguí al asesino y cuando lo encontré lo maté

³² La recreación ficcional de la voz de Villa, según Niney resulta un simulacro del personaje revolucionario. Es en términos artísticos un ejercicio de reconstrucción que determina una dramatización sonora. El recurso narrativo se logra en términos técnicos tras una propuesta de interpretación de un actor en cabina, quien graba una voz en frío y finge un tono y timbre.

³³ Emplea formas de dramatización de hechos reales en la que existen personas que actúan frente a la cámara realizando una reconstrucción de su vida. Según Weinrichter es una variante del documental en la que se discute el vínculo con lo ficcional (Guinzburg en Paladino, 2014, p.131.).

(balazo) así es que juyí del rancho para siempre me pasé a Chihuahua y allí mudé mi nombre, Francisco Villa, póngalo ahí (Rocha, 2003, 14'40"- 15'46").

Este recursos narrativo sugiere una oportunidad de ficcionalización en la manera de ser contada la historia y le brinda la relato una propuesta estética en el que el personaje de Pancho Villa es interpretado por la voz de Rocha.

El cine en la actualidad especialmente, expresa una mezcla de géneros que en ocasiones se consideran formas de experimentación. Los géneros están en constante transformación, ya que los dispositivos tecnológicos, así como los soportes de exhibición, entre otras circunstancias promueven la renovación de las convenciones pasadas y así se van creando nuevas maneras de narrar.

Los rollos perdidos de Pancho Villa está construido en primera persona, Gregorio Rocha es narrador y personaje. La trama se expone desde la indagación que mueve la investigación sobre la relación del general Villa, caudillo revolucionario y el cine, específicamente la película producida en 1914, *The Life of General Villa*. La enunciación surge del investigador personaje, quien va buscando evidencias a través de diferentes viajes en donde encuentra archivos; otras voces que enuncian su versión sobre el film del caudillo revolucionario. Durante las primeras escenas el investigador advierte la dificultad del trabajo y hace diversos cuestionamientos.

El personaje representa un investigador que se muestra de manera similar a los personajes de las películas del cine negro, ya que el investigador se ve a cuadro en primera escena proyectando tan solo su sombra en blanco y negro, misma que se refleja en el piso mientras camina, después se ve que el director se autofilma con la mirada puesta en el horizonte mientras la cámara se mueve en *travel around* con *disolvencias a medio track* que van mostrando algunas fotografías de archivo de personajes revolucionarios. El *film noir* o cine negro recupera recursos estéticos del expresionismo alemán como el claroscuro, los contraste, ambiente difuso, la noche, así como se

muestran en los fotogramas 11, 12 y 13. Los recursos estéticos que utilizan los directores del cine negro desde la década de los veinte hasta los cuarenta del siglo XX dan cuenta de los supuestos fracasos de la modernidad en los Estados Unidos y construyen discursos de la desesperación social de aquellos tiempos (Nichols, 2010). Son: la atenuada iluminación, la noche, los sujetos que se muestran tras las sobras, los efectos ópticos que hacen una suerte de contraste con algunos destellos de iluminación, entre otros aspectos los que recrean la propuesta estética de los directores alemanes como W. Murnau o Fritz Lang que mediante estos elementos en escena construían sensaciones nostálgicas, generaban incertidumbre y proponían una mirada fatal sobre la vida.

Según Borde y Chaumeton, las evocaciones de ansiedad y ambigüedad moral que surgen de la poética *noir* resultan las principales características del cine negro (Nichols, 2010, p. 297). El género de cine negro es un discurso que formula una manera de observar al sistema social. *Los rollos perdidos de Pancho Villa* propone tras los lineamientos estéticos de la convención *noir*, representar el estado de estrés que tiene el personaje del investigador, la tensión que va creciendo ante las expectativas de la búsqueda y el desánimo que expresa en el proceso de indagación.



Fotograma 11 (Rocha, 2003, 00'14'')



Fotograma 12 (Rocha, 2003, 30'35'')



Fotograma 13 (Rocha, 2003, 31'01'')

El documental es de tipo subjetivo, se concibe al director del documental que “se asume como sujeto de la acción y como sujeto de la búsqueda” (Krieger en Guinzburg en Paladino, 2014, p.129). La subjetividad en el discurso expuesto por la primera persona en su calidad de investigador sugiere una mirada personal en la que se deja ver su propia identidad. La indagación subjetiva parte de material de archivo que se va encontrando para sustentar la argumentación. El archivo en *Los rollos perdidos de Pancho Villa* consta de testimonios de investigadores, fotografías, películas y los espacios que fueron locaciones de la película que se busca.

Weinrichter dice que la ficción es la que principalmente ha utilizado recursos estéticos y narrativos del documental, así como también advierte que el documental no se ficcionaliza más bien retoma de la ficción, específicamente la forma de organizar y presentar los materiales es decir lo relativo al montaje (Guinzburg en Paladino, 2014, p.132).

El *road movie*, al igual que los demás géneros, mantiene un diálogo con diversos asuntos históricos, culturales, cinematográficos dentro de los que son creados. La película de viaje es interpretada como una metáfora de un viaje no solamente físico sino espiritual por diferentes caminos.

Una película de viaje tiene como eje central el relato de búsqueda que puede ser el relato sobre la carretera. Una de las características son los héroes que tienen cierto malestar social que los mueve a indagar algo que pueda liberar alguna situación. El contexto socio-histórico es fundamental en el género para comprender al mismo. Como antecedentes de la construcción del *road movie* principalmente está la industria Hollywoodense en la que surge el *western*, “género que se expone de manera muy cercana en donde los personajes suelen moverse entre diversos ambientes que van al espacio civilizado que se muestra en escena” (Citado en Correa, 2006, p.255). También se puede citar lo que ocurre en la llamada *Nueva ola francesa* en la década de los años cincuenta, que influye en la poética del uso de la cámara y demás dispositivos de grabación que fueron llevados hacia la experimentación del filme.

David Laderman dice que el *road movie* utiliza del cine moderno “la estructura elíptica y los procedimientos autoreflexivos; un desarrollo fugaz de los personajes enajenados, así como *travellings* y secuencias de montaje “(en Correa, 2006). Sobre el análisis del espacio del *road movie* a partir de la propuesta de Gampiero Frasca que explica que se pueden identificar tres

niveles de atribución de sentido al espacio en el género. La primera es la dimensión denotativa que corresponde al espacio diegético, el que se concibe como espectadores del que puede hacerse una representación imaginaria, es decir el decorado de los escenarios. La segunda dimensión se denomina arquetípica ya que se construye culturalmente en diversas disciplinas como: la literatura, la música, las artes plásticas o la historia, que actúan de forma interdisciplinaria sobre la construcción que se ha hecho sobre cierto imaginario de un espacio. La tercera y última dimensión de análisis se refiere al aspecto simbólico que refiere a la puesta en escena sobre cómo adquieren significaciones culturales ciertos espacios dentro de un contexto en el relato.

En *Los rollos perdidos de Pancho Villa* y la relación que establece con el *road movie* o la también llamada película de viaje, se establece principalmente una dimensión arquetípica en cuanto a la descripción de los escenarios por los que transita el personaje que investiga, así como se utiliza este recursos en la literatura para dar cuenta de los caminos por que que desplaza un personaje. Además en los escenarios de este metadocumental los esenarios adquieren interpretaciones culturales de los contextos mencionados para comprender la relación temporal en la que se desarrolla la historia.

Finalmente, lo que sobresale en este documental es su forma narrativa en la que el personaje-investigador se convierte en una instancia que narra de forma subjetiva el propio proceso de investigación que lleva el metadocumental. Es importante mencionar que esta manera subjetiva de contar mantiene una relación con las propuestas del cine moderno, como puede ser el expresionismo alemán en el documental *Berlín: una sinfonía de la gran ciudad* (Walter Ruttmann, 1927), película que interpreta la vida la capital alemana mediante diferentes recursos audiovisuales desde una mirada subjetiva. Principalmente hay que mencionar, como dice Stam (1999), la experimentación narrativa que surge en la década de los cincuenta en la que se rompen las convenciones clásicas establecidas en el sistema de producción de Hollywood, entre ellas se

puede mencionar la Nueva ola francesa o el Neorrealismo italiano, que desarrollan una perspectiva subjetiva de tipo fílmico, ya sea el trabajo de Jean-Luc Godar, quien representa estados mentales y pensamientos; también se encuentra la filmografía de Michelangelo Antonioni cuyo trabajo narra la historia a través de la composición, el encuadre, el ángulo y el movimiento de cámara, entre otros recursos que transmiten estados de pura interioridad, especialmente desde la construcción de personajes que representan sujetos investigadores a cuadro que resultan muy parecidos al personaje de Rocha.

4.5 Análisis de *Alamar*

Para comenzar el análisis formal de un corpus cinematográfico se requiere situarlo en un género, considerando sus atributos más significativos. Según las modalidades de representación propuestas por Nichols (1997), que son categorías fílmicas que observan la evolución de las formas y los contenidos en el cine documental, las tipologías de este autor mencionan que la imagen es parte del género y de la manera en que se enuncia. Desde dichas categorías, *Alamar* (González, 2009) corresponde a la modalidad performativa, en la película se construye una experiencia subjetiva sobre el encuentro de Jorge y Natan. El documental recrea una postura emotiva de la vida en la mar, de ahí el nombre del documental. Este audiovisual explica a partir de un caso en particular una situación general, es decir que, a través de las acciones de Jorge, su familia y los pescadores, el espectador puede aproximarse a la comprensión del entorno, principalmente sobre la realidad en la biosfera, así como sobre el encuentro del Jorge y Natan y sus diferencias sociales. El documental construye sobre una realidad.

La construcción narrativa no es convencional en el documental clásico, que se vale del uso de entrevistas o la modalidad observacional, en la que se evita la enunciación directa del equipo de producción. *Alamar* se aproxima a las categorías poética y experimental porque utiliza recursos narrativos que principalmente construyen la acción mediante la puesta en escena o mediante la presencia del realizador dentro de la escena. Algunas de las posibilidades con las que construye la estructura narrativa está en las puestas en escena en las que se recurre a combinar aspectos de la realidad presentada con actores sociales, es decir en términos de Nichols, personas que se representan a sí mismas y personajes que representan a alguien más en situaciones ficticias.

Se sabe que el personaje de Matraca es un habitante de la reserva mas no es el actor social como tal. Así que, considerando lo expuesto por Recalde y Palópoli (2006), el documental-ficción se refiere a un documental que puede tener personajes que en ocasiones son interpretados por actores que pueden ser ficticios y quienes participan en el relato. De tal forma, se pueden dar situaciones inventadas con la intención de generar una estructura dramática. La reconstrucción como recurso narrativo, es decir la construcción de un hecho que sucede, pero del cual no se tiene registro fílmico, tal relato regularmente se inserta en el lugar original. Nichols (1991) ha denominado dicha construcción de combinaciones como una búsqueda de la narrativa, o puede ser una manera de acumular notas sobre un tema, es decir un fenómeno de hibridación genérica característico de la cultura contemporánea.

Alamar experimenta un discurso audiovisual estético y narrativo que al estudiarlo da cuenta de algunas peculiaridades de la producción del documental ficcionalizado que se desarrolla en México. Nichols (2013), dice que los modos de representación más novedosos buscan una forma diferente en que pueda mejorar la forma de representar al mundo histórico, indagan sobre nuevas estructuras para contar una película y tratan de renovar el enfoque del

espectador sobre la realidad, así como interesarlos sobre nuevas problemáticas y deseos acerca de un contexto.

Una vez que se ha determinado la incidencia de las modalidades de Nichols en cada corpus de análisis, se destacan los elementos narrativos con los que principalmente se construye el relato documental se pueden considerar los recursos con los que se cuenta la historia, para así analizar la estructura narrativa de *Alamar* (González, 2009) desde la propuesta de narratología expresada por Gaudreault y Jost (1995). Considerando que la narratología es una forma de acercarse al lenguaje audiovisual en sí mismo, más allá de pensar en un género cinematográfico en específico, *Alamar* (Pedro González Rubio, 2009) se encuentra entre lo documental y lo ficcional, hibridación que permite reconocer que este producto audiovisual tiene aspectos autorreferenciales, el audiovisual deja ver en pantalla la vinculación entre el mundo fílmico y el pro fílmico, es decir los aspectos a cuadro y lo que sucede detrás de la imagen a cuadro, según explica Niney (1999). Posteriormente, se extiende la propuesta hacia la interpretación del discurso cinematográfico que, como género documental ficcional, representa un objeto artístico. Los conceptos de dialogismo y cronotopo propuestos por Bajtín aportan una mirada transdisciplinaria del audiovisual. Finalmente, el documental se analiza desde un enfoque estético a partir de conceptos cinematográficos sobre la puesta en escena como parte de la forma ficcional que mantiene.

4.5.1 El meganarrador y las marcas de producción en *Alamar*

Alamar (González, 2009) trata sobre el reencuentro de Jorge y Natan, padre e hijo respectivamente. Natan es hijo de Roberta, italiana, y Jorge, un mexicano de un grupo maya. En

una primera secuencia el documental construye con fotografías y la narración de Jorge en *voz over* la forma en que conoce a Roberta; se cuenta la historia de estos cuando se encuentran juntos hasta que Natan tiene cinco años y tiempo después se separan. En el documental el niño ya tiene cinco años y vive en Roma con su madre. En el desarrollo de la trama se ve a Jorge viajar a Italia para que, posteriormente viaje con Natan, por una temporada, a la reserva de la biosfera de Banco Chinchorro en Yucatán. Jorge vive en dicha biosfera, en el mar y se dedica a la pesca. El niño, durante su estancia en la mar, aprende a convivir con el entorno que resulta muy diferente a lo que está acostumbrado; el documental describe diversos momentos de recreación. Así, la película es de tipo costumbrista, considerando que se ocupa de presentar los aspectos cotidianos y no muestra complejos nudos dramáticos. Por último, es importante mencionar la presencia de Matraca, padre de Jorge y abuelo de Natan, que también forma parte de las acciones contadas en diferentes secuencias del documental.

En la construcción narrativa de las primeras escenas sobresale la ruptura de la cuarta pared, que es uno de los guiños ficcionales que se expresan en el documental. En las primeras escenas, Jorge mira y habla frente a la cámara y recibe instrucciones del equipo de producción; aquí se escucha que una voz femenina y otra masculina que no se encuentra en cuadro. Jorge viaja en el auto mientras mira por la ventana la ciudad de Roma, específicamente el Coliseo Romano y dice:

Jorge: Natan, Natan, crece y crece, el amigo.

Voz hombre: crece

Voz mujer: estoy grabando.

Jorge: ahora pienso que hice una...

Voz mujer: ¿qué dijiste, yo fui?

Jorge: yo fui, de acuerdo.

Voz mujer: qué responde, yo fui. Responde.

Jorge: qué cosa.

Voz mujer: responde, andare qué cosa.

Jorge: yo fui a...

Voz mujer: te está preguntando, ¿a qué pregunta responde el verbo ir, si dice ir a dónde? en español no dices ir que, dices ir a un lugar. Entonces contesta espera.

Voz mujer: mira, el centro de Roma, (González, 2009, 00'21"-1'11").

Genette (1989) denomina, desde la literatura, “metalepsis narrativa de personaje” a la ruptura de la cuarta pared y así establecer como en esta primera secuencia de *Alamar* (González, 2009), un diálogo entre el personaje, quien adquiere consciencia ante el espectador de que está participando en una grabación y así le da al documental un carácter ficcional, autorreferencial.

Como parte del análisis, se busca reconocer las secuencias en las que se desarrollan recursos narrativos ficcionales que destaquen de la propuesta estudiada. El documental de González Rubio desarrolla en la segunda secuencia un relato en el que se explica el antecedente de la relación entre Roberta y Jorge los padres de Natan. Mediante material de archivo fotográfico y videográfico cuentan en *voz over* la síntesis sobre cómo se conocieron, concibieron al niño y decidieron separarse. En el material gráfico y audiovisual desarrolla una mirada analéptica de los personajes, un *flash back* de las acciones sobre la convivencia de los padres, Natan cuando era un bebé y haciendo diferentes actividades con ellos.

Voz over, masculina: el tiempo que estuvimos juntos, Roberta y Jorge, el tiempo mágico.

Voz over mujer (italiano): ¿cuánto tiempo hemos estado juntos?, ¿tres años y medio?, a veces pienso que dios hizo que nos conociéramos para que Natan pudiera nacer. no sé, es como si hubiera sido traída aquí para trabajar, encontrarte y tener a Natan, es como si estuviéramos destinados el uno al otro, ¿sabes? de modo que esté determinado niño naciera, con esta determinada historia, en esta determinada parte del mundo.

Voz over, masculina: cuando nos dimos cuenta que ese sentimiento había cambiado fue muy duro, yo me sentí un poquito perdido, no sabía que quería realmente hacer, yo no quería, veía que todo se estaba yendo de las manos.

Voz mujer (italiano): no es sólo un problema de sentimiento, Jorge, el problema también es que no puedes ver que somos muy diferentes, que yo soy infeliz con tu realidad y tú lo eres con la mía y juntos somos infelices. Mira cómo vivimos ahora. Él está en medio de la selva, el mar o en medio de la nada, yo no podría vivir aquí, moriría en un lugar como este (González, 2009, 1'39"- 3'16").

El montaje crea un diálogo entre los personajes. La exploración del lenguaje audiovisual para contar esta secuencia no se desarrolla más adelante en el documental, es decir no forma parte del resto de la forma narrativa que prevalece a lo largo del documental. La secuencia tiene la finalidad de poner en contexto al espectador sobre el vínculo de los actores sociales. Por otra parte, el tiempo de la historia del documental va a transcurrir generalmente de manera cronológica, por lo que está representa el único *flash back* que crea una elipsis de montaje con este salto temporal en el que no se determina de manera específica el tiempo transcurrido. El desarrollo de esta secuencia contrasta con el resto de la narrativa, el documental principalmente se vale de la puesta en escena para contar. Sobre el uso que implica la puesta en escena, Niney (2009) comenta que el análisis de tal recurso narrativo implica como tal considerar el grado de ficcionalidad que puede contener, en este caso un documental, sin entrar en la discusión de lo verdadero, ya que menciona solamente es necesario para reconocer lo que un espectador comprende sobre la misma.



Fotograma 1 (González, 2009, 1' 58")



Fotograma 2 (González, 2009, 2' 25")

Para la narratología, en el documental pueden existir tres categorías como sub enunciadores que pueden ser lo icónico, lo verbal y lo musical, que dentro del proceso de la película se construyen como parte de la puesta en escena, en un encuadre o como parte del montaje. Según Guadreault es posible situar dichas categorías como parte de un “proceso de discursivización fílmica” (Jost y Guadreault, 1995, p. 63), en las que se pueden indicar capas narrativas. Un primer nivel puede ser el conjunto de fotogramas, que dan la idea de movimiento cuando se unen y construyen los planos. En la segunda capa narrativa se comprende como tal la narración por medio de la voz que implica las posibilidades de tiempo en el relato.

Por otra parte, en la secuencia se crea simultaneidad temporal, los espacios de Roberta y Jorge están separados, las imágenes de material de archivo construyen un salto en el tiempo lo que ubica una amplitud y alcance cuando Roberta menciona el tiempo que estuvieron juntos: ¿tres años y medio? y por otra parte cuando se sabe la edad de *Natan*. El diálogo que se establece a través de la *voz over* sucede en el grado cero del relato, es decir en el tiempo presente de los personajes, pero en espacios diferentes.

Es importante mencionar que el resto del documental no se construye con *voz over* ni tampoco con texto lingüístico, se deja a la imagen en movimiento que cuente una estampa de tipo costumbrista, acciones del día a día. La imagen en movimiento es pues una de las instancias narrativas que relata todo el tiempo. Como se ha mencionado, la narratología concibe que siempre existe una instancia relatora, la presencia implícita, extradiegética e invisible del gran hacedor de imágenes que es el narrador principal en *Alamar*. Dicha instancia narra a través de diferentes recursos, como puede ser el plano fílmico, en cuanto a la estructura audiovisual del mismo, ya sea el plano de encuadre, ángulo de cámara, emplazamiento, etc. El meganarrador cuenta, por ejemplo, cuando los actores sociales esperan el autobús en una carretera y se ve un

plano medio con un emplazamiento desde atrás de los mismos, en el que Jorge toma la espalda de Natan y le dice: “vamos a ir por un tiempo y cuando regreses, entonces te vas a ir con la mama” (González, 2009, 6’06”-12’00”). Aquí es el meganarrador quien está contando.



Fotograma 3 (González, 2009,7’53”)

La narratología fílmica indica que el espectador supone que el único narrador real es el meganarrador, o el gran hacedor de imágenes, por lo que el relato documental se guía a través de un actor social, es decir narradores delegados o segundos narradores a través de los cuales el meganarrador acota el conocimiento del relato a través de percepciones (Gaudreault en Jost, 1995, p. 56). En *Alamar* los narradores intradieгéticos, son: Jorge, Natan, Matraca y Roberta, quienes narran y se narran así mismos.

Cabe mencionar que el documental se estructura con algunas marcas extradieгéticas como títulos, subtítulos, etc, en el *flash back*, antes mencionado. Otra forma de enunciación está en la banda sonora. Es significativa la canción que entonan Natan y Jorge, misma que proviene de una fuente sonora que pertenece a la diégesis. La melodía del grupo musical “Zona Ganjah”, dice en su letra: “yo quiero irme hacia el mar, aunque me vaya yo caminando...” (González, 2009). La canción funciona para dar cuenta de los deseos de los personajes y forma parte de la narración.

Además, la letra de la canción señala el referente principal en el documental, *el mar*, que se convierte en el motivo del film desde su título, *Alamar*.

Existe una tendencia hacia la construcción del llamado *cinéma vérité*³⁴. En *Alamar*, la cámara espera momentos y provoca hechos, en este caso se espera que la imagen pueda contar las transiciones de tiempo como un amanecer, un anochecer entre otros planos que ubican el tiempo y el espacio. Se generan acciones en los personajes, como cuando bucean o permanecen en el mar observando e invitan al espectador a solamente mirar el registro de planos largos sobre el mar, aquí se espera que en la filmación ocurran situaciones de manera espontánea y se va guiando de alguna forma la realidad. Se reconoce cierto control en la construcción de la escena, en donde los emplazamientos de cámara, entre otros aspectos de la producción, se encuentran bien ejecutados.



Fotograma 4 (González, 2009, 22'22")

³⁴ “La creación del llamado *cinéma vérité* se debe al francés Jean Rouch, quien después de estudiar a fondo la etnografía africana, llegó a la conclusión de que, al registrar en forma de documental una determinada forma de vida, se establecía una relación con ella. Al igual que le sucedió a Flaherty con *Nanook*, Rouch descubrió que participantes y cineasta podían compartir protagonismo. Si se permitía y se fomentaba la interacción de director y personajes, el *cinéma vérité* legitimaba la presencia de la cámara y le daba al director el papel de catalizador de lo que tenía lugar en la pantalla. Y, lo que es más importante, le autorizaba a provocar hechos significativos y, al mismo tiempo, buscar momentos de privilegio, en lugar de esperar, de manera pasiva, a que éstos ocurrieran realmente” (Rabiger, 2005, p. 18).



Fotograma 5 (González, 2009, 19'03")

Por otra parte, en la secuencia final se construye una puesta en escena en la que las marcas de producción se identifican en varias escenas de la película. El niño mira a la cámara y dice: “este papelito y esta flor van a Italia o a México “(González, 2009). Natan dibuja, y mira varias veces a la cámara, transcurre casi el minuto setenta del audiovisual cuando el niño coloca las manos junto a su ojo como si tratara de ver tras una lente y de esta manera imita al camarógrafo director que forma parte de las acciones que ocurren dentro de la diégesis tras la enunciación hecha por Natan. Posteriormente, el niño termina de dibujar y dobla el papel con el dibujo y lo coloca dentro de un frasco. A la escena se suma Jorge quien hace un tapón con plástico, mismo que el niño coloca en la botella. Aquí Natan ve hacia la cámara y mientras sujeta el frasco en sus manos aparecen a cuadro unas manos que quitan una cuerda que sujeta la puerta del barco para que la botella sea lanzada al mar, la cámara sigue la botella. El niño dice: “este papelito y esta flor van a Italia o a México” (González, 2009, 1'08"- 8'42").



Fotograma 6 (González, 2009, 7'53")



Fotograma 7 (González, 2009, 1,08'20")



Fotograma 8 (González, 2009, 1,08',41")



Fotograma 9 (González, 2009, 1, 07',09'')

La construcción de la secuencia da cuenta de la propia forma de realización del documental, es decir una forma de metadocumental que permite ver el proceso de construcción de la imagen en pantalla al visibilizar el vínculo que se establece entre los actores sociales y los miembros de la producción, así como algunas ideas en las que se controla la puesta en escena.

En la escena final, Natan y Roberta se encuentran en un puente en la ciudad de Roma, Italia. Los actores están frente a un lago en donde alimentan algunas aves y juegan a hacer burbujas, detrás de los personajes se muestra un muro que tiene un grafiti, mismo que enuncia: “tú eres mi presente“, dicho texto da cuenta del tiempo de la historia, es decir el regreso de Natan con su madre. Por otra parte, la relación de las aves en la escena es simbólica, ya que, durante la estancia del niño en Banco Chinchorro, sucede la escena en la Natan convive con una garza a la que llaman Blanquita, durante la secuencia el niño aprende a tener un contacto cercano con esta mediante la ayuda de Jorge. Así es que ambas escenas vinculan al niño con las aves, lo que se puede interpretar como una experiencia de cambio del personaje, que se muestra tanto en el mar de Yucatán como en Roma, el infante se va adaptando a las situaciones, así como a la relación con los padres. En las escenas es el meganarrador la instancia que narra y relata la relación del

niño con ambos padres en ambientes diferentes, pero con algunos elementos en común, como las aves.



Fotograma 10 (González, 2009, 51'24'')



Fotograma 11 (González, 2009, 1,10',40'')

4.5.2 Los aspectos del cronotopo en *Alamar*: la puesta en escena como parte de la ficcionalización

Como ya se mencionó, la interpretación del corpus se vincula con los conceptos de dialogismo y cronotopo, principalmente, propuestos por Bajtín desde la dimensión pragmático-discursiva que permite el estudio del documental ficcionalizado visto como objeto artístico. Se aborda una

mirada transdisciplinaria del discurso audiovisual para reconocer la relación del espacio y el tiempo en la narración. “El concepto de cronotopo señala la unión de forma y contenido que tiene lugar en la unidad que está conformada por elementos espacio-temporales en un todo inteligible y concreto” (Bajtín, 1989, p. 237). Las coordenadas en donde suceden los nudos dramáticos que se manifiestan de manera repetida y que dan un giro en la trama, los que son de naturaleza descriptiva. Según la propuesta de bajtiniana se puede ponderar que una película, en este caso el documental *Alamar* es cronotópico:

el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio» a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento» de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico (Bajtín, 1989, p. 237).

Alamar es el nombre del audiovisual que enuncia que es el “mar” el espacio más importante en el que se desarrolla la trama. El mar del caribe mexicano rodea a Banco Chinchorro, arrecife de coral al sur del Playa del Carmen, lugar en donde se va desarrollando la relación entre Natan y Jorge. La casa flotante de madera que se encuentra en el mar caribeño forma parte de la reserva en la biosfera que se ubica en Yucatán, México, en donde está la casa de Jorge y Matraca. El espacio se muestra como la vivienda a la que regresan los personajes después de su trabajo en la pesca y será también el espacio en donde Natan permanecerá con ellos. La casa flotante (fotograma 1) es un cronotopo que representa una coordenada importante para construir el desarrollo del espacio y del tiempo en el que se desarrolla la relación de Jorge, Natan y Matraca. En la casa de madera se muestran planos abiertos que describen la sucesión temporal mediante amaneceres y anocheceres, así como los procesos matutinos y vespertinos de los actores sociales

en los que se va creando el vínculo de estos con el entorno. El cronotopo también funciona para que el espectador reconozca el espacio y experimente la vida en el mar de una manera íntima. En la reserva se crean relatos que definen la relación de Natan con las aves del lugar, en la casa los habitantes (fotograma 2): dibujan, cantan, bailan. Los cronotopos se reconocen en la trama, dichos escenarios determinan el espacio de los vínculos entre los personajes. La trama es, desde luego, dialógica, en ella se narran las acciones de lo cotidiano que van generando los lazos afectivos entre los personajes y su hábitat.



Fotograma 1 (González, 2009, 13'34'')



Fotograma 2 (González, 2009, 11'46'')

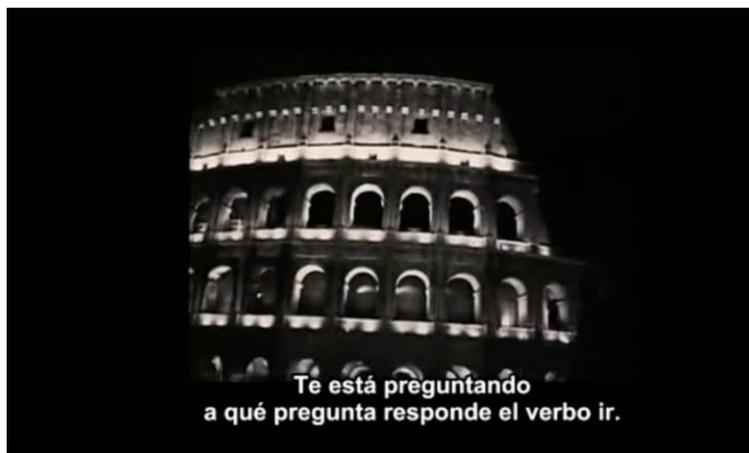
Banco chinchorro representa el cronotopo de la pequeña ciudad-provinciana: “Esa pequeña ciudad es el lugar del tiempo cíclico de la vida cotidiana. Aquí no existen acontecimientos solamente una repetición de lo «corriente»” (Bajtín, 1898, p. 398). El fotograma 3 ilustra un paisaje que contiene a los personajes en la reserva, Natan y el padre parecen tener una actitud contemplativa, tendencia que se mantiene en la mayor parte del documental.



Fotograma 3 (González, 2009, 46' 39")

El cronotopo del camino que se aborda entre Roma y Yucatán, se describe desde la primera escena en la que Jorge viaja en un auto y pasa por la fachada del Coliseo Romano (fotograma 4 y 5), posteriormente se construyen escenas en las que Jorge y Natan viajan rumbo a Yucatán, en autobús y posteriormente caminan por el mar tomados de la mano. El cronotopo del encuentro o del camino, “en este predomina el matiz temporal, y se distingue por el alto nivel de la intensidad emotiva-valorativa. El cronotopo del camino, ligado a él, tiene mayor volumen, pero es menor en él la intensidad emotivo-valorativa” (Bajtín, 1898, p. 394). El camino indica movimiento, además de transcurso temporal. La película avanza al mismo tiempo que la relación y las historias de los personajes se desarrollan. Para Bajtín el cronotopo del camino indica

igualdad de condiciones en el encuentro entre los participantes, lo que posibilita un diálogo de igual a igual.



Fotograma 4 (González, 2009,00'54")



Fotograma 5 (González, 2009, 00'47")

El documental es un texto dialógico porque en la trama se propone una correspondencia entre los personajes (fotograma 6 y 7), así como también se construye una relación con la audiencia. “Bajtín dice que el dialogismo es la propiedad universal de la lengua que se encuentra

en ciertas instancias del lenguaje “(Vice, 1997, p. 5). El diálogo es una construcción de la lengua y lo dialógico se refiere a una propiedad de la lengua. Por lo tanto, la lengua sólo existe en la comunicación dialógica que se da entre los hablante. Se reconoce que la vida de una lengua en cualquier área de su uso (cotidiana, oficial, científica, artística, etc.) está compenetrada de relaciones dialógicas (Bajtín, 2005, p. 266). La comunicación dialógica es la que hace auténtica que la palabra tenga vida.



Fotograma 6 (González, 2009, 5'59")



Fotograma 7 (González, 2009, 7'35")

El dialogismo se refiere a la presencia de dos voces distintas en un solo enunciado, al que se le puede sumar otro con un sentido más complejo en tal situación enunciativa, “el dialogismo es más preciso y resulta una combinación de intenciones del hablante y del oyente que crean significados considerando la expresión anterior que obligan a que se vinculen entre estas con el fin de posicionarse” (Vice, 1997, p.45). La historia de la humanidad que se concibe en el cine documental es parte de una cultura y una manifestación social que se encuentra entre diferentes discursos que se representan de manera subjetiva y están delimitados por condiciones sociales y personales. Se retratan las relaciones entre los personajes en los aspectos más cotidianos en donde se muestra una sucesión de acciones con poco diálogo en los que se percibe una cercanía con el espacio como se muestra en el fotograma 8.



Fotograma 8 (González, 2009, 21',25'')

Como se ha dicho, existen tendencias de una buena parte de la producción documental en el que relata con más cercanía y familiaridad, y tal parece que de esta manera se logra ser creíble, se apela a la sinceridad cuando se habla desde la experiencia que se genera durante la misma realización de la película. Así es que se va desarrollando un estilo de acuerdo a los criterios estéticos tanto de los esquemas de producción vigente como por el gusto que el documentalista

aplique mediante el uso de la música, los movimientos y encuadres de cámara, el ritmo, entre otros elementos del lenguaje audiovisual.



Fotograma 9 (González, 2009, 1,10',49")

Para Vice (1997), “la polifonía es considerada como muchas-vozes en los textos en donde, tanto personajes como narrador están en una condición en equilibrio “(p. 6). El personaje se narra a sí mismo y el narrador nunca sabe más de lo que hacen o saben. Los personajes en *Alamar* representan una voz con conciencia propia que está en constante intercambio de información, es decir el contrapunteo que determina el dialogismo (fotograma 9),

Como menciona Nichols (1991), existe una tendencia del documental contemporáneo a la adopción de posturas de tipo personal, íntimo o autobiográfico, en este caso la relación estrecha entre los actores sociales que se presume cercana también al realizador como un personaje más. Este documental resulta una mirada muy cercana a las relaciones que se proyectan, ya sea entre Natan y sus padres, así como también la relación con González Rubio en pantalla.

Alamar (González, 2009) se construye principalmente por medio de la puesta en escena, que como se ha mencionado, da cuenta del carácter ficcional del documental. Es en la puesta en escena en la que se construye un momento del mundo real que es representado. Según Casetti y

Di Chio (1991) se trata de preparar y aprestar el universo producido, integrando: objetos, personas, paisajes, gestos, palabras, situaciones, entre otros aspectos que dan sentido al mundo que se muestra en pantalla (pp. 126 y 127).

Los personajes participan y son guiados para representar acciones ante la cámara. Es principalmente significativa la construcción que se hace en las primeras escenas, en las que se cuenta el momento en que Natan se prepara para viajar con Jorge. En la secuencia tres de *Alamar*, que comprende cinco escenas que refieren a espacios íntimos de la casa de Roberta en Roma, la recámara de Natan, la ducha, las escaleras y un espacio en la planta baja de vivienda. La madre asiste al niño a bañarse, cambiarse y arreglar la maleta. En la escena la recámara se encuentra emplazada desde un punto lateral, de tal forma que registra la acción y el espacio para construir el diálogo entre los dos personajes a cuadro. En la escena Roberta dice: “Natan, abre los ojos para mamá. Natan, despiértate, papá llegará pronto... vamos tienes que prepararte y tienes que tomar una ducha” (González, 2009, 4’04”-4’26”). La puesta en escena es como tal una forma de intervenir el espacio real mediante una serie de articulaciones que obedecen a la filmación, como los aspectos de composición de los personajes y objetos en un plano de encuadre, así como los aspectos de iluminación y sonido. En esta escena madre e hijo construyen un diálogo mediado por la cámara. La construcción escénica, según Casetti y Di Chio (pp. 126-131), se divide en cuatro categorías: informantes, indicios, temas y motivos. En este caso, los elementos informantes dan información de los dos personajes. Se reconoce entonces la vinculación entre estos en la historia, entre muestras de cariño. Se aclara su relación de poder en la trama. Es interesante observar en diferentes planos de encuadre la manta que se encuentra en la pared que se encuentra atrás de la cama de Natan, el diseño señala un círculo con algunos puntos que representan algo especial para el niño. Este elemento se convierte en lo que Casetti (1991) llama un indicio, que figura como un dato indirecto que más adelante aparece en la habitación que el

niño ocupa en Banco Chinchorro, lugar en que convive con su padre, Jorge. Este elemento es motivado desde la producción del audiovisual y constituye una apuesta por generar una relación entre los dos escenarios en los que habita el personaje en el documental.

Es importante destacar el plano general de la habitación del niño para posteriormente producir un contraste con la casa de Banco Chinchorro, un espacio sencillo, en un hábitat rústico, sin muchos muebles, que no tiene juguetes. En esta escena también se advierte la relación afectuosa que Natan mantiene con su madre, en los fotogramas del 10 a 15 se muestra todo el proceso matutino recreado que anticipa el viaje, se define la trama sobre la estancia que tendrá el menor con su padre en México. El emplazamiento de cámara, el plano de encuadre que se va cerrando y que encuentra en el fotograma 10 y 12 un plano contra plano que tiene una coherencia visual de la acción propia del cine de ficción, en este último se ve el rostro de la Roberta y Natan, lo que define una búsqueda específica de los personajes y el espacio que se construye para dar cuenta de que se trata no solamente del registro de una acción, sino que también formulan una idea de la ejecución cuidada de la producción que el espectador bien puede asociar a la estética de una película ficcional.



Fotograma 10 (González, 2009, 3'58'')



Fotograma 11 (González, 2009, 4'12'')



Fotograma 12 (González, 2009, 4'16'')



Fotograma 13 (González, 2009, 4'34'')



Fotograma 14 (González, 2009, 4'51'')



Fotograma 13 (González, 2009, 4'59'')



Fotograma 14 (González, 2009, 5'24'')



Fotograma 15 (González, 2009, 5'45'')

Los temas, concepto que se debe identificar en el análisis de la puesta en escena, hace referencia a la historia principal que la película nos quiere contar y los motivos, término que se puede describir como aquellas pequeñas unidades de contenido que refuerzan el tema principal. El tema de la puesta en escena se identifica como el viaje de Natan que va al encuentro con su padre, Jorge. Los motivos aquí representados se encuentran en la despedida de Roberta, los contrastes entre los personajes, así como la participación del niño para alistar lo necesario para el viaje.

Es importante reconocer ¿quién está contando la película?, el cuestionamiento alude al análisis de la puesta en cuadro. Este segundo nivel de análisis refiere a la manera en que está armada una historia a partir de sus escenas. Los planos de encuadre de los fotogramas del 10 al 15 advierten la presencia de los dos personajes, principalmente desde el punto de vista de una cámara fuera del espacio fílmico, la mirada de Roberta y la mirada de Natan hacia la cámara que delata una persona fuera del cuadro, un nivel autorreferencial de la construcción de la escena, cuando el espectador toma consciencia de la posición de la cámara en espacio fuera de campo indicado por la mirada.

Los niveles de representación establecen una última relación llamada puesta en serie. Una vez que la cámara ha capturado las actuaciones y locaciones, tiene que armarse para que el total de las imágenes y sonidos tengan un sentido en el montaje, ahora se expresan en el análisis en conjunto y no en unidades fragmentadas en planos. Para facilitar y delimitar apropiadamente el corpus, se tiene un *decoupage*, tabla de fragmentación de secuencias, escenas, planos de encuadres, diálogos y demás aspectos del lenguaje fílmico que se muestra en columnas que permiten atender con precisión a los detalles que componen el corpus (ver anexo 1).

Alamar escenifica las relaciones entre los personajes, poniendo así en tela de juicio el nivel de ficcionalización por encima del simple del registro de imágenes, estima recursos que cumplen con una estética que construye planos cinematográficos. Este documental casi olvida la relación que se había establecido como una parte importante en su producción, en la que el material de archivo como las fotografías y los videos, así como la voz y la entrevista a profundidad se convertían en los principales recursos para su realización. La primera secuencia de la película se construye con dichos recursos narrativos, una *voz over* que se vale de la memoria en archivos fotográficos y videográficos que cuentan una introducción en *flash back* de los personajes, posteriormente la historia se cuenta a partir de un lente que busca y construye acciones en el espacio del mundo real de los personajes. Se producen escenas que van conformando anécdotas, el proceso de trabajo de los pescadores y principalmente el tratamiento de la vinculación entre Natan y Jorge.

El documental de González Rubio relata básicamente desde la mirada de la cámara que cuenta más que solamente registrar. El emplazamiento y el plano de encuadre se encuentran esperando una acción que parece ya establecida, guiada, ya que todo ocurre dentro de un plano de encuadre en específico. El audiovisual da especial importancia al sonido directo.

Como se sabe, convencionalmente el registro documental, a diferencia del registro ficcional, tiene intenciones diferentes. El primero pone a cuadro una acción, un suceso, un personaje, que bien puede prescindir de la puesta en escena, es decir de una correspondencia específica de planos de encuadre, movimientos de cámara, un ángulo de cámara o una producción de iluminación diseñada con rigurosidad previamente. Para el cine de ficción, la puesta en escena es vital para recrear de manera precisa su producción ya que debe investigar las posibilidades dramáticas que requiere desarrollar. Tal parece que *Alamar* recurre a una puesta en escena que, destaca el efecto dramático, como se muestra en la correspondencia de Roberta y Natan que precisa un sentido emotivo en un plano de encuadre cerrado al rostro de la Mamá del niño, que más que observar la acción del baño del menor atiende al rostro de Natan.

El documental se vale de la imagen y del sonido que registra la cámara y el equipo de audio, pero a su vez establece parámetros adicionales en la construcción que hace de su aproximación con el mundo real. Natan descubre con su mirada a la cámara, esa ficcionalidad contenida en el documental resulta una propuesta escénica que evoca el rompimiento de la llamada cuarta pared. La cámara toma decisiones sobre su emplazamiento y lo que desea ver y transforma una parte de la realidad. Es decir, este metadocumental no apela a una forma tan rústica o básica de la puesta en escena, como otras producciones.

En *Alamar* no se recurre a la entrevista, como regularmente sucede con el género documental, que ha sido considerada una manera para articular la información y apreciarla como verídica. Tal parece que esta idea no tiene cabida en este corpus de análisis que establece plenamente una idea de construcción que no pretende debatir su grado de credibilidad sino evocar sensibilidad a partir del descubrimiento de los recursos ficcionales necesarios para transmitir emoción en el espectador. A fin de cuentas, en términos de Niney (2015), el documental se construye a partir de las fuentes que encuentra, bien puede dudarse de un testimonio ya que relata

a partir de una memoria en la que no es comprobable el dato al que remite y asegura que se trata de interpretaciones de una realidad.

La puesta en escena en el cine documental dice Niney (2015) comprende la suma de lo pro fílmico, así como también el encuadre y el montaje. El autor confronta las posibilidades que tiene una puesta en escena en siete grados, niveles en los que se puede influir sobre los aspectos a mostrar, es decir qué tanto se dirige la participación de los actores sociales sobre sus acciones, diálogos, entre otros; ya que el espectador comprende que lo visto es espontáneo y lo valora como verdadero. Niney concluye que en la realización del documental se espera “un poco más de sentido y de inteligencia sensible del mundo” (p.53), el género ofrece la oportunidad de observar el mundo representando de una forma más cerca y consciente lo que adquiere un gesto más honesto que en otro tipo de audiovisuales.

Es importante destacar que la puesta en escena es parte de los recursos narrativos que frecuentemente se utilizan en el audiovisual ficcionalizado. El análisis de la puesta en escena implica ubicar el grado de ficcionalidad que puede contener el audiovisual, sin entrar en la discusión de lo verdadero como menciona Niney (2009) ya que solamente es necesario reconocer el cómo se presenta la puesta en escena.

Según los modos de representación de Nichols (2013), es el uso de la puesta en escena uno de los recursos que forma parte del modo performativo, categoría que combina recursos narrativos que funcionan para dar expresividad y atribuir funcionalidad por medio de las tomas de punto de vista en forma subjetiva, el uso flashbacks, así como el uso de tonos evocativos.

Como menciona Dufuur (2010), existe un cambio en la estructura del documental clásico a nivel internacional que sitúa al mismo entre lo reflexivo, lo cinematográfico y artístico. *Alamar* construye una primera secuencia que relata con material fotográfico el relato del encuentro entre los padres de Natan, recurso que genera una evocación artística sobre el producto documental.

Lo importante para el estudio narrativo del documental no está en función de la búsqueda del valor ficticio, sino del descubrimiento de las fronteras que tiene con diversos géneros en tanto el uso de recursos que emplea para contar la historia. La puesta en escena es un recurso que bien se utiliza en la ficción y en el documental.

Por lo tanto, se debe admitir que el género está siempre en constante cambio. En las convenciones que van sucediendo se dan diversas acciones, tanto el tiempo como el espacio se van reformulando para desarrollar así formas más estilizadas. “Si la obra es un signo, entonces participa de criterios aceptados colectivamente y necesarios para su intercambio intersubjetivo. Los hechos específicamente intraestéticos la función, la norma y el valor estético deben comprenderse como hechos sociales” (Lizarazo, 2004. p.72). Estos tres últimos criterios son discutidos por varios autores como Umberto Eco (1992) o Mukarovsky (1977), dichos comentarios los recapitula Lizarazo para determinar que la obra, en este caso, el cine documental, se va configurando entre los recursos de antiguos escenarios y los nuevos criterios en la producción contemporánea que revitalizan los aspectos de la convención, considerando siempre lo pasado pero a partir de las nuevas normas tanto del espectador como del exhibidor aunque siempre con la idea sobre el valor estético, visto como como parte del ámbito artístico. Tal idea pertenece a los fenómenos sociales como al metadocumental, mismo que asume un compromiso con el escenario social y a su vez, se encuentra en la búsqueda de una estética.

Se encuentran muchos productos audiovisuales que van generando mezclas entre diferentes géneros cinematográficos, que están entre de las formas más primitivas del documental y las propuestas estilizadas, como el *ensayo filmico*³⁵, llamado así por su difícil clasificación, que

³⁵ Según Carlos Mendoza este tipo de cine representa una nueva propuesta de expresiones. El término lo construye Català y que evoca una forma nueva considerando el documental tradicional en términos de las formas expositiva y contemplativa relacionadas con el reportaje o la crónica (2016, p. 52 y 53). El término cine ensayo se reconoce en

se construye desde lo experimental, lo artístico y lo documental. Este último es una búsqueda expresiva que demanda una forma estético-narrativa ambiciosa, en la que el autor se da la libertad de crear subjetividades para contar la historia.

1967, con Jean-Luc Godard, cineasta francés. Este tipo de audiovisual contiene entrevistas, material de archivo, creaciones, imágenes que muestran un espacio y lo observan, recursos que son guiados mediante la intervención de una voz del autor.

Discusión y conclusiones

Este trabajo propone el diseño teórico transdisciplinario para analizar el discurso audiovisual del metadocumental sobre los aspectos estéticos y narrativos que aporte una mirada sistematizada para estudiar al cine mexicano. La propuesta se construye a partir del análisis y la interpretación de tres audiovisuales que destacan por su construcción autorreferencial, así como por otras formas de ficcionalización que en ellos se muestra. Los audiovisuales resultan susceptibles de análisis y proporcionan elementos para discutir de manera profunda su forma narrativa y estética. Los hallazgos son útiles para dar cuenta de la relación que tienen los géneros cinematográficos en la producción nacional.

La investigación propone nombrar con el término “metadocumental” las producciones que forman parte del corpus de análisis lo que representa una forma de categorización considerando que existe una probable tendencia a contar en pantalla el proceso de construcción del discurso audiovisual en sí mismo. A partir de los resultados de los análisis fílmicos se puede reconocer que la forma metadocumental enriquece el producto cinematográfico por varios motivos. Se puede considerar que la visibilidad en pantalla de algunas situaciones como la relación que se establece entre los personajes y el equipo de producción durante la filmación de una escena, así como la intervención en pantalla del director o el sonidista, ofrecen la oportunidad de narrar en forma más íntima. Por otra parte, también destaca la presentación en la puesta en escena de las marcas de producción, como el mostrar una cámara o un micrófono colocados dentro del espacio fílmico que pertenecen al espacio pro fílmico lo que se convierten en una manera de integrar la historia de los personajes y de lo que se sucede durante la producción. Además de que se le otorga al espectador la experiencia de observar una doble historia, una la que se cuenta en pantalla a través del mundo real y otra historia que cuenta el proceso en el que

se va creando un producto audiovisual en pantalla, mediante diferentes recursos narrativos como la intervención que tiene el equipo técnico a cuadro, quienes se convierten en personajes que se relacionan con los personajes, los espacios y las situaciones que provienen del mundo real. Estos aspectos reafirman la ficcionalización del audiovisual y provocan que el espectador sea consciente de la existencia de un producto construido, lo que genera interés por observar todo lo que sucede a cuadro.

Se sustenta la pertinencia del análisis del cine documental con una perspectiva transdisciplinaria, considerando que este se produce a partir de diferentes lenguajes y discursos. La mirada teórica utilizada en la investigación implica la transdisciplinarietà de relaciones tales como la narratología, que ha sido extrapolada desde la literatura a la narratología fílmica; la mirada bajtiniana, que proviene de la pragmática-discursiva; el concepto de reflexividad y autorreferencialidad que se adopta de la filosofía y de la psicología del cual se construye la idea del metadocumental. También se emplean las teorías del cine que regularmente han sido utilizadas en el análisis de la ficción, como el reconocimiento de la puesta en escena o el montaje, así como la mirada desde los teóricos del cine documental.

Es el documental autorreferencial el que despierta el interés de esta investigación, específicamente sobre la necesidad de reconocer algunos aspectos estéticos narrativos con los que se cuenta el documental contemporáneo a partir de las producciones seleccionadas: *¿Quién diablos es Juliette?* (Marcovich, 1997), *Los rollos perdidos de Pancho Villa* (Rocha, 2003), o en *Alamar* (Rubio, 2009). Estos ofrecen la oportunidad de reflexionar y cuestionar algunas ideas de lo que está sucediendo en la producción nacional, aunque sería importante considerar un corpus de documentales más extenso, así como otros factores de estudio, como el reconocimiento de los espacios de exhibición, la demanda de productos audiovisuales, los espectadores, hasta la

formación de los realizadores, entre otros asuntos que tal parece implican la renovación del género.

La investigación encuentra que el uso del término metadocumental puesto a prueba para nombrar las producciones cinematográficas analizadas que señalan el sentido de la autorreferencialidad del discurso audiovisual como una forma de ficcionalización y que en los tres documentales que conforman el corpus del presente trabajo coexisten diferentes niveles de autorreferencialidad. Es importante comprender que desde sus inicios el cine documental ha mantenido una tendencia a destacar ciertas marcas de producción en pantalla. En la actual producción muestra ideas sobre los avances tecnológicos que ofrecen propuestas cada vez más complejas sobre la manera en que se cuenta el documental y el cómo se revela su trabajo profílmico.

El abordaje teórico transdisciplinario en el que se desarrolla este trabajo de análisis e interpretación del metadocumental representa una posibilidad para reconocer la manera en que se cuentan los discursos audiovisuales y hacer evidente la estrategia ficcional. Por otra parte, la sistematización de la mirada de quien analiza un texto audiovisual se agudiza, y en este sentido se puede ir abarcando diferentes estudios cada vez más profundos de las formas estético narrativas del cine, no solamente del documental, sino que también aplica al cine de ficción. De tal modo, se advierte que tan solo existe el texto fílmico, que bien puede no tener categorías específicas, ya que tanto ficción como documental utilizan prácticamente los mismos recursos para relatar y establecer una relación con el espectador.

El cine documental, también conocido como de la no ficción, establece relación con muchas disciplinas para dar una lectura del mundo real al que se acerca, por lo que el punto de vista ideológico señalado da cuenta de la relación simbólica que se entrelaza en el campo social que ejerce acciones y genera consecuencias en lo que se dice.

Hablar de una propuesta transdisciplinaria para mirar este tipo de cine implica aceptar su intrínseco sentido referencial, que en sí mismo tiene un marcado señalamiento social en el que siempre coexiste un discurso que emerge de la misma narración o forma estética. Se encuentra que, en el caso de los audiovisuales seleccionados, estos representan en su desarrollo un sentido estético narrativo que los vincula con una temática social. En el primer caso se establecen los contrastes sociales de una joven que vive en Cuba y otra mujer que vive en México. En el segundo caso la narración da cuenta de un tema histórico, específicamente sobre la revolución mexicana expuesto a través de la figura de Pancho Villa y la polémica sobre una postura oficial, de los materiales fílmicos que pertenecen a la nación mexicana y que se encuentran resguardados en muchos espacios internacionales. En el tercer caso, el audiovisual muestra los contrastes culturales entre una mujer europea y el hombre mexicano que habita una reserva ecológica; este último elemento es el que específicamente se desarrolla, prevalece un discurso del escenario natural que alberga la biosfera de Banco Chinchorro en Yucatán, México y la relación con los pescadores que viven en este. Por lo tanto, el documental es por naturaleza un cine con una intención referencial, enmarca un discurso social que emana del mundo real, expresado por medio de un punto de vista en el lenguaje audiovisual.

Así, se muestra que existen temáticas sociales implicadas en los discursos audiovisuales que emanan de la misma forma estético narrativa, aunque para este trabajo no se contempla el análisis puntual de esos temas, que se pueden estudiar posteriormente. Los audiovisuales abren el panorama para discusiones que van desde la construcción femenina que establecen los personajes en *¿Quién diablos es Juliette?* o la lectura crítica sobre el discurso oficial en el tema revolucionario que se desprende de la producción, *Los rollos perdidos de Pancho Villa* y también se puede desarrollar un análisis de las condiciones del ecosistema en el que se desarrolla *Alamar*,

el espacio desprende lecturas que pueden cuestionar sobre su preservación y el reconocimiento de los recursos naturales que allí se tienen y lo que representa para los lugareños.

Desde el análisis narratológico de los metadocumentales revisados se ofrece la posibilidad de aproximarse a su estructura narrativa de forma organizada para ir describiendo los recursos con los que se construyen el discurso audiovisual. Por su parte, los conceptos de Bajtín permiten identificar de qué manera las unidades narrativas espacio- tiempo se conforman en cada trabajo, como la presencia de escenarios representativos que son parte de la trama, es decir los cronotopos, que dan cuenta de la presencia de una articulación de la historia que se va ficcionalizando. Sobre las teorías de cine, se recupera la definición de Stam, quien dice que la reflexividad es “la capacidad para la autorreflexión de cualquier medio o lenguaje” (1999, p. 228). Específicamente la reflexividad cinematográfica se puede observar en algunos audiovisuales que tienen la cualidad de puntualizar sobre en su propia esencia fílmica. Este concepto desde la psicología se define como “la capacidad de la mente para ser al mismo tiempo sujeto y objeto de ella misma dentro del proceso cognitivo” (Stam, 1999, p. 228). Es decir que para esta disciplina se explica que hay una forma que sistematiza el conocimiento. Lo que es evidente es la manera en que el concepto se puede vincular con otras áreas disciplinares, por ejemplo, en el arte³⁶ tras asumir cierta tendencia a la explicación del funcionamiento de los lenguajes con los que se produce una obra, en este caso la fílmica.

Por otra parte, sobre el reconocimiento de los conceptos bajtianos utilizados en este trabajo de análisis para interpretar el corpus seleccionado se encuentra principalmente las nociones de dialogismo y cronotopo. Estos conceptos han sido utilizados para reflexionar sobre el

³⁶ La reflexividad artística, según Stam, tiene una tradición muy antigua que remite al siglo XVI con Michel de Montaigne, quien dice “se escriben más libros acerca de otros libros que sobre cualquier otro tema” (2001, p. 235).

cine ficcional, y no se encuentra que se hayan empleado para el cine documental. Los audiovisuales analizados son dialógicos porque en la trama se propone una correspondencia entre los personajes, así como también se construye una relación con la audiencia.

En cuanto a lo cronotópico, una vez que se reconocen los espacios que convergen con situaciones climáticas específicas en la trama, se puede reflexionar sobre múltiples asuntos, considerando que existen tres niveles en que opera el cronotopo, ya sea como el medio por el cual un texto representa la historia, una relación de imágenes de espacio y tiempo y una manera de discutir las propiedades formales del texto ya sea su trama, el narrador y la relación con otros textos, es decir la intertextualidad que guarda con otros textos que surgieron en otras disciplinas.

Según Nichols (1997) el discurso del cine documental puede contener una marca distintiva en cuanto a la expectativa que se encuentra en el proceso, y no tanto en el contenido mismo, que puede ser menos intrínseco al texto que una función de expectativas que se asignan al proceso de visionado del mismo. Los rasgos de este tipo de cine expresan información importante de lo que sucede fuera de campo a nivel profílmico, es decir la relación que ocurre entre el equipo de producción y los personajes, la vinculación del espacio que se ve en pantalla y lo que queda fuera de esta pero que se evoca e influye en el discurso.

Como parte de los resultados se reconoce que el cine documental en México, considerando el corpus seleccionado para esta investigación, adquiere un sentido ficcional mediante diferentes formas. El análisis desarrollado expone claramente la relación que existe entre los géneros de la ficción y el documental, lo que puede no ser tan novedoso, pero lo que sí resulta significativo es que a partir de la mirada sistematizada al producto audiovisual se pueden cuestionar los aspectos que van redefiniendo el concepto de cine y cómo van cambiando los recursos estéticos narrativos en la actual producción fílmica, es decir que el documental, así como el resto de los géneros fílmicos, se encuentra en constante renovación. Sobre los motivos de tales

cambios se ha especulado que regularmente son las formas de producción y consumo del producto audiovisual lo que transforma los nuevos medios y soportes; la formación de los realizadores se renueva y por lo tanto la forma en que cuenta una historia se modifica. Lo que sí se debe subrayar es que el cine documental sigue atendiendo en gran medida al propósito inicial sobre el compromiso que tiene con el espectador lo que implica brindarle credibilidad sobre el argumento presentado. Ya Carlos Mendoza (2016) dice que el cine documental continúa siendo fiel a los propósitos transformadores con los que surge, el espectador de este tipo de audiovisuales se debe sentir cercano a una realidad y como tal desarrollar algún tipo de participación en la misma escena social que se presenta.

Sobre los resultados de cada análisis, se encuentra que en *¿Quién diablos es Juliette?*, el malecón es el cronotopo que funciona como metáfora que implica diversas lecturas emotivas como que se utiliza para hacer énfasis en el drama de la vida de Yuliet. En dicho escenario las olas del mar golpean y los personajes se muestran reflexivos sobre diferentes temas en ese espacio, es ahí en donde transcurre el tiempo de los recuerdos. El malecón representa al cronotopo del encuentro en el que Yuliet dialoga con otros personajes. También se encuentra un cronotopo del umbral en la esquina del Hotel Plaza en donde comienza una parte importante de la historia, en este cruce se da un encuentro entre los personajes, del director con Yuliet, y representa una profunda emotividad en el documental.

Los espacios exhiben los cambios dramáticos en el discurso audiovisual, estos se convierten en representaciones de un entorno social. Por medio de las imágenes del malecón o el Hotel Plaza en la Habana, Cuba, se pueden generar cuestionamientos sobre el momento histórico que revela el metadocumental, sobre ciertas condiciones ideológicas o económicas implícitas en la toma. El espectador regresa a tales imágenes en reiteradas ocasiones para así contemplar la atmósfera. Los entornos se muestran tras movimientos de cámara subjetiva y el ralentizar la

velocidad de la toma, lo que todavía produce una intención de explorar con calma lo que se presenta en el documental.

Por su parte, en *Los rollos perdidos de Pancho Villa* se observan cronotopos importantes para comprender el cambio en la historia. Se muestra un par de veces una escena en blanco y negro en la que el personaje del investigador está en lo alto de un monte en una planicie árida. La escena se encuentra al inicio de la historia y posteriormente aparece el texto en pantalla que indica “descubrimiento”. Las coordenadas específicas de tiempo y espacio identifican nudos dramáticos.

Es representativo el cronotopo del viaje, ya que también es reiterativo el plano general de los países a los que viaja el investigador en el proceso de la investigación. Es una cámara en hombro en subjetiva la que transita entre caminos diversos y que si bien se conciben con una función de ubicar al espectador, por otra parte sugieren la autoridad de Rocha para incidir en la realización del documental, para influir en el entorno y en la búsqueda de los planos de encuadre, de los tiempos entre otras cuestiones estéticas. Destacar recurrentemente lo cronotopos del viaje supone una forma de ficcionalización en la estética de este documental. La estructura del montaje se asocia con las convenciones del *road movie*, género principalmente cercano al cine de ficción y que aquí se presenta como una propuesta que suma a la poética del género, expresa como tal una intención del investigador por una búsqueda personal como regularmente enuncia la película de viaje y revela la subjetividad de quien cuenta a partir de su propia voz, pero con un sinfín de material de archivo y entrevistas que van mediando la mirada del investigador.

En el caso de *Alamar*, es Banco Chinchorro el cronotopo de la pequeña ciudad-provinciana que expresa la vida cotidiana, sin acontecimientos relevantes, que tan solo se muestra algunas acciones que se repiten en el día a día, durante la estancia de Natan. Otro espacio que alberga un cronotopo de primer nivel en la historia está en la casa flotante, que representa una

coordinada importante para construir el espacio en que ocurre la convivencia entre los personajes de Jorge, Natan y Matraca. En la casa de madera, por medio de planos abiertos se describe la sucesión temporal del relato, mediante amaneceres y anocheceres, así como los procesos matutinos y vespertinos de los actores sociales en los que se va creando el vínculo de estos con el entorno. El cronotopo sugiere una relación íntima con el escenario pacífico de este mar, planos de registro largos permiten una actitud contemplativa, lo que abre la posibilidad de reflexionar sobre estos espacios protegidos en Yucatán, México, sobre los temas ecológicos de fondo que no se plantean en el discurso del audiovisual pero que resultan significativos al observar uno de los arrecifes más importantes del país. Los cronotopos en los relatos audiovisuales representan una mirada a un espacio en donde los personajes participan en la construcción de emociones, así como también se establecen cuestionamientos contextuales específicos sobre el entorno y el tiempo en el que se registra.

Los tres metadocumentales analizados, especialmente, establecen el uso de ciertos recursos narrativos, como la puesta en escena que recrea la relación cercana entre los personajes y el director, este último tiende a participar en la historia como si se tratara de un personaje. En *¿Quién diablos de Juliette?* es en donde resulta más explícita la manera en que el director se entromete entre los personajes, juega con ellos y promueve que surjan situaciones en el documental. El montaje no lineal y la puesta en escena hacen evidente la burla en cuanto a las pretensiones dramáticas del relato documental que retrata a la joven cubana y la modelo mexicana. El audiovisual crea una sensación de sorpresa en el espectador cuando advierte las ironías presentes en la estructura narrativa.

En *Los rollos perdidos de Pancho Villa* el director es el personaje que conduce la historia, quien guía los espectadores hacia diferentes escenarios y que en *voz over* construye el punto de vista sobre lo que encuentra durante las indagaciones que se hacen sobre la película de

Villa, es también un relato audiovisual que busca evidencias que no encuentra a lo largo del filme, lo que podría comprender una crítica al proceso historiográfico que puede tener fallas en sus procedimientos a partir de las subjetividades de un investigador. Finalmente, en *Alamar*, ya desde la primera escena el personaje de Jorge dialoga con el equipo de producción, mira a la cámara durante el viaje en auto cerca del Coliseo Romano, aquí el guiño al comentario de quien está fuera de campo y sostiene la cámara. La puesta en escena en este trabajo documental da la posibilidad para mirar la configuración del espacio, para determinar cómo se debe mirar, en dónde está el emplazamiento de la cámara en un escenario que prácticamente permite una toma fija, así como una o dos perspectivas sobre el entorno que se muestra. Es importante destacar que la puesta en escena funciona también en la narración fílmica para reconocer a los personajes y sus marcas de identidad. Este último documental representa en menor medida la forma autorreferencial, pero es evidente el tratamiento audiovisual que mantiene una regularidad estética que supone un alto grado de ficcionalidad sobre el manejo de la cámara, la construcción de ciertas acciones y el trabajo de montaje en el que se muestra.

Los materiales fílmicos revelan la manera en que se va produciendo el mismo documental. *¿Quién diablos de Juliette?* registra en pantalla la presencia del camarógrafo, del técnico de sonido y la disposición del micrófono durante la entrevista a Fabiola. *Los rollos perdidos de Pancho Villa*, da cuenta de una auto grabación que sucede casi todo el tiempo, en la que observamos esta cámara compacta que es utilizada en la mano del personaje quien camina por diferentes calles. En *Alamar* el personaje se asoma a la pantalla desde la mirada de Natan, el niño que le recuerda en ocasiones al público que frente hay una cámara, una lente, una construcción de un espacio fílmico y quien está en constante diálogo con el equipo de producción.

Las producciones citadas atienden a la construcción de las historias de vida. *¿Quién diablos de Juliette?* representa un acercamiento a las similitudes y contrastes de Yuliet y Fabiola. *Alamar* habla del vínculo que van creando Natan y Jorge, así como *Los rollos perdidos de Pancho Villa* resulta una búsqueda del material fílmico del caudillo revolucionario, Villa en la batalla de Ojinaga que a su vez se convierte en la historia de cómo el investigador Gregorio Rocha exhibe su mirada íntima, en la relación que establece con la figura idealizada del caudillo revolucionario.

Los metadocumentales dan cuenta de la combinación de géneros. La intervención de dichas convenciones estético narrativas produce una mezcla, que para algunos teóricos estaría dada en el contexto de la posmodernidad, que podría cuestionar el estatuto de lo real; sin embargo, las investigaciones sobre el documental despejan tal supuesto cuando Niney (2009) dice que se debe comprender que siempre existen mediaciones entre el mundo real y la observación, es decir que lo real es como tal una construcción cercana a cierto contexto social. Es evidente que tanto ficción como documental apelan de manera distinta al espectador y que, a su vez, comparten ciertas convenciones sobre la forma de narrar como la puesta en escena y las técnicas cinematográficas.

La vinculación entre cine de ficción y el documental proliferan en la actual filmografía, de manera que van nutriendo sus formas estético narrativas hacia ideas más complejas. Estos metadocumentales no dejan de corresponder a la categoría del documental que, si bien está en un cambio constante, tienen como objetivo documentar algún aspecto cercano al mundo real lo que constituye una práctica cinematográfica que proviene de una ya tradicional forma fílmica.

Sobre la tendencia a la relación de géneros audiovisuales se encuentra que en *¿Quién diablos de Juliette?* existe una vinculación de la historia con un video musical al que se hace mención como parte de la trama, el director personaje se encuentra con los personajes durante la

realización de un producto musical. El video clip es considerado una categoría audiovisual que regularmente se construye por medio de un montaje que tiene una serie de planos fragmentados que le dan un ritmo ágil a la manera en que se cuenta. El montaje del documental mantiene una estructura de recursos narrativos que se entrelazan, como el diálogo que se establece entre diferentes entrevistados por medio de los planos, el rodaje de acciones, o las recreaciones de hechos, se aprecia a los personajes desarrollando actividades cotidianas mientras platican entre ellos o hacia la cámara, y también la dramatización que ocurre cuando se ve en un plano medio en *over shoulder* a una mujer cargando un niño mientras se cuenta la historia de Yuliet y su madre para generar la idea de que estos actores son representados de manera ficticia.

Este documental puede vincularse con la propuesta de Vertov en el documental el *Hombre de la cámara* (1929), sobre las características del montaje experimental, que construye con planos de registro cortos un ritmo ágil para contar, en este documental mudo que no tiene actores sino que muestra solamente al espacio. El metadocumental de Marcovich también adopta un montaje que crea asociaciones con la forma del *video clip* considerando la diversidad de planos que presenta.

¿Quién diablos de Juliette? es el retrato íntimo de Yuliet y responde a la pregunta que enuncia. A su vez, la producción configura la construcción del audiovisual en el que se imbrica otro producto audiovisual de otra categoría, el video musical que se menciona y del que se desprende la trama.

Por su parte, en *Los rollos perdidos de Pancho Villa* se establece una relación con el *road movie* mediante su particular forma de enfatizar el andar del investigador en diferentes caminos y carreteras, o de mostrar en cámara el avión o el auto en el que se trasladan. El metadocumental mantiene una propuesta estética narrativa cercana a este tipo de cine ya que se convierte en un viaje de introspección del personaje sobre la situación y el entorno.

El trabajo de Rocha también destaca un probable vínculo con ciertos recursos estéticos atribuidos al cine negro, que cabe aclarar son elementos ya sugeridos en el cine moderno en la Nueva ola francesa o el Neorrealismo italiano, de los años cincuenta, que desarrollan una perspectiva subjetiva de tipo fílmico. Se muestran elementos estéticos como el manejo de las sombras o el uso de claroscuro para construir atmósferas turbias, que destaquen el escenario dramático tras la persecución que hace el investigador sobre el material de Francisco Villa. Al adoptar estos recursos que provienen de la convención ficcional se nutre la estética del documental sin convertirse en un audiovisual ficcional. Según dice Weinrichter en su texto “Desvíos de lo real: el cine de no ficción” (2004) es la ficción la que toma del documental y no al revés, esto revela que el documental y la ficción dialogan para enriquecer sus propuestas, aunque se percibe una tendencia que revela una cinematografía que busca la aproximación con el mundo real y como tal imita las características que construye el audiovisual de la no ficción.

Este metadocumental representa una experiencia sobre el andar íntimo y la búsqueda que hace el personaje de sí mismo, así como del idealizado Pancho Villa, lo que da la oportunidad de observar un audiovisual que alberga intertextualidad con otros productos audiovisuales y expresa algunas ideas sobre la producción de los mismos.

Como se reconoce, existe un documental que relata con una mirada familiar, tal vez con la intención que de esta forma se genere interés en el espectador sobre las subjetividades presentadas y al mismo tiempo se pueda construir la idea de que existe credibilidad, ya que no se busca censurar dicha lectura personal, sino que por el contrario se hace lo más evidente posible. Es decir que estos documentales estiman que se percibe más sincero el discurso audiovisual cuando se cuenta desde la experiencia de cada realizador.

El estilo de estos metadocumentales concibe criterios estéticos similares, como la distancia de la cámara, que establece una relación más cercana con los personajes y los

escenarios, además del uso de planos de encuadres cerrados que generan más atención sobre los retratos de los personajes representados, el ritmo interno del audiovisual que permite observar al espectador el escenario con mayor tranquilidad mediante el empleo de registros largos como sucede en el caso de *Los rollos perdidos de Pancho Villa y Alamar*.

El metadocumental se encuentra relacionado con el concepto de la “cuarta pared”, que como se sabe existe desde el teatro clásico y que representa un recurso dramático que supone que el escenario se compone de tres paredes en el que la cuarta debe ser invisible, la que está en el espacio que ocupa el espectador. Genette (1989) denomina, desde la literatura, “metalepsis narrativa de personaje” justo a romper con la cuarta pared. En el cine, Edward Dmytryk (1984) cineasta que plantean que la cámara es invisible para el público ya que de esa forma se diluye la idea de la ficticio en la película.

Estos audiovisuales analizados, recurren a la cuarta pared para entrar en diálogo con el público e involucrarlo así en la historia, de tal forma que participe de manera más activa. Es probable que la intención de mostrar las marcas profílmicas en estos audiovisuales supone la interacción más cercana con la audiencia y busca que esta conciba que la historia contada tiene un punto de vista, lo que plantea una narración útil que permite reconocer la historia sobre la realización del filme en sí mismo, más allá de lo que aparece en campo.

Cuando se advierte la posibilidad de ver más allá del corte final de una película documental, tal vez se crea la sensación de estar en un lugar privilegiado, el realizador comparte el proceso de trabajo, que implica descubrir los recursos narrativos que se destacan. Una de las preocupaciones del trabajo documental es el acercamiento íntimo del espectador con el personaje, el escenario o la situación, lo que puede reforzarse con el uso de la cámara y la búsqueda por llamar la atención sobre los elementos de la producción audiovisual.

Es de suponer que el metadocumental propone una narración que busca acortar la distancia entre el espectador y lo que se muestra en pantalla. Las historias contadas llevan a la reflexión sobre el contexto socio cultural en el que se desarrolla la trama, además de enriquecer a quien mira mediante la construcción de la misma historia en pantalla. El montaje crea un diálogo entre la ficción y el documental, se pueden observar los contrastes entre la entrevista a profundidad, lo cual promueve una cercanía con el entonces actor social, quien posteriormente participa en una puesta en escena al lado del director, convirtiéndose ahora es un personaje que forma parte de la historia, lo que se muestra en la escena en que se comenta una anécdota con un sentido lúdico como sucede en *¿Quién diablos es Juliette?* cuando se juega con una analogía de una papa (tubérculo) y el papá del personaje de quien se tienen referencias previas. La metáfora surge en el montaje y es interpretada por el espectador quien crea la relación simbólica entre los planos y que también vincula a los personajes entre sí, es decir *Yuliet* con el director como un personaje en la escena, lo que crea una marca de autorreferencialidad.

En esta oportunidad de analizar e interpretar los recursos estético narrativos que utiliza el corpus que se ha denominado metadocumental, se muestra cómo los elementos ficcionales funcionan en este tipo de cine, sin cuestionar a profundidad sobre la verosimilitud o autenticidad que ofrecen estos recursos a la propuesta fílmica, en cuanto a la aproximación al escenario real. Tal parece que el tema de la verdad en este tipo de audiovisual se pueda abordar con otra mirada sobre el espectador del metadocumental, lo que puede ser una propuesta interesante para un posterior estudio.

El cine autorreferencial documental establece diversos discursos audiovisuales. En los casos analizados se puede encontrar que *¿Quién diablos es Juliette?* exhibe abiertamente y de manera reiterada, por ejemplo, al director que forma parte de la historia en varias ocasiones como una marca de la producción. En cambio, *Alamar* es más reservada al mostrar al realizador en

pantalla, pero construye una serie de puestas en escena que recuerdan al espectador la dirección de la cámara, la imagen está bien lograda, en cuanto a las acciones de los personajes en pantalla y a la interacción entre estos. Un ejemplo, es en la escena en que Roberta, la mamá de Natan, entra a la recámara y lo despierta; posteriormente el niño se baña, entre otras acciones que forman parte de este proceso en el que participan dos personajes. La ejecución de la cámara en la escena funciona de manera similar a un filme de ficción. Por su parte, en *Los rollos perdidos de Pancho Villa*, la relación del realizador es la que construye la historia desde adentro de la escena, con su intervención a lo largo de todo el filme. Gregorio Rocha como personaje-investigador es quien dirige la cámara y a su vez la opera, quien registra la imagen además de establecer por medio de la *voz over* la estructura del relato. Es su punto de vista lo que sobresale, es el propio Rocha quien manifiesta su sentir sobre Pancho Villa. Por ejemplo, en la escena en la que se filma en una toma frontal aparece con una cámara en un plano cerrado, él se observa y dice *¿Qué es lo que busco en ti Villa que no encuentro en mí?*, es decir la autorreferencialidad queda expresada en términos que van más allá de mostrar la manera en que se filma es el discurso en el que un personaje se delata en una forma muy íntima, la figura de Pancho Villa en la película está en función de las intenciones personales del propio investigador.

Sobre el interés del análisis de la instancia enunciativa es preciso reconocer que, además de la forma en que se construye por su acción de enunciar dentro del documental, este señala que una instancia tiene autoridad dentro del discurso que se proyecta. La participación de Gregorio Rocha, como personaje-investigador no sólo captura la imagen sino que además reflexiona mediante la *voz over*. También se ofrecen otros puntos de vista a partir de las películas del caudillo revolucionario, las mediaciones con la cámara en mano, así como por el uso la primera persona en la que se relata todo el audiovisual.

Este documental experimenta con diversas instancias narrativas, ya sea las que participan

dando testimonios, reconstrucciones sonoras, la música y la voz en primera persona que es ajena a lo que se muestra en pantalla; el personaje de Rocha aparece en pantalla, pero narra mediante la superposición de la voz en su propia imagen frente a la cámara. La *voz over* funciona como si se tratara de su pensamiento, de sus reflexiones, y por lo tanto adquiere un poder en la trama como si se tratara de la voz enunciativa que más sobresale en el documental.

Las expresiones audiovisuales consideradas para este trabajo reconsideran la propuesta de lo que se conoce como el documental tradicional, ligado principalmente a las entrevistas como una de las formas más importantes de construir el argumento. Lo mismo con respecto a la tendencia a eliminar la presencia del entrevistado, y a remitir solamente al montaje probatorio, entre otras convenciones, también limitados por lo que Carlos Mendoza (2016) considera como “realismo ingenuo” en un intento de los realizadores por transmitir contenidos al espectador sin mediación.

Los metadocumentales están cercanos al llamado ensayo fílmico, por la exploración artística que presentan. Sobre la reflexividad contenida en estos audiovisuales se debe considerar lo expresado por Plantinga (1999), cuando dice que no existe una total reflexividad en el documental que coincida con una “autoconciencia genuina”(p. 278). Todo documental es parcialmente reflexivo y la relación con otros géneros, como el ensayo fílmico, se puede interpretar como una representación que le falta honestidad cuando muestra un dispositivo de grabación a cuadro u otros recursos como la *voz over*. Este autor se muestra en desacuerdo con la modalidad reflexiva que enuncia en su tipología Nichols, ya que le parece, no es una forma adecuada de presentar sucesos y abordar un tema. Los metadocumentales que integran el corpus de análisis, si bien se asemejan al ensayo fílmico, no pertenecen como tal a dicho género, aunque sí transitan entre lo reflexivo. El debate sobre la producción de la autorreflexividad en pro de la objetividad no es un asunto que discuta el presente trabajo, más bien se centra en la propuesta

estética y narrativa que tienen los audiovisuales seleccionados desde una mirada transdisciplinaria para la sistematización de su análisis e interpretación.

El presente texto no busca dilucidar tendencias sobre la producción de cine documental en México, se perciben diversas maneras estéticas y narrativas que atienden a múltiples condiciones. Para la selección del corpus, se revisaron diferentes producciones que registran alternativas narrativas que pueden contemplarse posteriormente para ampliar el trabajo. También se necesita considerar otras formas narrativas que surgen en los medios digitales, como el documental web o interactivo dirigido a cierto tipo de usuarios.

Sobre la forma en que se cuentan las historias en el documental se puede mencionar que existen muchos condicionamientos que definen ciertas tendencias. Algunos festivales imponen lineamientos de tiempo y líneas temáticas. También se debe pensar en la formación y experiencia de los actuales realizadores como una de las posibilidades del cambio estético, entre otras variables. Un producto audiovisual surge dentro de un contexto sociocultural que impacta en la construcción creativa y artística, en este sentido vale la pena comentar que los realizadores que dirigen los tres documentales considerados como el corpus de análisis para este trabajo, son cineastas que no han tenido una filmografía muy vasta, pero sobre todo una propuesta estilística que destaque por la búsqueda de nuevos patrones estéticos y narrativos en la producción de cine mexicano.

En este trabajo de investigación, análisis e interpretación de cine, es significativo el cómo la estética propicia una reflexión sobre el desarrollo del documental mexicano. En algunos círculos académicos se ha comentado la timidez en la manera en que se cuenta el documental nacional, tal vez considerando otros países de Iberoamérica en los que se presentan alternativas más libres del cómo se cuenta el mundo real en este tipo de audiovisuales; sin embargo en este trabajo se puede observar que existen productos que destacan por su construcción estética y

narrativa, que en este trabajo se visibilizan a partir de la propuesta teórica transdisciplinaria con la que se mira el corpus considerado para este estudio.

Para desarrollar el análisis cinematográfico en México se han concebido diferentes escenarios académicos para compartir las experiencias que estudiantes, docentes e investigadores encuentran. Cabe destacar que se percibe un especial interés por analizar textos ficcionales y resulta menos frecuente el trabajo sobre cine documental, esto considerando en número de mesas de trabajo que los encuentros organizados desde el 2005 por la Asociación Mexicana de Teoría y Análisis Cinematográfico (SEPANCINE), que apenas tiene trece años de trabajo, por lo que se puede decir que es incipiente el desarrollo del análisis fílmico en nuestro país. Sobre el desarrollo de propuestas teóricas para el abordaje del texto cinematográfico, estos círculos de especialistas destacan la relación con el campo literario, las posturas del psicoanálisis o la lectura a partir de las representaciones sociales para cuestionar la narración o los personajes, entre otras variantes.

Según Aumont (2013) el análisis de cine es un texto que se genera en espacios universitarios. Este trabajo sistematizado y con un sustento teórico bien puede nutrir la labor del crítico de cine, quien regularmente explora de manera superficial las peculiaridades de una película. El académico que analiza textos fílmicos debe recurrir a diferentes propuestas teóricas que provengan de diferentes disciplinas y discutir a partir de estos conceptos la construcción de la imagen y el sonido para comprender así los diferentes ámbitos que aborda el discurso audiovisual. Quedan pendientes otros análisis sobre el uso narrativo del sonido, sobre los estudios de recepción de los metadocumentales, sobre la comparación de estas producciones con otros materiales similares producidos en Iberoamérica, temas que puedan visibilizar la producción mexicana, nutrir el estudio de toda forma fílmica como una manera no solamente de hablar de cine, sino que es también una forma en la que se puede hacer cine.

Referencias

Aumont y Marie (2006), *Diccionario teórico y crítico del cine. La marca*. Buenos Aires

Aumont, J. (2013), *El cine y la puesta en escena*, Colihue imagen, Buenos Aires.

Aranzubia. A. (2011), Nuevo Cine (1961-1962) y el nacimiento de la cultura cinematográfica mexicana moderna. *Revista la Dimensión Antropológica*. (vol. 52). Recuperado de <http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?cat=1430>

Anuario del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE). Recuperado el 5 de mayo de 2017, de <http://www.imcine.gob.mx:8080/cine-mexicano/anuario-estadistico>

Aviña, R. (2016) “*Noir Mex: el cine negro policiaco mexicano de la Época de Oro*” en Catálogo del Festival Internacional del Cine de Morelia en <http://doczz.es/doc/47229/catalogo---cat%C3%A1logos-ficm---festival-internacional-de-cin...>

Bajtín, M. (2009), *Estética de la creación verbal*, Siglo veintiuno, México.

_____ (2005), *Problemas de la poética de Dostoievski*. Fondo de Cultura Económica, México.

_____ (1989), *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid.

Barnouw, E. (1996), *El documental: historia y estilos*, Gedisa, Barcelona.

Barsam, R. M. (1973), *Non-fiction Film. A critical History*, Penguin, New York.

Barthes, R. (1986), *Lo obvio y lo obtuso*, Paidós, Barcelona.

Bettetini, G. (1977), *Producción significativa y puesta en escena*, Gustavo Gili, Barcelona

Burch, N. (2000). *El tragaluz infinito. Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*, Cátedra, Madrid.

- Basarab N. (1998), *Manifiesto. Transdisciplinarietà*, Ediciones Du Rocher,
- Bazin A. (1958), *Montaje prohibido*, Publicado en Cahiers du Cinéma número 65, en diciembre de 1956. Recuperado de <http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/ojs/index.php/CuadernosDeCine/article/view/3987/6031>
- Bazin, A. (1990), *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid.
- Bordwell, D. (1999), *El cine de Eisenstein: teoría y práctica*, Paidós, Barcelona.
- Butaca Ancha (2014), MUBI Presenta: Alamar de Pedro González-Rubio. Recuperado de: Revista digital, <http://butacaancha.com/mubi-presenta-alar-de-pedro-gonzalez-rubio/>
- Calónico, C. (2006), *El Documental del Siglo XXI*, Universidad Autónoma Metropolitana, México.
- Castillo, C. (1998), *Función metalingüística, metalenguaje y autonomía*. *Lexis XXII* (2), 243-266.
- Chion, M. (1993), *La audiovisión*. Paidós, Barcelona.
- Breschand, J. (2004), *El documental: La otra cara del cine*. Paidós Ibérica Ediciones, Barcelona.
- Casetti, F. (2010), *Teorías del Cine*, Cátedra, Madrid.
- Casetti, F., & Di Chio, F. (1991), *Cómo analizar un film*, Paidós, Buenos Aires.
- Colleyn, J.1 (1993), *Le regard documentaire*, Editions du centre Pompidou, Paris.
- Castellanos, V. (2004), *La experiencia estética en el cine: Otros trayectos en los estudios cinematográficos* (Tesis doctoral, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Autónoma de México). Recuperado de <https://es.slideshare.net/buda333/castellanoslaexperienciaesteticaenelcine1>
- Correa, J. (2006), *El road movie: elementos para la definición de un género cinematográfico en Cuadernos, música, artes visuales, artes escénicas*, Pontificia Universidad Javeriana,

Colombia. Cuadernos de Estudios Cinematográficos (2014), Universidad Nacional Autónoma de México, México.

De Santiago, P. y Orte, J. (2002), *El cine en 7 películas: guía básica del lenguaje cinematográfico*. CIE-DOSSAT, Madrid.

Dufuur, L. (2010), *Tendencias actuales del cine-documental*. *Frame, Revista de Cine de la Facultad de Comunicación de la Universidad Sevilla, Especial: Nuevas tendencias en investigación en narrativa audiovisual*. (no.6) 312-249. Recuperado de <http://fama2.us.es/fco/frame/frame6/estudios/1.15.pdf>

Eco, U. (1996), *Seis paseos por los bosques narrativos*, Lumen, Barcelona.

Edmonds, R., Grierson, J., & Meran Barsam, R. (1990), *Principios de cine documental*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Eisenstein, S. (1999), *La forma del cine*, Siglo vintiuno editores, México.

Eisenstein, S. (2003), *El sentido del cine*, Siglo vintiuno editores, México.

Ferrer A. y Gómez, D. (2015), *Imagen y comunicación visual*, Universitat Oberta de Catalunya. España.

Festival Internacional de Cine en Morelia (2012). ¿Quién diablos es Juliette?. Recuperado de <https://moreliafilmfest.com/peliculas/quien-diablos-es-juliette/>

Fernández, Martínez, (1999) *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*, Paidós Iberica Ediciones, Barcelona.

Flanagan M. (2009) *Bakhtin and the Movies, new ways of understanding Hollywood film*, Macmillan, Inglaterra.

Fontana, J. (1992), *La historia después del fin de la historia*, Crítica, Madrid.

- Gaudreault, A. y Jost, F. (1995), *El relato cinematográfico: cine y narratología*, Paidós Ibérica Ediciones, Barcelona.
- Gaudreault, A. (2011), *Cine y Literatura. Narración y mostración el relato cinematográfico*, Edición y cultura. Asesoría y promoción, México.
- Gamba, P. (2012), Citas del amor a la naturaleza: Alamar. Recuperado el 16 de octubre de 2016 de: <http://www.elespectadorimaginario.com/pages/marzo-2012/criticas/alar.pdf>
- Genette, G. (1972). *Figuras III*, Lumen, Barcelona.
- (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid.
- Gómez, F. (2010), *El análisis de textos audiovisuales significación y sentido*, Shangrila Textos Aparte, Santander.
- Guber, R. (2001), *La etnografía, método, campo y reflexividad*, editorial Norma, Bogotá.
- Gutiérrez, R. (1994), “Intertextualidad: Teoría, desarrollo funcionamiento” “en“ *Signa Revista de la Asociación Española de Semiótica*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-desemiologica-11/html/dcd92a92-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_21.html#I_16_
- Guzmán (2002), “Un breve renacimiento” “en” Artículos página de Patricio Guzmán [https://www.patricioguzman.com/es/articulos/19\)-un-breve-renacimiento](https://www.patricioguzman.com/es/articulos/19)-un-breve-renacimiento)
- Hutcheon, L. (2000), *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press. Estados Unidos.
- Lizarazo, D. (2004) *Iconos, figuraciones, sueños: Hermenéutica de las imágenes*, Siglo XXI, Madrid.
- Mamblona, R. (2012), *Las nuevas subjetividades en el cine documental contemporáneo. Análisis*

- de los factores influyentes en la expansión del cine de lo real en la era digital*, Universitat Internacional de Catalunya, Barcelona.
- Manfred, J. (2003), *A Guide to Narratological Film Analysis. Poems, Plays, and Prose: A Guide to the Theory of Literary Genres*. English Department, University of Cologne.
- Martínez, J. (2001), *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica, textual)*, Cátedra, Madrid.
- Fernández, Martínez, (1999), *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*, Paidós Iberica Ediciones, España.
- Mitry, J. (1963), *Estética y psicología del cine*. Siglo XXI, Madrid.
- Metz, C. (2001), *El significante imaginario*, Paidós, Buenos Aires.
- Mendoza, C. (2016), *Avatares del documental contemporáneo*, Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM. México.
- Mocarquer, J. (2015), *Las vanguardias en México: el estridentismo y Manuel Maples Arce*. Recuperado el 16 de octubre de 2016 de:
https://www.researchgate.net/publication/266338524_LAS_VANGUARDIAS_EN_MEXICO_EL ESTRIDENTISMO_Y_MANUEL_MAPLES_ARCE.
- Nichols, B. (1997), *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el Documental*. Paidós, España.
- Nichols, B. (2001), *Introduction to documentary*. USA, Indiana: University Press.
- Niney, F. (2009), *La prueba de lo real en la pantalla. Ensayo sobre el principio de realidad documental*. México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. Universidad Autónoma de México.
- (2015). *El documental y sus falsas apariencias*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

- Nichols, J. (2010), *A los márgenes: hacia una definición de “negra”*. *Revista Iberoamericana* 76.231, pp. 295-303. Digital.
- Ochoa, M. (2013), *La construcción de la memoria. Historias del documental mexicano*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.
- Ortega, M. (2005), *Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación*, en Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán, *Documental y memoria*, Catedra, Madrid.
- Paladino D. (2014), *Documental/ficción. Reflexiones sobre el cine argentino contemporáneo*. Universidad Nacional de Tres de Febrero, Eduntref. Argentina.
- Plantinga, C. (2014), *Retórica y representación en el cine de no ficción*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Piedras, P. (2014), *El cine documental en primera persona*. Paidós, Buenos Aires.
- Pineda, C. (2007), *El documental como estética*. Recuperado de <http://fama2.us.es/fco/frame/frame1/estudios/1.15.pdf>
- Pulencio, E. (2008), *El cine: análisis y estética*. Ministerio de Cultura, Colombia.
- Rabiger, M. (2005), *Dirección de documentales*. Instituto Oficial de Radio y Televisión, RTVE, Madrid.
- Romaguera J., Alsina H. (1989), *Textos y manifiestos del cine*, Cátedra, Madrid.
- Ricoeur, P. (1995), *Teoría de la interpretación: discurso y excedente de sentido*. Siglo veintiuno editores. Argentina.
- Sánchez, C. (2011), *Alamar llega a las salas comerciales*. Recuperado de <https://moreliafilmfest.com/alar-llega-a-las-salas-comerciales/>
- Santiago, P. De; Orte, J. (2002). *El cine en 7 películas. Guía básica del lenguaje cinematográfico*. Madrid: Cie Inversiones Editoriales Dossat 2000.
- Sedeño, A. (2010), *Lenguaje del Videoclip*, Universidad de Málaga, España.
- Seguin, J. (2007), *El documental español del tercer milenio: las formas de la transgresión*.

- Bukhard, P. Turschmann. *Miradas glocales. Cine español en el cambio de milenio*, Madrid.
- Stam, R. (2001), *Teorías del cine. Una introducción*, Paidós, Barcelona.
- Stam, Burgoyne, Fitterman-Lewis, (1999), *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Editorial Paidós, Barcelona.
- Taylor, L. (1991), *A conversation with Jean Rouch in Visual Anthropology Review*, Volúmen 7, California.
- Tello, L. (2014), *Transtextualidad y metaficción en el falso documental: el discurso autorreferencial en The Unmaking of*, Revista Communication & Society 27(4), pp. 113-129. Digital. Recuperado de: <https://dadun.unav.edu/handle/10171/37926>
- Vallejo, A. (2008), *Protagonistas de lo real. La construcción de personajes en el cine documental, en Secuencias. Revista de Historia del Cine, n°27, 72-89*
- Vice, Sue (1997), *Introducing Bakhtin*, University Press, Manchester.
- Weinrichter, A. (2004), *Desvíos de lo real: el cine de no ficción*, Editores Barquillo, Madrid.
- YouTube (2015), *¿Quién diablos es Juliette?* (Carlos Marcovich, 1996) Recuperado el 12 de febrero de 2015 de: <https://www.youtube.com/watch?v=oV-Rv4zUS7I&t=883s>
- YouTube (2015), *Los rollos perdidos de Pancho Villa* (Gregorio Rocha, 2003) Recuperado el 12 de febrero de 2015 de: <https://www.youtube.com/watch?v=VhZd3RK9wpA>
- Zavala, Lauro (2010), *Módulo de cine*, México, DF, UAM Xochimilco.

Filmografía

1914- The Life of General Villa

D: Walsh, Raoul; Cabanne, Christy

CP: Mutual Film Corporation.

LP: Estados Unidos

1922- Nanook of the North

D: Flaherty, Robert

CP: Revillon Frères, Pathé Exchange

LP: Estados Unidos

1925- El acorazado Potemkin

D: Eisenstein, Sergei M.

CP: Goskino.

LP: Unión Soviética (URSS)

1926- Moana

D: Flaherty, Robert

CP: Famous Players-Lasky Corporation

LP: Estados Unidos

1929- Cheloveks Kinoapparatom (El hombre de la cámara)

D: Vertov, Dziga

CP: VUFKU

LP: Unión Soviética (URSS)

1933- Las Hurdes o Tierras sin Pan

D: Buñuel, Luis

P: Ramón Acín

LP: España

1949- Le Sang des bêtes

D: Franju, Georges

CP: Forces et voix de la France

LP: Francia

1955- Nuit et Brouillard

D: Resnais, Alain

CP: Cocinor, Cosmo-Films, Argos Films

LP: Francia

1959- Hiroshima Monamour

D: Resnais, Alain

CP: Coproducción Francia- Japón

LP: Francia

1972- Todo va bien

D: Godard, Jean-Luc; Gorin, Jean-Pierre; Vertov, Dziga

CP: Coproducción Francia- Italia

LP: Francia

1991- Thelma and Louise

D: Ridley, Scott

CP: MGM

LP: Estados Unidos

1994- El Callejón de los Milagros

D: Fons, Jorge

CP: IMCINE, Universidad de Guadalajara, Alameda Films

LP: México

1997- ¿Quién diablos es Juliette?

D: Marcovich, Carlos

CP: El Error de Diciembre, Alameda Films, Betaimagen Digital, Cuatro y Medio, Estudios Churubusco Azteca S.A, Génesis, Hubert Bals Fund, Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Resonancia

LP: México

2002- Gabriel Orozco

D: Martín, Juan Carlos

CP: Catatonia Films / Producciones X Marca

LP: México

2003- Los rollos perdidos de Pancho Villa

D: Valverde Rocha, Gregorio

P: Hector Mendoza

CP: Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE)

LP: México, Canadá, Estados Unidos

XV años en Zaachila

D: Perezcano, Rigoberto

P: Iván Ávila, Roberto Bolado

CP: Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE)

LP: México

2006- Un viaje Estridentópolis

D: Peguero, José

CP:

LP: México

2007- Los Sonetos de Tesechoacán

D: Cordera, Inti

CP: La Maroma Producciones y Karl Lenin González Davis

LP: México

2008- El Ciruelo

D: Rossini, Carlos; Altuna, Emiliano

CP: Bambú Audiovisual, Prysma Films, FOPROCINE

LP: México

2009- Alamar

D: Gonzáles- Rubio, Pedro

CP: Mantarraya Producciones, Xkalakarma

LP: México

La Isla de León

D: Ortega, Rogelio

P: Yuri Tacher

LP: México, Costa Rica

2014- Güeros

D: Ruizpalacios, Alonso

CP: Catatonia Films, Conaculta, Difusion Cultural UNAM

LP: México

2016- Tempestad

D: Huevo, Tatiana

CP: Pimienta Films, Cactus Film and Video, Terminal

LP: México

¹**D:** Dirección, **P:** Productor (es), **CP:** Casa Productora, **LP:** Lugar de Producción.

Anexos

Disfrutala

NO. SECUENCIA	ESCENAS	NO. PLANO	DURACIÓN	IMAGEN	TIPO DE PLANO
1	1	3	30 segundos	INT. AUTO. NIGHT SHOT. Cámara en mano, se ve a Jorge en MCU, cuando la voz femenina dice: estoy grabando, Jorge mira a la cámara. 2 Se ve a Jorge en MCU de perfil. 3.Desde la ventana del auto se ve en PM al Coliseo de Roma.	Cámara en mano

2	1	3	3,min. 22 segundos 1,26 al 3,54.	Material de archivo fotográfico. Foto mamá de Natan y papá de Natan. Foto juntos. Foto juntos Roberta y Jorge en la playa. Foto de Roberta embarazada junto a Jorge en la playa. Foto de Natan recién nacido. Foto de Roberta abrazando a Natan, bebé. Jorge con Natan en el agua. Foto de Roberta y Jorge abrazando a Natan en la playa. Foto de Jorge caminando en medio de la jungla.	archivo: Fotografía PM de Natan b aeropuerto. PM baila con el beb
3	1	3	3,45 al 4,29	INT, RECAMARA DE NATAN, DIA. LUZ NATURAL.	PMC, Roberta a junto a la pared habitación, Nat sentada junto a mano de Robert cara de Robert Natan.

	2	4	4,29 al 4,52	INT, DUCHA, DIA, LUZ NATURA.	PD, la mano de regadera. PM, jabón. PM, Rob Natan. PML, se esponja. PMC, cabeza, Robert
	3	4	4,52 al 5,40	INT, RECAMARA DE NATAN, DIA. LUZ NATURAL.	PM, en picada, PM, de un cost a vestirse. PMC y se cuenta los queda en CU en espaldas, desm sobre la cama. toma. Llega Ro guarda en la m Entre Natan y F

	4	1	5,40 al 5,50	INT, ESCALERAS DE CASA NATAN Y ROBERTA.	PM, Natan de e maleta.
	5	1	5,50 al 6,06	INT, RECAMARA DE NATAN,DIA. LUZ NATURAL.	PMC, Roberta a frente. Natan s mira hacia arriba Jorge que le to
4	1	1	6,06 al 6,16	EXT, CALLE. LUZ NATURAL.	PMC, Se ve a N la mirada hacia Ambos están se
	2	6	6,16 al 7,23	INT, AUTOBUS, DIA. LUZ NATURAL.	PM, se abre la Jorge con Nata autobus en una autopista.PM, s autobus. PM, s autobus, solam misma posición autobus abraza ve desde la ven por la ventana. sobre el camine

7	1	10	11,46 al 13,53.	INT, DIA. BARCO.	<p>PML, se ven a J las paredes de PM en over sho Natan pintan. F la pared. PM de una máquina P Matraca que ay Jorge que corta detenerla. PMC madera se ve a MCUP de Matr un marco. PM e abre y mira el r PML de Jorge d Natan con unos de la balsa en la que observan la atardecer en el</p>
8	1	5	13,53 al 14,50	INT DIA BARCO.	<p>PM, Matraca e cámara panea l encuentra Nata Natan en la har</p>

9	1	18	14,50 al 20,07	INT, DIA 2, BANCO CHINCHORRO.	PG, Banco chin y el snorkel. M el el barco para Jorge. CUP de M la cabeza y se t asoma por el b desde el agua, buceando. PM para pescar. PM de Jorge busca Jorge. Matraca PML de Natan Natan de pie ju barco. PM de J Atrapa una lang al barco, Natan de Matraca y J equipo de buce buceando. PM PMC, Jorge atra Jorge dejando r
	2	2	20,07 al 21, 07	EXT, DIA 2, BANCO CHINCHORRO.	PM de Jorge y l Natan tiene col detiene del bra aprendiendo a
10	3			EXT, DIA 2, BANCO CHINCHORRO.	

				EXT, DIA 2, BANCO CHINCHORRO.	
	4				
				EXT, DIA 2, BANCO CHINCHORRO.	
	5				
11				EXT, DIA 2, BANCO CHINCHORRO.	
	6				
				INT, NOCHE, BANCO CHINCHORRO.CASA BOTE.	
12	7			 PG BANCO
				INT, DIA 3, BANCO CHINCHORRO. BARCO	
13	8				
				INT, DIA 3, BANCO CHINCHORRO. CASA	
14	9				

				EXT, DIA 3, BANCO CHINCHORRO.	
15	10				
16	11			EXT, DIA 3, BANCO CHINCHORRO.	
17	12				
18	13				
19					
20				INT DIA 3, BANCO CHINCHORRO.	
21				INT DIA 3, BANCO CHINCHORRO.	
22			50, 51 al 53, 01		Plano secuenci
23				EXT, DIA 3, BANCO CHINCHORRO.	
24			...55,06	INT DIA 3, BANCO CHINCHORRO.	

					PG, Jorge y Natan van a casa. Natan van a casa con el hombre que sigue buscando a la garza. llama a Blanca. Natan en su buque. Natan suben a la casa. Natan subiéndolo de Jorge y Natan. espaldas con Jorge. PM, Jorge mueve flores. PG, Natan tomados de la MCUP de Jorge. over shoulder de a Jorge de espaldas. PG de Natan. barco. CUP de Natan mira el mar. Jorge dirección.
25			57,55 al 1,03,26	EXT DIA 3, BANCO CHINCHORRO.	
26		1,03, 23	EXT DIA 3, BANCO CHINCHORRO.	PG de Natan y Jorge bucean. PM Natan bucenado.
27		 1,10,06	INT. NOCHE , BANCO CHINCHORRO. CASA.	MCUP de Natan se acerca hasta la hamaca. PG de Natan se ve él en primer plano. Jorge y Matraca en la estufa. Two de Natan mira. PD de Natan frasco. CUP de Natan Matraca, el niño de la boca de Natan a Jorge sentado dibuja, mira a la cámara. Natan que dibuja de perfil dobla y coloca dentro de un tubo. hacen un tapón de plástico.

					viendo hacia la frasco en sus m cuerda que suj Natan con el m la botella al ma botella en el m
28			EXT, DIA, ROMA, LUZ NATURAL.	PM del mar, eli puente, frente Natan y Robert grafitti que dice (en italiano). PM burbujas. PMC, la ciudad.