

Diálogo entre realidad, ética y estética en el documental

*Alicia Poloniato**

ESTE ARTÍCULO —que forma parte de una investigación mayor— tiene como propósito, por un lado, sentar las bases de una delimitación que acote las fronteras del documentalismo audiovisual y, por otro, hacer emerger las condiciones por las cuales el “buen” documental que aborda realidades socio-históricas significa no sólo un compromiso estético sino, también, ético con la realidad vivida.

El documental ha ocupado el posicionamiento de pariente pobre de la industria cinematográfica por lo que atañe a su producción y costos, así como en cuanto a la posibilidad de llegar a los espectadores mediante una distribución adecuada. Sin embargo, en el último decenio parece haberse revertido un tanto esa tendencia. Por una parte, se observa una multiplicación de producciones “independientes”; por otra, los cambios de las tecnologías de transmisión televisivas, con la implantación de canales de señal restringida, como también las técnicas de videogración, han provocado un renacimiento del documental con la posibilidad de una mayor difusión. Asimismo, en numerosos países, la creación de salas de arte se nutre no sólo de cine de autor, sino también con documentales, lo cual es un buen síntoma.

Antes de proseguir conviene establecer ciertas precisiones. El documental pertenece a una categoría de productos audiovisuales muy amplia reconocida como *fáctica*. Aunque fue definida en relación con el cine, en la actualidad la institución televisiva hace uso sobresaliente de algunas de sus manifestaciones en la producción y difusión. En esta categoría se agrupan, entre otros, filmes

* Profesora-investigadora del Departamento de Educación y Comunicación, UAM-Xochimilco.

o videos instructivos, actualidades y noticiarios, registros (sean de “interés”, de actualidad, como etnográficos y científicos en general), y también el documental. La estrategia distintiva de esta amplia categoría es la de *representar una realidad preexistente* a la acción misma de ser registrada, a diferencia de la categoría en la que se inscriben las producciones de *ficción que representan el mundo creado por el relato*.

Los diferentes tipos de registros, los videos instructivos, etcétera, como los documentales, revelan de forma más explícita que la ficción tanto las intenciones del significar, como las actitudes e ideologías subyacentes del realizador (Lowe, 1986:VI) o, dependiendo de las circunstancias, las de la empresa o institución patrocinadora. El documental, que constituye una subcategoría de ese conjunto, es el que —de manera más acabada y completa— implica un *tratamiento creativo* de la realidad, por tanto la ideología que lo sustente no es un asunto menor.

Si el núcleo temático del documental concierne a la realidad social y humana, es decir, a la vida de y entre los hombres —llámense etnográficos, antropológicos, sociológicos, de crítica política o “culturales”—, puede comprenderse la razón por la cual interesa el compromiso ético que en la obra se establece con la realidad. De variadas maneras, las concepciones del mundo definen las representaciones del mundo manifiestadas en los documentales, y no todas ellas son válidas desde un punto de vista ético.

En vista de los propósitos enunciados al comienzo, abordamos desde una perspectiva, sobre todo semiótica, las implicaciones del lenguaje audiovisual en el documental, al tiempo que destacamos mediante algunos ejemplos históricos y contemporáneos —muchos menos de lo que hubiéramos deseado— tanto las vías de expresión como los compromisos éticos y estéticos que los distingue. Para terminar, hemos decidido presentar un breve estudio sobre el documental *No le pedimos un viaje a la luna* (México, 1986) de la realizadora Maricarmen de Lara, para mostrar una manera de confluencia entre lo estético-expresivo con la razón ética que emerge del compromiso con la realidad.

Cine, realismo y realidad

Al ver cine (y también televisión) acude a nuestra mente una asociación que puede llegar a ser muy intensa, con la realidad visual y sonora del mundo perceptivo. Asociación que suele hacerse extensiva a la realidad social, cultural

e histórica, a la que los productos audiovisuales aluden y a la cual se sujetarían por una suerte de transparencia. De ahí que para atribuirles verdad no hay sino un paso. Caer en la confusión entre realismo “realidad”-verdad, en el tema que nos ocupa sería especialmente grave.

Sin negar la indudable analogía de las imágenes en movimiento con seres, objetos y situaciones del mundo perceptivo, aquellas no equivalen a sus modelos. Asimismo, los asuntos tratados son representaciones de diferentes y particulares interpretaciones —construidas social e individualmente—, que cada discurso audiovisual busca “traducir” en los términos de su lenguaje cultura y época.

En la introducción hemos referido que los filmes fácticos —entre los cuales se hallan los documentales— *representan una realidad preexistente*, en tanto que los filmes de ficción *representan el mundo creado por el relato*. Sin embargo, no hemos dejado de señalar tampoco que los primeros revelan de forma más explícita aún que la ficción las intenciones de significar, las ideologías, las concepciones del mundo... La realidad preexistente no se traduce en bruto —cuestión por otra parte imposible— sino como una realidad interpretada que precisamente se in-forma en razón de las intenciones, las ideologías.

Si bien ficción y documental se distinguen por poner en juego diferentes estrategias de representación, tienen sus puntos de contacto ya que, en definitiva:

[...] todo filme de ficción *documenta* su propio relato a través del acto analógico de la filmación —o cuando menos las bases que lo hacen posible— y todo filme documental *fictionaliza* una realidad preexistente por la elección del punto de vista [Zunzunegui, 1989:150].

Si no se puede argumentar que el *cine* u otro discurso audiovisual —tanto en ficción como en el documental— es una réplica de la realidad, en cambio, se puede convenir en que *se distingue en el concierto de las artes* (literarias, teatrales, plásticas), y en el de otros modos de representación, *por ser uno de los más realistas*. Aun hasta por relación con la fotografía, su pariente próxima —por la analogía o semejanza entre sus imágenes y los modelos—, lo es. La reproducción del movimiento en el cine aumenta el realismo visual, al acentuar la impresión de tres dimensiones del espacio “real” en la superficie plana, impresión incrementada con la incorporación del sonido. Por su parte, el movimiento se asocia con el transcurso del tiempo: los fenómenos, los acontecimientos, las acciones acontecen en una duración.

A continuación, hemos de transitar por una sintética historia de los orígenes del cine para comprender, por un lado, las dimensiones realistas del instrumento y, al mismo tiempo, señalar la ideología que se materializaba en los primeros usos.

De las virtudes realistas del *registro visual* de la fotografía y de éstas sincronizadas (una especie de protocine) se dio cuenta mucho antes de que el cinematógrafo recibiera su bautismo público con la proyección de los hermanos Lumière del 28 de diciembre de 1895.

El astrónomo Jules Janssen registró, en 1879 con el “revólver fotográfico” de su invención, las fases del tránsito de Venus por el sol, con el propósito de estudiar el proceso a partir del registro obtenido. En la misma década, aunque con finalidad más mundana que científica, el fotógrafo Edward J. Muybridge recibió el encargo del gobernador de California de tomar fotografías en sucesión de caballos que corrían en el hipódromo. La detención fotográfica era lo más fascinante del asunto y, para el caso, dar cuenta de las posiciones continuas de las patas de los animales en el transcurso de una carrera, permitiría acabar una disputa entre los propietarios de los caballos, así como buscar mejores maneras de adiestrar a los animales.

Después de ver los resultados de las fotos de Muybridge, el fisiólogo Etienne-Jules Marey decidió utilizar la técnica de la fotografía en sucesión para estudiar la fisiología del movimiento en diferentes seres vivos. Pero, ¿qué fundamentaba el interés del científico? Según Burch (1999:29): “Para Marey, como para la fisiología de su época, el animal y, por tanto, el hombre es una máquina”. Crudo positivismo científico propio del último tercio del siglo XIX, decimos, aunque Burch añade una caracterización ideológica más amplia: “Materialismo vulgar y mecanicista, cuya utilidad para las clases dirigentes en la época del capitalismo salvaje es evidente”.

Desde muy antiguo, el dibujo y el grabado estuvieron al servicio no sólo del arte sino de la documentación de los fenómenos de la naturaleza (fauna, flora, los astros, los seres humanos) y, en algunas culturas, de manera muy notable por su fidelidad; sin embargo, la limitación consistía en no poder dar cuenta sino de lo que el ojo desnudo veía. Además, por lo que concierne al movimiento, no sólo no hubiera podido darse cuenta con cabalidad por todos los detalles que escapan a la vista sino porque la técnica misma del dibujo hubiera impedido representarlo realistamente.

Las instantáneas fotográficas no sólo superan al ojo en la velocidad de registro sino que, disparadas en sucesión, proporcionaron no sólo la captura del movimiento sino su descomposición. Por ejemplo, es significativo recordar que Marey presentó en 1888, ante sus colegas de la Academia de Ciencias como un gran logro, el dispositivo con el que podía obtener veinte imágenes por segundo, con lo cual la descomposición podía ser más finamente lograda.

Esta especie de protocine pues “se dirigía menos a sustituir o representar la vida que a descomponer el movimiento para su análisis posterior” (Zunzunegui, 1989:181). Sustituir o *representar la vida* fue lo que poco después empieza a importar, y decidió mayoritariamente el destino público del cine.¹ No fueron aquellas prácticas de *registro por descomposición* las que llevaron al cine a la posición pública y popular que empezó a ocupar como medio de comunicación y de expresión hacia finales del siglo XIX. El éxito inmediato y público de los hermanos Lumière, ocurrido después de aquella memorable sesión en el Café de París a finales de diciembre de 1895 y en las innumerables que se sucedieron, estaba cifrado sobre todo en que *representaba la vida*. Punto por el cual se acentua la capacidad de realismo.

Sus filmes se centraban en *captar aspectos dinámicos de la realidad*, el propósito no fincaba en descomponer el movimiento sino en proporcionar la ilusión de restituirlo. Sin embargo, la ideología de los Lumière, por lo que se sabe de sus vidas e inquietudes, no difería demasiado de la tendencia cientificista y positivista que había impregnado las experiencias anteriores.

Sobre capturar aspectos dinámicos de la realidad con la mayor fidelidad, y restituir el movimiento y la vida, dan cuenta todos los filmes de Louis Lumière. Algunos de los títulos de sus cortos más conocidos y de la primera época dan cuenta de esa vocación: *La salida de las fábricas Lumière* (1894); *La llegada de un tren* (1895), *La comida del bebé*, etcétera, a los que hay que agregar en los años siguientes los aproximadamente 2000 filmes que produjo el equipo de operadores distribuidos en diferentes países del mundo, incluido México, y a los que Louis Lumière adiestró.

¹ Esto no ha significado que los *registros* en ciencias de la naturaleza se hubieran detenido. Más aún, se aprovecharon muchos de los avances en las tecnologías respectivas, desarrolladas de preferencia para servir al cine “comercial”, para incrementar las posibilidades de capturar todo aquello que el ojo desnudo no alcanzaba a ver —por muy pequeño, o muy grande, por excesivamente lento o, por lo contrario, demasiado veloz.

El ajeteo de la vida cotidiana de las ciudades, los paisajes animados donde la luz y las brisas mostraban lo cambiante de la naturaleza, acontecimientos políticos o sociales, fueron algunos de los motivos que él mismo o su equipo de operadores se ocuparon en registrar.

Aunque en la mayoría de los cortos no se descubre una trama argumental y su material es sobre todo descriptivo, ya está presente el empleo de *convenciones estilísticas para acentuar efectos de realidad*. Aunque el plano es fijo, hay elección de los encuadres, piensa en los efectos de la perspectiva como en las gradaciones de la profundidad, dados los valores de la luz.²

Además de tratarse de una experiencia decisiva, efectuada con el prototipo de esta cámara histórica, nos encontramos con una experiencia de observación de lo real: se trataba, diríamos hoy, de “atrapar” una acción, conocida en sus grandes líneas, previsible casi al minuto, pero aleatoria en todos sus detalles, y cuyo carácter aleatorio se intentará conscientemente respetar escondiendo la cámara (Burch, 1999:32).

Si por estas razones Louis Lumière puede considerarse sin exagerar demasiado el “padre” del documental —aunque en realidad produjera registros—, la paternidad del cine de ficción, del cine espectáculo se atribuye a George Méliès, hombre de teatro, prestidigitador y artista de *vaudeville*, quien trae al cinematógrafo la fantasía como materia en la creación del espectáculo. Es el cuenta cuentos, el narrador de historias que reúne en su producción de más de 500 filmes (entre 1896 y 1912) una gran variedad de historias fantásticas dotadas de fuerte imaginación y, en ocasiones, de bastante humor. Es el primero en montar un estudio donde empleará profusión de decorados, telones pintados, actores y vestuarios *ad hoc* para cada uno de sus cuentos. Asimismo, descubrió las posibilidades de los trucos.³ Utilizados por Méliès para obtener metamorfosis de personajes, desapariciones, mutaciones “mágicas” de la realidad y, mediante las maquetas, simular acontecimientos extraordinarios, sus trucos no llegaron a constituirse en procedimientos gramaticales y sintácticos.⁴

² La mayoría de estas *convenciones estilísticas* provenían probablemente de la fotografía la cual, para entonces, ya se las había apropiado de la pintura.

³ Se denominan trucos tanto los que se obtienen al realizar determinados preparativos previos a la filmación, los realizados durante la misma por manipulaciones de la cámara así como, por fin, los conocidos como trucos de revelado.

⁴ Aunque existe un reconocimiento explícito respecto de ciertos valores de sus producciones, los juicios de los especialistas están divididos si se toma en consideración el paso del cinematógrafo

Narratividad y documental: la visión interpretativa

Ni Lumière con sus registros de actualidades, ni Meliès con sus historias fantásticas o sus “números” filmicos de *vaudeville*, dieron el paso hacia lo que se reconoce como lenguaje del cine y con él la creación de la *narratividad* cinematográfica. Ciertamente ambos echaron mano de convenciones: el primero para acrecentar impresiones de realidad (recordar el valor del encuadre aunque la cámara permaneciera fija); el segundo recurrió a los “trucos” (para mostrar lo mágico como real; pero no trabajó ni poco ni mucho sobre el encuadre, siempre fijo, siempre frontal). Cuando se habla de *lenguaje del cine* se alude tanto a la *institucionalización de procedimientos gramaticales y sintácticos*, mediante la cual se construye la espacio temporalidad del filme, como a la *institucionalización del punto de vista*. Es tomando en consideración este último aspecto que Noël Burch prefiere el concepto de *modo de representación institucional* antes que el de lenguaje del cine. El cine de los orígenes sería, a su vez, un *modo de representación primitivo*, lo cual como enfoque es quizá más justo.

Sin embargo, como preferimos adecuarnos a un punto de vista más semiótico, aunque sin desconocer la posibilidades de esa otra perspectiva, nuestra exposición continuará por la vía emprendida. A partir de la configuración del lenguaje del cine con sus consiguientes estrategias narrativas, ya es posible definir al *documental* propiamente dicho y afirmar su diferencia con registros y “actualidades”.

El lenguaje del cine fue resultado de la *integración de elementos formales y expresivos de la novela, la pintura y el teatro* decimonónicos. Sin constituirse como la transposición automática de ninguno de esos modos de representación en lo particular —aunque contemporáneamente hubo casos de pretensiones semejantes—, se reelaboran *estrategias narrativas* propias de esos modos, aunque fuera la novela la fuente de referencia más sobresaliente.

al cine, en cuanto a *constitución de un lenguaje*. Algunos sólo están dispuestos a concederle (como J. Mitry, por ejemplo) calidad de escenógrafo, pero nunca podría llegar a ser considerado un director cinematográfico como tampoco alcanzaría la talla de un director teatral. No faltan tampoco quienes señalan en sus películas una suerte de traición a la vocación realista del cine inaugurada por los Lumière. Sin embargo, “según otros, Meliès, aunque sea en su forma primitiva, recoge tanto el carácter esencialmente onírico del cine como el que se presenta en las formas objetivas y neutras de la filmación de lo real” (Costa, 1988:65).

Entre 1905 y 1915 los filmes empiezan a dotarse paulatinamente —así fuera de manera imperfecta al principio— de una *articulación de planos* de acuerdo con *una lógica narrativa* (espacio-temporal) mediante la cual se *construye* no sólo su espacio-temporalidad sino el punto de vista. A su vez, para formular tal articulación mediante la selección y combinatoria de planos, estos tienen que ser variados y resultado de calculados encuadres, tamaños, angulaciones, iluminación. *Representar la vida realísticamente y al mismo tiempo el punto de vista del realizador significó un proceso marcado por la sistematización de convenciones diversas.*

En este proceso, aunque fueron muchos los realizadores que dieron diferentes pasos encaminados a constituir ese “lenguaje del cine”, destaca la figura de D. W. Griffith quien, con *El nacimiento de una nación* (1915), marca la entrada plena en el territorio del lenguaje del cine.

Si reconstruimos un poco de esta historia es por su importancia para entender la razón por la cual *Nanook el esquimal* de Flaherty (1922) —correspondiente a la segunda filmación— se reconoce como el *primer filme documental*, ya que ha asimilado el complejo dispositivo del lenguaje del cine para contar una historia. Por razones accidentales tales como las limitaciones de la cámara, la baja sensibilidad de la película y las malísimas condiciones del clima, esa segunda filmación fue realizada de modo bastante alejado de lo que hubiera sido un estricto apego al registro etnográfico —como seguramente fue la primera filmación— cuyos materiales se quemaron. En síntesis, Flaherty pidió a la familia esquimal que “actuara” su propia vida y, al montarla no pudo prescindir de darle una articulación lógico narrativa, que no ocultaba su punto de vista. “El realismo de los participantes en la película y la vida que llevaban eran tan incuestionables que resultó ser mucho más que una representación de actores” (Raviger, 2001:39). La visión interpretativa que ya las obras de ficción habían logrado, aparecía plasmada en *Nanook*. Basada “en hechos reales mostraba la vida de una forma que iba más allá de la presentación fragmentada de los noticieros” (*ibid.*:40).

Esta vía inaugurada por R. Flaherty con *Nanook* se vio continuada en otros filmes de su autoría, tales como *Moana de los Mares del Sur* (1923-1924) y *El hombre de Aran* (1934), entre otros. Si los mencionamos es porque ya sea en el helado Norte, en la mítica Samoa o, por fin, en la Irlanda de los pescadores pobres, en los documentales de Flaherty late el conflicto entre el

hombre y la naturaleza, su lucha contra los elementos, pero no toma en cuenta —como algunos le reprocharon— la responsabilidad de los ricos y los poderosos en esas vidas. Una ideología romántica que construye arquetipos líricos sustenta su visión interpretativa de la realidad.

En cambio, *Las Hurdes/Tierra sin pan* de Luis Buñuel (1932) es un documental que testimonia con feroz realismo la miseria de esa región española de Extremadura y, de la manera más despiadada, el documental representa el embrutecimiento de sus habitantes. Esto último fue sobre todo el motivo de agría polémica respecto de la película entre los intelectuales de su país. Se le puede reprochar que no se atuvo, en abundantes pasajes de la filmación, a proporcionar lo que estaba a la vista sino que construyó escenas de acuerdo con sus necesidades expresivas: por ejemplo, aquella de la cabra que se despeña, o la del asno atado y devorado por las abejas, que muchos críticos señalan. Nos preguntamos también si la escena tan conmovedora de los niños mojando su pan duro en el agua del arroyo para lo que será su desayuno, no se tratará de una escena construida. Pero, lo que más inquietó a sus detractores fue la selección de los tipos humanos que, con sus rostros, cuerpos, actitudes y conductas le dieran base a Buñuel para mostrar lo impresionante y cruel de sus vidas, dominadas por un sistema social insensible y sometido a la tradición. Sin embargo, como manifiesta Sánchez Vidal:

[...] en el otro platillo de la balanza, cabe preguntarse si ese no es achaque con el que se enfrenta todo documental que no se limite a retransmitir una realidad en bruto, y si el problema de *Las Hurdes* hubiera preocupado a los gobernantes en la misma medida sin este estremecedor testimonio [1994:144].

La visión interpretativa de este reportaje de Buñuel finca en una ideología contestataria que pone en tela de juicio, tanto valores y creencias tradicionales, como la falsedad e hipocresía de los poderosos. Visión que, por otra parte, alentó en su cine surrealista anterior a *Las Hurdes*, como en la mayor parte de sus películas posteriores a ésta.

Aunque bajo el signo de diferentes ideologías y de diferentes estéticas consecuentes, en los documentales de Flaherty y en el único propiamente dicho de Buñuel alienta, sin embargo, un compromiso ético con la realidad y con el hombre.

Las materias de la expresión: realismos y concepción documental

Si el cine es deudor de la novela, la pintura y el teatro en la construcción de su narratividad, lo cierto es que lo realiza mediante una combinatoria de diferentes materias de la expresión (significantes) que, a excepción de la imagen móvil, comparte con uno o varios lenguajes. Sobre esta base radica su condición de ser más realista que cualquiera de aquellos modos de representación. Aunque sin pretensiones de ahondar al respecto, les daremos un vistazo por la importancia que revisten no sólo en relación con el realismo y sus imaginarios, sino por su vínculo con los tratamientos de que pueden hacerse objeto los discursos audiovisuales, como un modo de vehicular las interpretaciones en torno a los asuntos que abordan.

El lenguaje del cine es resultado de la organización y combinatoria de cinco tipos de materiales de la expresión. Dos se concentran en la banda de imágenes: *imágenes móviles*, organizadas en series continuas (por edición o montaje) y *notaciones gráficas* (en las imágenes mismas o sobre fondos neutros). A la banda sonora corresponden otros tres: *palabras*, *sonido musical* y *sonido analógico* o ruidos semantizados (Cf. Metz, 1973).⁵ Los materiales de la expresión se planifican, manipulan (en el buen sentido del término) y organizan como vehículos de significación y, en ese orden de ideas, se requiere un vasto conjunto de convenciones y códigos para solventar las necesidades técnicas como las estéticas y expresivas. Aunque convenciones y códigos —histórico-culturales y de lenguaje— dan cuenta de las competencias de realización como de las de reconocimiento, no son sistemas cerrados a la manera, por ejemplo, de algunos de los sistemas básicos de las lenguas. Una obra audiovisual, resultado de ese cruce de *iconicidades* múltiples, tiene que verse como se vería un poema o una pintura, es decir, como una totalidad viva. Lo expresado se distingue de la expresión pero circula por ella.

Desde el punto de vista de los materiales de la expresión y su realismo intrínseco hay que reconocer además —en ficción y en documental— que

⁵ Si hemos recurrido a esbozar este esquema metziano acerca de los materiales de la expresión es por considerarlo más incluyente que otros. Además, permite mostrar desde diferentes ángulos las modificaciones convencionales, culturales e históricas, por las que pasa el concepto mismo de realismo.

aquel “es el resultado de gran número de convenciones y reglas que varían según las épocas y las culturas” (Aumont *et al.*, 1985:135), que se resuelven en la totalidad de cada obra.

Expresar simultaneidades temporales con una substancia que por fuerza se presenta en sucesión requirió codificar diferentes formas de manipulación de los materiales de la expresión, para dar cabida a significaciones particulares con tales simultaneidades. Uno de los recursos fue el del *montaje alternado*. Sin embargo, una variante de este, el *montaje paralelo*. No busca establecer lazos cronológicos sino psicológicos o comparativos entre diferentes cursos de acción y, al mismo tiempo, funciona para crear elipsis. Es decir, la simultaneidad temporal se suprime, para ser reemplazada por “simultaneidades” o asociaciones de orden psicológico.

La aplicación de estos recursos de montaje —así como de otros—, cuya significación plena sólo se construye en la totalidad de una obra, forman parte de las *estrategias narrativas* por las que circula la visión interpretativa. Desde nuestro punto de vista pueden considerarse también estrategias de enunciación al reclamar la cooperación interpretativa del espectador.⁶

Montaje alternado y montaje paralelo no son estrategias nuevas. Del empleo de ambos se hallan muy buenas aplicaciones en el cine silente de ficción así como en el épocas posteriores. Lo que varía según la época, por ejemplo, es la aplicación concreta que se haga en dependencia con el enfoque dado a la historia. Hoy día es indudable que la posibilidad de realizar los montajes por computadora facilita mucho la concreción. Sin embargo, la concepción de sus “para qué” sigue siendo lo más importante.

Un caso reciente en cine documental nos viene a la mente por el partido que se ha sabido sacar del montaje paralelo, en el orden de la construcción global del significado y de la manifestación dramática del punto de vista. El documental *Promesas*, realizado bajo la dirección conjunta de J. Shapiro, B. Z. Goldberg y C. Bolado (2001) —que acredita a este último como editor—, no podría haber obtenido la fuerza comparativa, emotiva y psicológica en relación con el espectador de no haber sido construidas buena parte de las secuencias de acuerdo con el montaje paralelo.

⁶ Considerar el montaje y sus diferentes posibilidades como estrategias de enunciación será el pivote a partir del cual se enfocará el análisis de *No les pedimos un viaje a la luna* que aparece al final de este trabajo.

Centrado en el conflicto palestino-israelí, así como en la vocación de paz que anima a los realizadores, el documental presenta en montaje paralelo las entrevistas grupales que han sostenido con niños palestinos, por un lado y, por otro, las que sostienen con niños israelíes, en diferentes momentos. Es inevitable para el espectador comparar los sufrimientos, la desazón, las preocupaciones, los sentimientos de pérdida de los niños de los dos grupos, que no pueden menos que asociarse con la crueldad y lo injusto de esa guerra no declarada.

Entre los varios motivos que se construyeron en montaje paralelo —ya que el mencionado no es el único—, otro revela diferentes problemas. Los realizadores ponen en evidencia las dificultades que debieron sortear para tener acceso a los diferentes grupos de niños: ya sea por la desconfianza y el temor de los padres israelíes, ya sea por las dificultades a sortear para que las autoridades israelíes les permitieran acceso a los campamentos de refugiados palestinos.

Una ideología pacifista, comprometida con la realidad concreta de una guerra injusta, encontró en el montaje paralelo la mejor manera no sólo para dar a conocer sino para comparar y conmovier.

Carlos Bolado, editor de la película de ficción *Amores perros* (González Inárritu, 2000) ya había hecho gala en ese trabajo anterior de maestría semejante en el montaje paralelo. Mediante éste, varias historias de ficción se conectan psicológica y comparativamente con la orientación dada por el título. Pero si la maestría es semejante, la intencionalidad en *Amores perros* es diferente a la del documental.

Desde otro punto de vista, la incorporación, desarrollo o perfeccionamiento de ciertas tecnologías es responsable de cambios en el realismo audiovisual que van a manifestarse también en el documental. Entre las décadas de los treinta a los cincuenta muchas innovaciones tecnológicas tuvieron lugar. En una rápida enumeración pueden contarse las lentes de focal corta, la incorporación de la banda sonora, el color. Hacia el comienzo de la década de 1960, el aligeramiento de las cámaras cinematográficas permitió filmar cámara en mano, y con los magnetófonos portátiles fue posible capturar sonido directo de manera más “natural”. No es indiferente tampoco, para entonces, la expansión de la televisión, y con ella, la influencia que ejercen en la ficción y en el documental algunos de sus modelos de producción “documentalista”.

La integración del sonido fue considerada muy positiva por estudiosos y críticos que apostaban por la “realidad” en el cine, puesto que la realidad misma es sonora. Con otro punto de vista por supuesto, la industria especuló con esta integración pero puso el interés en la ganancia. El sonido funcionaría como un modo de relanzamiento del cine, justo en los años en que comenzaba la gran depresión mundial (1929-1930), y un motivo para atraer más público a las salas.

En el documental se manifiestan ventajas con la incorporación del sonido, aunque en las dos primeras décadas no en la medida en que cabría esperarlas, pues lo pesado de los equipos de captura de sonido directo le restaba naturalidad. Sin embargo, los *relatos en off* pueden suplantar a los letreros narrativo-explicativos; es posible también oír en su propia voz los testimonios. Desde otro punto de vista, los sonidos ambientales, así como subrayar con música determinados pasajes, añaden un elemento más a la tensión dramática buscada.

La incorporación del color acrecentó también la ilusión de realidad puesto que el mundo en el que vivimos es colorido. Pero las convenciones culturales no dejan de hacer su parte porque en sus comienzos, por ejemplo, el color estuvo lejos de acercarse a la coloración “natural” del mundo. El sistema *Technicolor* estadounidense adoptó en gran medida la coloración estridente del arte pop; el sistema soviético de color se encontró, en cambio, muy cercano al arte tradicional ruso de los íconos. Con posterioridad, ciertas manipulaciones sobre el mismo podían responder más a modas que a pretensiones realistas.

Poco antes de los sesenta, ciertas mejoras tecnológicas empiezan a cobrar especial significado en la historia del documental. Por un lado, la aligeración de las cámaras las hizo móviles y portátiles y, por otro, la incorporación del magnetófono permitieron realizar con más facilidad, filmaciones sincronizadas de imagen y sonido sin un despliegue enorme e incómodo de dispositivos.

Estos cambios tecnológicos, con la consiguiente modificación en el trabajo *con* y *sobre* los materiales de la expresión, dieron lugar al desarrollo de dos teorías o concepciones en torno al documental y su práctica: el *cine directo* y el *cinéma vérité*. En ambas corrientes, se perciben reasignaciones ideológicas, estéticas y expresivas que las nuevas condiciones tecnológicas hicieron posible materializar. Ambas mejoras también tuvieron influencia sobresaliente en la ficción como en el trabajo mismo de los Estudios.

El cine directo se desarrolló principalmente en Canadá, Estados Unidos e Inglaterra y el *cinéma vérité* tuvo en el etnólogo francés Jean Rouch a su

más destacado representante. Ni qué decir que la influencia de ambas concepciones llega hasta nuestros días y, en México, por ejemplo, es particularmente fuerte.

De acuerdo con una clasificación de los documentales en cuatro modelos (ver más adelante), el cine directo respondería a un “modelo observativo”, en tanto que el *cinéma vérité* a uno “interactivo” (Maqua, 1995:205-206). Mientras el primero pone a la cámara como testigo, sin pretensiones de intervenir, es decir aspira a ser invisible; en el otro, se la legitima, y el equipo de filmación se hace un participante declarado de la acción.

En ambos, la “cámara participante” desempeña un papel fundamental, y el montaje se puede permitir contrapuntos de palabra e imagen así como establecer continuidades impresionistas. Aunque se los haya clasificado de acuerdo con diferentes modelos en atención a sus pretensiones “como el profesional del *cinéma vérité* influye voluntariamente en la realidad que filma, y el defensor del cine directo lo hace involuntariamente, en la práctica ambas visiones tienen mucho en común” (Raviger, 2001:50).

De interpretaciones y tratamientos documentales

Documental y ficción se construyen a partir de la predominante substancia analógica de las materias de la expresión. En principio, el primero para ofrecer testimonio de lo real; la segunda para dar cuenta de una realidad creada por el relato. Pero, con frecuencia sus caminos se entrecruzan tanto formalmente, como también en la manifestación de *concepciones del mundo* o de posturas ideológicas desde las cuales se asumen las interpretaciones de lo real y de lo real social. Así, es posible decir con Luc Heusch que,

[...] el filme llamado documental utiliza frecuentemente las técnicas, la ruta creadora, del filme de ficción [...]. Recíprocamente, la propia dimensión del cine de ficción no es solamente lo imaginario. Más que en otro arte —ahí está la singularidad profunda del cine— lo imaginario está tangente a la realidad; se apoya, con pocas excepciones necesariamente en ella [Heusch, 1988:5].

Si el documental que concierne a la realidad social y humana,⁷ asumido además desde una perspectiva ética, se encuentra inextricablemente ligado al tejido afectivo de la existencia y es representación de vicisitudes individuales y sociales; también audiovisuales de ficción y experimentales pueden hallarse comprometidos en perspectiva semejante. Desde otro punto de vista, el documental audiovisual se distinguió de registros y actualidades cuando llegó a concebirse según una visión interpretativa que ponía a su servicio técnicas y estrategias narrativas. Por fin, es un hecho que el “buen” documental comparte y compite con el cine de autor tanto en aspiraciones estéticas como éticas.

En un sentido general, las interpretaciones de la realidad social y humana del documental, así como las del mismo o cualquier otro orden de la ficción, pasan por el tratamiento de que se haga objeto la obra.

Las técnicas que utilizamos —las tomas que hacemos, los ángulos y encuadres que se eligen, las distancias focales, el paso, ritmos y yuxtaposiciones con que editamos, la banda sonora que componemos y elaboramos— dependen todas del tema que deseamos presentar [...] El tratamiento, pues, es la interpretación de un asunto a través de técnicas seleccionadas de acuerdo con los propósitos que nos hayamos fijado [Douglass y Harnden, 2000:17].

Las materias de la expresión y las maneras de efectuar su combinatoria constituyen —como vimos en el párrafo anterior— sistemas abiertos de significación que dan lugar a diferentes formas de tratamiento por las que pasan tanto las visiones interpretativas como las tensiones dramáticas, al tiempo que manifiestan la relación que se pretende entablar con el espectador.

Para el documental que, en sentido lato, representa una realidad preexistente a la intervención de la cámara, Javier Maqua (1995:203-206) recoge una clasificación en cuatro modelos propuesta por Bill Nichols, que nos interesa sobre todo porque apunta a diferentes formas de tratamiento, así sea con una gran generalidad.

⁷ El documental que consideramos referido a la realidad social y humana comprende en general aquellos vinculados con asuntos etnográficos, sociológicos, históricos, entre otros. Sin embargo, en la categoría de documental se incluyen asimismo los que tratan muy variados asuntos como los referidos a la fauna, la flora, los fenómenos geológicos, etcétera. Como ha podido observarse, estos últimos no forman parte de este estudio, a pesar de que entre ellos también pudieran contarse los que manifiesten preocupaciones éticas.

De acuerdo con el *modelo explicativo* (para el cual se tomó como base filmes de Flaherty y Grierson), el comentario en *off* representaría la voz del conocimiento extrafilmico, que informa sobre lo que se ve y da lugar a situarlo con lo que no se ve. Al mismo tiempo permite un acusado lirismo y matizaciones poéticas.

El *modelo observativo*, representado por el “cine directo”, recibe esa denominación porque desde su concepción se pretende dar cuenta de lo que las personas hacen cuando no se dirigen a la cámara, y hacer de ésta, por tanto, un elemento invisible que aparentemente no interviene (en páginas anteriores hicimos alusión a este modelo y al siguiente en relación con las mejoras tecnológicas de los años sesenta).

El *modelo interactivo* se ilustra a partir de las experiencias del *cinéma vérité* y, desde luego en la obra de Rouch. Según esta perspectiva el cineasta interviene en la realidad que filma y es un participante activo en la acción. El reciente documental de la realizadora Agnès Varda *Los cosechadores y yo* (Francia, 2002), es un magnífico ejemplo de esta mirada interactiva.

Por fin, el *modelo reflexivo* para el que se tuvo en cuenta la obra de Dziga Vertov y la del cineasta chileno Raúl Ruiz indica que “surge del deseo de hacer las convenciones de la representación más aparentes y desafiar ‘el efecto de realidad’ con distintas combinaciones” (*ibid.*:206).

Aunque estos modelos, en palabras de J. Maqua (204) “se corresponden, en cierta manera, (en el documental) con sucesivas etapas de su desarrollo histórico”, nos parece más útil considerarlos como diferentes formas de tratamiento. Formas que, por otra parte, reviven fuera de la época a la que se atribuyen o que, en la actualidad, lo hacen de manera combinada. El modelo explicativo se manifiesta, por ejemplo, en parte considerable de buenos reportajes televisivos que a su vez incorporan entrevistas, testimonios, etcétera.

En definitiva, el documentalismo audiovisual puede echar mano, dentro de ciertos parámetros, de diferentes formas de tratamiento con mayores o menores rasgos de ficcionalización dada la elección del punto de vista y el condicionamiento necesario para hacer emerger tensiones dramáticas.

Si bien no se excluye la posibilidad de recurrir lisa y llanamente a la ficción, ésta debe observar ciertas condiciones. L. Heusch (1988:95) refiere que, “algunas veces el tema sociológico hace las veces de un verdadero filme de ficción de largo metraje; tal es el ‘filme dramático’ de cerca de dos horas intitulado *Les brules*”, de Bernard Devlin (1958). El filme se basó en una novela y se mezclaron

actores profesionales con aficionados, pero en este caso como en otros de la misma época, en producciones de la *National Film Board of Canada*, se empleó la fórmula “documental” de la cámara participante. Pero más importante que el acudir a tal “fórmula” fue asumir la ficción, como señala también Luc Heusch, con un espíritu “documental” (*ibid.*:95).

Es sobre todo ese espíritu documental —aunque los rasgos de tratamiento documental son también abundantes—, el que hallamos en la película intitulada *El espíritu del Ártico* (2000) de Zacharias Kunuk, producida por *Iglolite Isuma Productions* en coproducción con la *National Film Board of Canada*. Realizada en video, escrita, dirigida y actuada por representantes del grupo étnico en función de un antiguo relato mítico, y en los escenarios naturales, nadie podría poner en duda no sólo su espíritu documental sino su carácter pleno de documental etnográfico.

Sin embargo, la extensión del concepto no autoriza a afirmar que toda ficción comprometida con su época por considerar temas de gran trascendencia humana, sociológica o política sean documentales o, en su defecto, que posean ese “espíritu” documental del que habla Heusch. Como tampoco lo son, necesariamente, las basadas en “hechos reales” auténticos, de entre las cuales cabría mencionar, por ejemplo, las películas de Constantin Costa-Gavras.

El neorrealismo italiano, pero en particular algunas de sus películas más célebres como, por ejemplo, las de Roberto Rossellini, pueden ser objeto todavía hoy de discrepancias a ese respecto. No se les puede negar el enfoque sociológico y etnográfico profundamente ético, pero las historias se inscriben en la ficción. La tipologización de los personajes y las acciones descansa, sobre todo, en la universalización propia de los géneros dramáticos clásicos.

No les pedimos un viaje a la luna... sólo justicia

Cerrar este trabajo con un breve estudio del documental *No les pedimos un viaje a la luna* (México, 1986) de Maricarmen de Lara tiene el propósito de mostrar, cómo se ha edificado el diálogo entre realidad, ética y estética, instancias entrettejidas en la trama y el conflicto a través de los resortes de su enunciación. *Una realidad* porque muestra un problema vinculado a la condición del ser mujer y al mismo tiempo trabajadora, lo que implica —todavía en las sociedades

contemporáneas—, dar por hecho una doble condición de sumisión. También fueron *parte de la realidad*, las situaciones vividas por las mujeres como secuela trágica del terremoto que sacudió a la Ciudad de México el 19 de septiembre de 1985. Dichos acontecimientos, a pesar de su tragicidad, colaboraron en la toma de conciencia: las trabajadoras-costureras se rebelan. Así, el documental alumbró —desde *un punto de vista ético* y comprometido con la realidad—, la toma de conciencia de las mujeres mismas acerca de su condición de ser mujeres y ser trabajadoras, y el deber de luchar por sus derechos contra los obstáculos provenientes tanto del poder político y como del sindical y empresarial. El clamor que anima a las costureras es obtener justicia. Finalmente, haber encontrado la manera de expresar la totalidad con vigor, verdad y realismo inscribe al documental en su *función estética*.

Así fuera para tener un pálido reflejo de ese diálogo fecundo hemos tomado en consideración para el análisis el trabajo de montaje de la obra ya que este representa en la manera de ser “mostrado” no sólo la articulación de que es objeto la película, sino la creación del punto de vista.

Analizar un filme narrativo en términos de punto de vista [...] es pues centrar esencialmente sobre lo que se ha dado en llamar “mostración” por oposición a la narración en sentido estricto. Lo esencial [...] es poner en evidencia la compleja relación existente entre punto de vista de la instancia narrativa y el de los distintos personajes [Aumont y Marie, 1990:144].

El montaje, entendido como enunciación, da cuenta de la visión interpretativa de la totalidad. La instancia narrativa oculta —enunciador o narrador— se deja entrever en la selección y combinatoria de la que se hace responsable. A su vez, el tratamiento documentalista por el cual la cámara se concibe como participante y a la vez testigo de los hechos da lugar a la puesta en escena de la enunciación de sujetos encarnados: partícipes y protagonistas ellos mismos de su propia historia.

Ubicación del documental y de su realizadora

No les pedimos un viaje a la luna dirigido, editado y coproducido por la cineasta Maricarmen de Lara fue su primera producción independiente.

Poco tiempo después de su egreso del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) —organismo dependiente de la Universidad Nacional Autónoma de México—, la realizadora emprendió este trabajo. A la fecha, cuenta en su haber con un conjunto importante de películas entre documentales y ficciones.

Entre los documentales más recientes cabe mencionar dos medimetrajes intitulados *Quizá... el saber más* (1994) en 16 mm. y *La vela de las auténticas intrépidas* (1999-2000) en video digital. Por su parte, en la ficción de los últimos años destacan dos medimetrajes, *Nosotras también* (1994) en 16 mm. y *Decisiones difíciles* (1995) en video; y el largo metraje *En el país de no pasa nada* (2000).

En todo su cine, Maricarmen de Lara acude a la representación de problemas vinculados a la condición del ser mujer, y es el punto de vista de las mujeres sobre su condición lo que cobra relevancia. De un modo u otro, la problemática en cuestión ancla y se articula siempre con las condiciones sociohistóricas y políticas del México contemporáneo.

No les pedimos un viaje a la luna ha obtenido varias distinciones. Destacan la mención especial por dirección en el Festival de *Film des Femmes*, 1987, Creteil, Francia; el Ariel (México) 1987, al mejor medimetraje documental; la Diosa de Plata Francisco Pina, 1988, en documental.⁸

El montaje como enunciación de la visión interpretativa

Filmado en 16 mm. con equipo ligero, móvil y portátil *No les pedimos un viaje a la luna*, se vincula al tipo de cine documental que pretende, por un lado, establecer una relación de proximidad con sus protagonistas y, por otro, superar la rutina de hablar a la cámara que exhiben la mayoría de las entrevistas. El tiempo de rodaje se desplegó en 58 días y abarcó varios meses entre 1985 y 1986. Si el resultado fue un medimetraje de 58 minutos, el trabajo de montaje ha sido especialmente significativo sobre todo si se tiene en cuenta que se trabajó sin un guión preestablecido.

⁸ La mayor parte de los datos presentados en esta parte provienen de la entrevista a la directora, aparecida en José Rovirosa *Miradas a la realidad. Entrevistas a documentalistas mexicanos*, vol. II, CUEC/UNAM, 1992; de conversaciones personales con Maricarmen de Lara y de la copia videográfica del documental, proporcionada gentilmente por ella a esta autora.

Al montaje se debe el equilibrio permanente entre el punto de vista sociológico-político y la visión etnográfica del conjunto. Ambos entran en conexión tanto con la problemática de la mujer —como mujer y como trabajadora—, al tiempo que se denuncian las vicisitudes derivadas de ambas condiciones. El conflicto se desencadena, a partir del terremoto y sus secuelas, y gira en torno al enfrentamiento de las costureras con diferentes intereses creados, en su lucha para obtener justicia.

Los ritmos de continuidad se establecen al mostrar ciertos hitos de la sucesión de los hechos mediante algunas elipsis temporalmente marcadas. Es, sobre todo, la construcción del *punto de vista sociológico* al que se apunta por esta discreta organización temporal de la narratividad. Sin embargo, la función semántica del montaje —donde privan elipsis indefinidas— emerge para articular de manera ajena a una rigurosa temporalidad, tanto algunos de los grandes sintagmas entre sí, como entre sus componentes. De este modo se entretienen diferentes narraciones de hechos a cargo de los protagonistas, testimonios, reflexiones, historias de vida, ya sea combinados en un gran sintagma o para vincular diferentes. Desde este ángulo, es donde de manera más firme queda plasmada la *visión etnográfica*.

En atención a esa articulación del montaje, el análisis tomará en consideración dos niveles. El primero nos proporcionará a grandes rasgos la organización de la continuidad. Así, trazar una ligera aproximación cronológica en función algunos hitos marcados puede ser útil para dar cuenta de la trama y evolución de los acontecimientos. Su curso tiene como punto de partida el terremoto con su cauda de muertes, desolación y las secuelas en las relaciones humanas, laborales y políticas de las costureras. A este asunto se regresa reiteradamente, pues se vincula con la formación del Sindicato, que muestra las vicisitudes por las que pasan las trabajadoras para obtener tanto el reconocimiento oficial del mismo como el de sus derechos laborales.

En escasas ocasiones, fechas y acontecimientos se dan en los rótulos añadidos en la posproducción. Más aparecen en imágenes: mantas y carteles que se portan en mítines y manifestaciones; otras veces, la temporalidad pasada se resume en voz de los testigos.

El segundo nivel de análisis del montaje pondrá énfasis en destacar el papel de los protagonistas, de los “personajes”. Las grandes unidades narrativas —con esa débil continuidad cronológica sólo insinuada—, se construyen de

modo tal que son los protagonistas quienes informan, relatan sucesos pasados, toman la palabra para externar opiniones. La puesta en escena de la enunciación de sujetos encarnados es su marca distintiva, del mismo modo que lo son las historias de vida dadas a conocer.

NIVEL A

Para comenzar es importante dar cuenta de la secuencia inicial, pues en ella se plantea el problema de fondo, que concierne a la explotación de las trabajadoras en el ambiente de un taller de costura. Se inaugura con un *gran primer plano del reloj checador*; el cumplimiento del horario es un tema al que los testimonios regresan con frecuencia por los castigos que implicaba no cumplirlo. A éste le suceden *planos generales en movimiento* para observar aspectos de conjunto del taller, alternados con *planos de detalle* de instrumentos de trabajo y un rostro, o una mano, o un pie que atienden febrilmente y sin distracciones al avance del trabajo. Sólo el rumor de las máquinas ambiente significativamente. Esta secuencia funciona como una proposición universal y por ello es atemporal, sin embargo, de notable fuerza perlocutiva.

La segunda secuencia no está datada pero se sobrentiende que acontece unos pocos días después del terremoto del 19 de septiembre —y pueden haberse reunido varios momentos— porque se está en intensos trabajos de remoción de escombros, de búsqueda de posibles sobrevivientes así como de recuperación de cadáveres. Al mismo tiempo se atestigua, por un lado, la angustia de familiares de las obreras que no han aparecido ni vivas ni muertas; por otro, existe la inquietud seria de las costureras de varios talleres porque los propietarios no sólo les niegan el pago del salario de lo laborado sino alegan que cerrarán sus fábricas y no habrá indemnización alguna.

Por una narración testimonial de hechos, conocemos que se ha llevado a cabo un plantón de 17 días para conseguir maquinaria y poder rescatar cadáveres. Asimismo, las condiciones del cuento son calificadas de verdadero desastre. Se levanta un campamento de obreras en el cual habla Evangelina Corona.

El 18 de octubre se realiza una marcha por Avenida Reforma que termina en un plantón frente Los Pinos —residencia oficial del presidente de la República—, para obtener el reconocimiento, por un lado, de la Unión de Costureras (todavía no se han planteado la constitución de un Sindicato) y, por otro, el de sus derechos conculcados.

El 20 de octubre tiene lugar la toma de protesta o juramento de pertenencia al Sindicato y se inician los trámites de su registro. Habla Evangelina Corona, quien ya en secuencias anteriores se había perfilado como líder del movimiento. Corte, e inserto de imagen del secretario del Trabajo y relato en *off* de sus opiniones respecto del problema.

A 44 días del terremoto quedan todavía cadáveres sin rescatar, informa un testigo. El recuerdo coincide con el 2 de noviembre, “día de muertos”. De esta fecha, de gran significado en México, el documental registra el homenaje nocturno con su altar, veladoras y ofrendas que se hace por las compañeras desaparecidas en la zona de los talleres, es decir, en San Antonio Abad (lugar que se identifica claramente en las imágenes, primero con el gran letrado de entrada a esa estación del Metro; luego porque en el fondo se ve pasar los vagones iluminados).

El 9 de noviembre siguen esperando a que aparezcan cuerpos, se atestigua el maltrato que han recibido de judiciales y de policías, así como, en los primeros días, lo fue por los soldados que custodiaban los edificios derrumbados.

Un grupo numeroso de costureras realiza un acto de reclamo frente a las puertas de la Secretaría del Trabajo. De ahí, en voz de Lupe Conde —quien a gritos reclama *el derecho de que se haga valer la ley* respecto del pago de salarios e indemnizaciones—, sale lo que fue el título del documental: “no les pedimos un viaje a la luna”. Lo que pretenden es que se haga valer la ley, por tanto que se haga justicia [“Historia de vida de Lupe Conde” (de la que se hablará más adelante)].

El 25 de noviembre celebran el “día de la costurera” y el registro legal del Sindicato. Como parte de este gran sintagma, y reunido mediante elipsis indefinida, se inserta un extenso relato verbo-visual acerca de que ya tienen tres empresas trabajando en cooperativa. Explican cómo se trabaja en una cooperativa, a diferencia de hacerlo para un patrón y, en imagen, se observa la confección de muñecas a la que se está dedicando una de esas nuevas organizaciones.

En voz y presencia, Evangelina Corona —rodeada por entusiastas compañeras—, informa que, a *tres meses* (es decir, en fecha cercana a Navidad) lograron el primer recuento en diferentes fábricas, con 53 votos a favor de integrar el Sindicato y 35 en contra [Historia de vida de Evangelina Corona (más adelante se hablará en detalle)]. Hacia el final de la secuencia, inserto

de imagen de Fidel Velázquez, máximo y vitalicio líder obrero, y relato en *off* que da cuenta de su frase: “no tengo nada que ver con las costureras porque en mi casa me cosen la ropa”.

1 DE MAYO DE 1986, CELEBRACIÓN OFICIAL DEL DÍA DEL TRABAJO. Por un lado, mediante registros documentales tomados de la televisión, se da cuenta de lo majestuoso del desfile frente a Palacio Nacional. Entre otras vistas, vemos a la plana mayor del gobierno donde destaca, en el centro, el presidente de la República, Miguel de La Madrid, tomado del brazo con Fidel Velázquez. Por otro lado, registros, que no pudieron ser sino del equipo de realización —la televisión nunca registraba lo que pudiera empañar esa fiesta— acerca de la represión de las costureras que se manifestaban en otro lugar. En lo que creemos, forma parte de este gran sintagma, cuyo enlace es sólo semántico, tienen lugar varias escenas donde se narra *la represión* sufrida durante la celebración del Día del Trabajo, misma que llevaron al hospital a la declarante, Lupe Conde. Ella, ya restablecida, no sólo relata los sucesos vividos sino que inicia una serie de breves reflexiones del todo elocuentes reiterando “*jamás imaginé que...*”.

La secuencia siguiente, vinculada semánticamente a la anterior al retomar las reflexiones de Lupe Conde, conforma una unidad muy compleja con cambios de tiempo, de lugares y de personajes. Por un lado, Lupe Conde parece seguir —en otro momento y lugar—, el hilo de sus reflexiones anteriores; luego, otra escena transcurre en un hogar donde dos mujeres platican y una de ellas —la madre— reconoce muchos méritos a su hija. Este tipo de *testimonio*, aunque no sea propiamente una historia de vida puede interpretarse como tal (esta secuencia se analizará detenidamente más adelante).

La secuencia final reúne un acto público, la marcha del Sindicato de Costureras y palabras a sus compañeras de Evangelina Corona, donde recuerda que “*la lucha sigue...*”.

NIVEL B

En este nivel pondremos de relieve la voz y presencia de los sujetos enunciadores, los protagonistas de la narración. Aunque prevalecen voces y presencias de mujeres trabajadoras, o bien de madres o hermanas, no están ausentes voces y rostros masculinos para dar cuenta de hechos en los que tuvieron participación expresa, ya sea en rescates de cadáveres o por haber sido agredidos y golpeados por policías. Con frecuencia, es el relato en *off* de

ellas o ellos, en tanto aparecen a cuadro los lugares y las acciones que la cámara registra; otras veces, uno o varios de los protagonistas están a cuadro y se hacen cargo de manifestar de viva voz: *vicisitudes*—sea en torno a rescates, a la actuación de los soldados o de la policía—; *sentires*—de pesar, de júbilo— así como para *emitir juicios* o manifestar sus puntos de vista.

Sólo en tres ocasiones, comentarios en *off* informan a la manera de noticiarios: en la segunda secuencia dos voces en *off* solicitan elementos de auxilio para las víctimas; luego, cuando el 20 de octubre se efectúa la toma de protesta, entra a cuadro un inserto con la imagen del secretario del Trabajo y la voz del relator resume sus opiniones. Por último, se usa mecanismo semejante con imagen a cuadro de Fidel Velázquez, de quien se reproduce una frase que pone en evidencia su desdén por las costureras. Además, sirve para que sea identificado en la celebración del Día del Trabajo del brazo del presidente de la República.

En muchos casos, el espectador puede asumir las participaciones directas como *testimonios mediatos* del suceso en cuestión —*v. gr.* Ofelia Franky, a quien vemos reponiéndose de las heridas sufridas en los derrumbes en tanto relata lo que hizo cuando se vio ensangrentada y como usó algunos vestidos para detener la sangre, a pesar del miedo que sentía de arruinarlos. Otras veces, son *testimonio de lo inmediato*, de lo que está sucediendo ahí mismo, de lo que la cámara es testigo —por ejemplo, Lupe Conde frente a las puertas de la Secretaría del Trabajo.

En diferentes puntos de la historia y al calor de las acciones, mítines, plantones para hallar eco a los reclamos, así como para constituir el Sindicato y conseguir su registro, se visualiza la *emergencia de liderazgos* de mujeres trabajadoras. *Planos de conjunto* las muestran en medio de sus compañeras pronunciando improvisados discursos, dando informaciones. Al mismo tiempo, las otras se entusiasman, aplauden, entonan estribillos. Es Evangelina Corona quien destaca. Otra forma de liderazgo se revela con Lupe Conde.

Precisamente en función de esas mujeres y de otras, que forman parte de sus vidas privadas, es necesario hacer mención de tres grandes sintagmas donde se construyen *historias de vida* o se ponen de relieve diferentes *reflexiones* (en la subsección anterior se dejaron marcadas para facilitar su ubicación).

La primera historia de vida es la de Lupe Conde y comienza en el minuto 32, después de su aguerrida intervención frente a las puertas de la Secretaría del Trabajo. La historia se centra en su cotidianidad: su vida casi de extrema

pobreza y el trabajo de costura en el que lleva 23 años. La cámara circula por donde vive, por las ruinosas calles de un cerro en el que transita hasta llegar al cuarto de tabicón que es su vivienda. Su voz en *off* acompaña las imágenes que hemos descrito, con fugaces apariciones a cuadro; sin embargo, otra parte importante del relato visual como del verbal, transcurre en talleres de costura. Ahí, habla de las angustias y el miedo a ser reprendida, o a que se le descontara salario, o de la vida que va pasando entre esas poco acogedoras paredes. Sólo reconoce un mérito en todo ese sacrificio: después de tantos años en esos talleres, “ahora sabe manejar 36 máquinas diferentes”.

La segunda historia de vida corresponde a Evangelina Corona, secuencia vinculada a la precedente donde la vimos informar acerca del resultado del recuento de votos. En tanto la cámara recorre lugares, mediante relato en *off*, formula un *reconocimiento moral para su mamá campesina*, Felicitas, tan sacrificada para sacar adelante a sus hijos —acerca de su papá no hay mención. Evangelina vive actualmente con su madre y la hija menor. Mientras se ocupa de regar y cuidar las plantas de su jardín sigue su plática. Esta parte es muy significativa por ser la primera vez en que en el documental *se abre juicio explícito sobre la conducta de los hombres en general*, y donde ella a su vez da razón de por qué no se casó, ni tiene compañero. Después de un nuevo corte, estamos en la cocina de su casa, pero ahora sólo frente a su mamá (con quien a nuestro juicio se pone la nota de color). Sentada a la mesa, leyendo de un cuaderno, cantará un corrido de los viejos tiempos. Y, después del inserto con la imagen de Fidel Velázquez (ya indicado antes), un comentario de la anciana acerca de lo mala que es la televisión.

El anteúltimo gran sintagma es muy complejo, como señalamos en páginas anteriores, por reunir espacialidades, temporalidades y personajes diferentes. Los encuadres y sus puntos de vista varían también de manera notable. Éste, en realidad, no cuenta una historia de vida, sino que transita, primero, por *reflexiones sobre la verdad y la justicia* en boca de una de las protagonistas. A continuación, se hace el *reconocimiento moral*, de una madre para con su hija.

La primera parte corresponde a una nueva intervención de Lupe Conde. Para el espectador puede resultar figura conocida por haber sido la protagonista de la primera historia de vida y, porque además, estuvo presente —aunque con otros aprestos— en la secuencia inmediatamente anterior. En esta ocasión, su figura destaca en el fondo que hace un ángulo de la explanada del Zócalo vacío, sentada en el borde del cantero que rodea al asta bandera.

Lo nuclear de su intervención es preguntarse por la verdad y la justicia. Reflexión que viene muy al caso en este momento casi al final del documental, después de las injusticias que padecieron desde hace tantos meses. Fugazmente, la fachada de la Catedral aparece en todo su esplendor. En la segunda parte se cambia tiempo, lugar y personajes. Madre e hija —apenas entrevista y silenciosa—, sentadas a la mesa de un comedor típico de clase media baja, platican. *La madre reconoce el gran mérito de su hija como mujer, hija y ejemplo de sus hermanos.* Si en la historia de vida de Evangelina Corona, ella reconoció la humilde grandeza de su madre campesina; esta imagen representa su paralelo en función del cambio de papeles. Por fin, en alusión a la empresa sindical y política en la que la hija se halla empeñada como trabajadora y como mujer, la madre la alienta: *“tu lucha debe seguir”*.

La frase regresa en la secuencia final, en boca de Evangelina Corona cuando, para animar y animarnos, pronuncia *la lucha sigue...* Un nuevo acto público y marcha de las costureras sindicalizadas lo está demostrando.

Este breve análisis del montaje, entendido en términos de enunciación y “mostración”, nos permite poner en evidencia el juego de relaciones políticas e ideológicas de un momento crítico de la historia del México contemporáneo, al tiempo que responde a la mirada de un feminismo militante. Punto de vista, visión interpretativa de la realidad social que el documental ha brindado con la intensidad que se desprende de una cámara participante y testigo a la vez.

Y para terminar...

El documental, como vimos, es un discurso que comparte con otros discursos audiovisuales múltiples elementos comunes —lingüísticos, culturales, ideológicos. De ahí, creemos que no ha sido ocioso revisar las bases que permiten —dentro de ciertos límites— acotar sus fronteras y aproximarnos a lo que constituye su especificidad, a pesar de lo borrosa que, por momentos, se encuentre. Asimismo, hemos tratado de puntualizar y demostrar de qué manera puede distinguirse como un tratamiento creativo de la realidad. Cualidad ésta que lo diferencia de otras formas de expresión cercanas, por emplear estrategias de representación semejantes.

Este camino se sostuvo además en la asunción de que los documentales (así como los discursos audiovisuales fácticos en general) revelan, de forma más

explícita: que las ficciones, las ideologías subyacentes de sus realizadores. Este reconocimiento ha dado lugar a dirimir no sólo las ideologías en las que se sostienen inevitablemente, sino a que pueda verse el buen —ahora sin comillas— documental sociológico o etnográfico también como la manifestación de un compromiso ético. En este criterio se ha fundado la elección de los pocos y breves ejemplos de documentales históricos y contemporáneos tomados para ilustrar algunos pasajes de este trabajo, aunque ellos estuvieran referidos a problemas tales como las estrategias de la narración o las interpretaciones de la realidad y los tratamientos.

Así fue como ha quedado en la sombra —aun en el nivel de la ejemplificación— cuando realidad, ética y estética se separan. Se impone reconocer que existieron en el pasado y existen hoy —y tal vez más de lo deseable— documentales cuya ideología se devela al servicio de un poder —político, económico, el del “gusto” del público— y se manifiesta en la aquiescencia, el conformismo o en satisfacer el placer por lo pintoresco.

Con el análisis del documental *No les pedimos un viaje a la luna* de Maricarmen de Lara, hemos pretendido poner de relieve, de manera más minuciosa, ese diálogo insoslayable entre realidad, ética y estética que distingue al buen documental.

Bibliografía

- Aumont, J. y A. Bergala, *et al.* (1985), *Estética del cine*, Paidós, Barcelona.
- Aumont, J. y M. Marie (1990), *Análisis del film*, Paidós, Barcelona.
- Burch, Noël (1999), *El tragaluz del infinito*, Cátedra, Madrid.
- Costa, Antonio (1988), *Saber ver el cine*, Paidós, Barcelona.
- Lowe, Donald M. (1988), *Historia de la percepción burguesa*, FCE.
- Heusch, Luc D. (1988), *Cine y ciencias sociales*, CUEC/UNAM, México.
- Maqua, Javier (1995), “El estado de la ficción: ¿nuevas ficciones audiovisuales?”, en *Historia General del cine: El cine en la era audiovisual*, vol. XII, Cátedra, Madrid.
- Metz, Christian (1973), *Lenguaje y cine*, Planeta, Barcelona.
- Raviger, Michael (2001), *Dirección de documentales*, Instituto Oficial de Radio y Televisión, Madrid.
- Rovirosa, José (1992), *Miradas a la realidad, Entrevistas a documentalistas mexicanos*, CUEC/UNAM, vol. II, México.
- Sánchez Vidal, Agustín (1994), *Luis Buñuel*, Cátedra, Madrid.