

Construcción del Documental de Memoria

Autores

Mónica del Sagrario Medina Cuevas - Benemérita Universidad Autónoma de Puebla - monica_medinacuevas@yahoo.com.mx

Alejandro Jiménez Arrazquito - Benemérita Universidad Autónoma de Puebla - alejandrojimnez@yahoo.com.mx

Resumen

La presente ponencia muestra una aproximación general a los temas y las formas de construcción de la memoria que han sido utilizadas en los documentales de Puebla, México, de la última década. Con base en François Niney, se analizan los audiovisuales cuyos relatos representan al Documental de Memoria. Los realizadores poblanos construyen los recuerdos desde una mirada sensible, emotiva y nostálgica. Predominan las entrevistas a testigos por encima del uso de material de archivo y recreaciones. No se puede aseverar que la configuración de la memoria documental poblana sea fidedigna a los hechos ya que el documentalista crea a partir del material del cual dispone.

Palabras clave: Cine Documental, Memoria, Lenguaje Cinematográfico

Mesa temática: Revisitando el documental, de Flaherty al webdoc.

El grupo de investigación en Comunicación Audiovisual de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), en México, queda constituido el 26 de enero de 2012.

La misión del grupo es generar investigación básica y aplicada en el campo de

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

la comunicación audiovisual, a partir de la discusión teórico – metodológica.

La visión del grupo es ser un referente en este campo de estudio a nivel nacional así como ser reconocido por la Secretaría de Educación Pública como Cuerpo Académico Consolidado, en cumplimiento con los indicadores de calidad académica establecidos por dicha instancia.

Entre nuestros objetivos específicos se encuentran: a) promover un espacio de intercambio permanente de experiencias en materia de investigación sobre el fenómeno de la comunicación audiovisual; b) establecer redes de investigación, a través de la colaboración con otros grupos de investigación, cuerpos académicos, instancias públicas o privadas, que enriquezcan el trabajo académico y colegiado en el rubro de la comunicación audiovisual y sus diferentes expresiones; c) difundir los resultados de investigación en diferentes foros académicos, públicos y privados, para compartir información a escala iberoamericana, por medio de productos como ponencias, artículos, capítulos de libros y libros; d) contribuir en la formación de recursos humanos para el estudio de la comunicación audiovisual, a través de la organización de conferencias, talleres, cursos y seminarios; por medio del asesoramiento de tesis o incluyendo a estudiantes como colaboradores del grupo.

La línea de generación y aplicación del conocimiento es el estudio del lenguaje y la narrativa audiovisual. En este eje de investigación, se considera a la narrativa audiovisual como un acto de comunicación en el que se relatan y se construyen historias, y, por lo tanto, escenarios en los que se manifiestan las representaciones sociales. Su proceso de narración, aunque es similar al de la escritura, se diferencia por contar con el apoyo de las imágenes y el sonido, elementos a partir de los cuales se cuenta alguna historia. Las narrativas audiovisuales son convenciones en las que los espectadores de manera consciente o inconsciente asignan significados al conjunto de imágenes y sonidos (Fernández y Martínez, 1999). De acuerdo con Michel Chion “la combinación contrastada de los dos [imagen y sonido] tiene, generalmente, un poder evocador y expresivo más fuerte” (1993: 179). Tanto la narrativa como el lenguaje audiovisual contienen reglas y códigos, establecidos casi desde el surgimiento del cine (Fernández y Martínez, 1999).

En el marco de esta línea el grupo de investigación ha desarrollado estudios sobre representaciones sociales expresadas en géneros audiovisuales como el spot publicitario, el video musical y el documental, como el que se presenta en este capítulo sobre la película *Toro negro*; así como el análisis de los elementos narrativos y del lenguaje audiovisual en documentales poblanos.

Observar a la comunicación audiovisual en la sociedad contemporánea tiene múltiples implicaciones. Los medios y los mensajes audiovisuales se encuentran presentes en los diferentes ámbitos de la vida pública y privada de los ciudadanos. Debido al desarrollo y a la convergencia tecnológica, los audiovisuales han dejado de estar en los espacios convencionales como los hogares o las salas de cine. Se les encuentra prácticamente en cualquier lugar: farmacias, bancos, autobuses urbanos y foráneos, escuelas, gimnasios, restaurantes, bares y discotecas, por sólo citar algunos. En múltiples dispositivos, desde los acostumbrados como los televisores y las pantallas de cine, hasta los menos convencionales (por lo menos hasta hace unos años) como teléfonos inteligentes, tabletas electrónicas y computadoras portátiles. La integración no sólo ha sido tecnológica. Los medios digitales han permitido el fenómeno multimedia, en donde se da “cabida a experiencias narrativas que rompen la linealidad del relato para, unida a sus posibilidades de interactividad real o simulada con el usuario-lector (autolector según la Pragmática Narrativa) permitir un juego indefinido de posibilidades y recorridos narrativos.” (Gértudrix y Álvarez en García y Rajas, 2011: 15).

Las narrativas audiovisuales se transforman de manera permanente y a ello contribuyen los avances tecnológicos que posibilitan variadas formas de realizarlas, gestionarlas y consumirlas. Como dicen Francisco García García y Mario Rajas, la “implementación de los nuevos desarrollos tecnológicos digitales (...) trae consigo el cambio radical de los modelos imperantes en cuanto a la producción, distribución y exhibición de relatos” (2011: 9-11).

Aunado a lo anterior, el abaratamiento de los equipos de producción y por ende la democratización de esos medios, han permitido que las personas pasen de espectadores, consumidores o receptores de imágenes y sonidos a creadores, productores o emisores de mensajes de audio y video, generando o

encontrando canales para la difusión de los mismos. El impacto de los productos audiovisuales va más allá del acceso constante que a ellos tienen la mayoría de las personas. Las implicaciones más profundas están en la cognición, la afectividad y el comportamiento de los individuos y en cómo esto condiciona las relaciones sociales que establecen, y la reconfiguración de los diferentes ámbitos de la sociedad (política, educación, salud, economía, cultura, calidad de vida, etc.).

Sin afán de hacer un recuento histórico, el cine desde sus orígenes ha generado un registro de acontecimientos, muchos de ellos de la vida cotidiana como en las llamadas primeras vistas de los hermanos Lumière o incluso en los relatos ficcionados como los filmados por Georges Méliès, que terminan siendo un archivo histórico de cómo se escenificaban las primeras películas.

Eisenstein, cineasta ruso quien desarrolló su teoría del montaje en la década de los veinte del siglo pasado, rechaza ese cine-registro y da un paso más allá. Para él, un cineasta como cualquier otro artista: “debe manipular los elementos para configurar con ellos una obra significativa” (Arias, 2004: 77). El movimiento artístico constructivista ve al cine como una forma de generar una nueva sociedad en apego a los ideales revolucionarios de ese momento. En ese sentido nos encontramos con un cine que busca, a partir del montaje, la configuración de una identidad nacional. Por lo tanto sus imágenes y sonidos, relacionados a partir del montaje, son la memoria de cómo debía ser una sociedad comunista rusa alejada de los valores burgueses.

Dziga Vertov, a diferencia de Eisenstein, evitó la guionización y las puestas en escena que reconstruían hechos históricos. Considerado como un documentalista observacional –estilo derivado del *direct cinema* de Estados Unidos y del *cinéma vérité* de Francia-, buscaba retratar la vida tal y como ocurría: cine-verdad; como ojo que observa más allá que el ojo humano. Estamos ante una forma más, del cine, de construir a la sociedad, a la cultura y por ende la memoria de la humanidad.

“Soy cine-ojo, creo un hombre más perfecto que Adán... De una persona tomo las manos, las más fuertes y diestras; de otro tomo las piernas, las más rápidas y mejor formadas; de un tercero, la más bella y expresiva cabeza, y por medio del montaje creo un hombre nuevo y perfecto” (Vertov en Nichols, 2013: 247).

Jean Rouch, creador del *cinéma vérité*, consideraba a la cámara como un ente vivo, que propicia la acción y la registra; una cámara que hace presente la subjetividad del realizador. En contraparte, el cine directo busca la no intervención del cineasta sobre lo que filma. Ambos, estilos diferentes del documental etnográfico, y por lo tanto, evidencia antropológica de diversas culturas, que sitúa al cine en la investigación y difusión científica.

Podemos observar que el cine de ficción pero principalmente el documental ha permitido a lo largo de su historia, desde 1922 hasta la actualidad, registrar a través del medio audiovisual, una serie de imágenes y sonidos que muestran, narran e interpretan lo que preocupa a las sociedades de todo el mundo, la manera en cómo se organizan, las relaciones entre los individuos y sus sueños; en suma, su realidad sociocultural. De tal suerte que la producción fílmica o videográfica se ha convertido, así como ocurre con los libros y otros soportes, en la memoria del mundo, fidedigna o no, como comenta Niney.

El lenguaje audiovisual, si bien favorece a la construcción del relato, en ocasiones no es apto para la conceptualización y la exposición de ideas. Las imágenes en movimiento por un lado revelan y fijan la memoria pero también la deforman y falsifican (Niney, 2009).

Particularmente en nuestro país, el cine ha construido una memoria sobre lo que *se podría considerar* ocurre en el México prehispánico, en la Conquista Española, en el periodo independentista, en la época porfirista, durante la Revolución Mexicana, en el proceso de institucionalización, con el movimiento estudiantil de 1968, en los sexenios presidenciales y en los años recientes. Registro de sucesos o ficcionalización de los mismos, las películas mexicanas y también las extranjeras *nos* narran, construyen una memoria de cómo somos,

como hombres o mujeres; de la ciudad o del campo; indígenas o mestizos; ricos o pobres; políticos, empresarios, estudiantes, amas de casa, etc.

El recuento de la historia del cine en México se lo debemos a autores como Aurelio de los Reyes, Emilio García Riera, Jorge Ayala Blanco, Ángel Miquel, Lauro Zavala y Guadalupe Ochoa Ávila, por nombrar algunos.

“La memoria no es un problema de acumulación de información, sino de asimilación y de olvido, de condensación y desplazamiento (como el sueño, como el montaje película): sin ese trabajo afectivo de integración pero también *colectivo* de objetivación de la historia, con sus rechazos y hallazgos, con sus puntos ciegos y sus descubrimientos, no habría actualización, un nuevo investir de lo sabido en lo vivido, de lo vivido en sabido, ninguna historia” (Niney, 2009: 380).

¿Y cómo ha sido el tratamiento de la realidad de Puebla, México, a través del medio audiovisual, específicamente en los documentales poblanos?

La producción de documentales ha sido prolífica en los últimos años en esta entidad. En buena medida se puede decir que las instituciones de educación superior en Puebla, México, no han considerado el registro, catalogación y estudio de los documentales, lo que implica una discusión académica que revise las tendencias narrativas, los temas que preocupan a los realizadores y la formación que tienen los mismos, entre otros aspectos propios de los esquemas de producción.

En Puebla, México, en los últimos diez años han emergido una serie de espacios de exhibición como Casa nueve, Profética, las Salas de Cine de Arte del Complejo Cultural Universitario de la BUAP o Cinefilia del Instituto Municipal de Arte y Cultura de Puebla, además de los que ya tienen tradición como la Cinemateca Luis Buñuel de Casa de Cultura o el Cineclub Lumière de la Facultad de Electrónica de la BUAP. También se ha contado con festivales como el Internacional de Cine de Puebla, el Festival de Cortometrajes de Puebla REC, la muestra Doctubre del Festival DOC´s DF, Ambulante y el FIC UNAM, lo que ha fomentado la proyección y producción del documental.

Este género audiovisual nos permite contar con un registro de lo que ocurre en determinada sociedad que por un lado se convierte en la memoria histórica y por otro en una descripción de la identidad social. El no contar con un estudio sistemático de estos materiales constituye un hueco de conocimiento dentro de la comunicación audiovisual.

En la reconstrucción de la memoria a través del documental surgen preguntas como: ¿cuáles son los temas que interesan al documentalista poblano? ¿cuáles las problemáticas que aborda el documental poblano? ¿qué recursos narrativos se utilizan para estructurar dicha memoria audiovisual?

Por lo tanto, es necesario un acercamiento académico al documental en Puebla, México, que ofrezca un panorama de las formas en que se ha realizado. La mirada de los realizadores es un estudio de la sociedad poblana o bien de lo que interesa o preocupa a los poblanos y lo que piensan sobre ello.

Para la recopilación de datos se elaboró una convocatoria que permitiera integrar una muestra de videos documentales poblanos realizados del año 2000 al 2013, además se revisaron las bases de datos de diferentes muestras y festivales para identificar producciones poblanas. Se reunieron más de 100 documentales, de los cuales se analizaron 26. Los productos audiovisuales resultan significativos porque se realizaron por universidades, productoras privadas e instancias públicas. Para delimitar la muestra, los criterios de selección buscaron representatividad entre los diferentes años de producción y entre las categorías que corresponden a instancias productoras.

Para que los documentales fueran considerados una producción poblana se revisó que tuvieran como mínimo un 70% de financiamiento por una instancia poblana. En cuanto a los recursos humanos era necesario que el productor o el director tuvieran como mínimo cinco años de vivir en Puebla.

Se diseñó una matriz de análisis de los documentales seleccionados que atiende a ciertos criterios de búsqueda desde la teoría de los modos de representación de Bill Nichols, la clasificación propuesta por Rabiger y los elementos narrativos de Patricio Guzmán.

Atendiendo al concepto: *Documental de Memoria*, se recurre a François Niney (2009) que lo define como un producto audiovisual que se construye con

imágenes de archivo, recreaciones y entrevistas con testigos además del comentario del autor e incluso la forma en cómo ordena las imágenes.

El material de archivo comprende fotografías, películas y videos de aficionados, anuncios publicitarios, películas profesionales y documentos personales y oficiales como cartas, constancias, etc. La recreación es la puesta en escena de un acontecimiento o suceso que se reactúa en el presente. La entrevista a testigos para hacer un recuento del pasado consiste en el indagar por medio de preguntas el recuerdo y la interpretación de los hechos.

El documentalista se supedita a las fuentes históricas vivas como los testigos, sobrevivientes y el material de archivo. Para Marcel Ophüls: “la memoria es pasado reconstruido en función del presente. Pero nuestra conciencia del presente depende estrechamente de nuestro pasado, como consecuencia, la conciencia es el presente reconstruido en función del pasado” (en Niney, 2009: 381).

Según los documentales analizados hay cierta tendencia temática que indaga sobre escenarios y personajes poblados. Para esta presentación se consideran cinco documentales que se estudian ya que representan la memoria histórica, política y la identidad de Puebla.

Discursos que, en el escenario indígena como *Bendita muerte* y *Apoloniatzi y la revolución*, discuten sobre las tradiciones y los hechos históricos. *Tecomatlán y Educación y resistencia* exponen desde perspectivas contrapuestas el impacto político de organizaciones civiles. Mientras que *Forjando sueños*, recupera los espacios públicos que configuran la identidad de los habitantes de la ciudad de Puebla.

Cada uno de estos documentales utiliza recursos narrativos de lo que Niney llama el Documental de Memoria.

Bendita Muerte, muestra recreaciones sobre la percepción que existe en torno a la muerte en una comunidad nahuatl de la Sierra Norte de Puebla, en Xolotla, Pahuatlán. Testimonios de tres mujeres quienes narran el fallecimiento de sus seres queridos y su espera en el marco de la festividad de Día de Muertos.

En *Apoloniatzi y la Revolución*, a partir del material de archivo (fotográfico) y el testimonio de Apolonia Tecalero, sobreviviente de la revolución mexicana, se

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

describe dicho acontecimiento como un proceso inacabado e injusto, se resaltan las condiciones de los campesinos actualmente.

Tecomatlán, donde encendimos la antorcha, presenta testimonios de la familia Córdova Morán, fundadores de la organización Antorcha Campesina, que según su misión, busca la protección de los trabajadores del campo. También se entrevista a pobladores de Tecomatlán para legitimar dicha agrupación, apoyados de recreaciones.

Educación y resistencia, relata por medio de testimonios y material de archivo (fotografías y periódicos) la represión del gobierno del Estado de Puebla, encabezado por Mario Marín, en junio de 2009, hacia un grupo de profesores y activistas que se manifiestan en contra de la reforma educativa. En el centro histórico de Puebla los docentes son agredidos por granaderos y grupos de choque.

Forjando sueños, narra con archivos personales y entrevistas al señor Soria, el legado que su familia deja en la ciudad de Puebla a través de su trabajo en la forja. Este documental genera un discurso de identificación con escenarios representativos de la ciudad de Puebla.

Los realizadores poblanos, herederos de las diversas tradiciones de cómo hacer documentales, ya sea al estilo del *cinéma vérité* o del cine directo, construyen los recuerdos desde una mirada sensible, emotiva, que exhibe una interpretación de la realidad que abordan. Por lo tanto, se percibe una postura clara, que enjuicia los hechos relatados. La mayoría apela a la nostalgia gracias a su fotografía, los movimientos de cámara suaves y la música en dicho ritmo. También cabe decir que predominan las entrevistas a testigos por encima del uso de material de archivo y recreaciones.

El Documental de Memoria conjuga imágenes con diferentes recursos narrativos que tratan de conciliar la idea de verosimilitud. Este tipo de producto audiovisual, con el propósito de preservar o construir el recuerdo, tiene la particularidad de estructurar los relatos en diferentes dimensiones temporales a partir del montaje.

Como se revisaba al inicio, el registro o ficcionalización que se ha hecho a través del cine, conforma la memoria de lo que somos, en este caso de las

identidades de quienes viven en Puebla, México. Es interesante ver y escuchar a los testigos en el presente refiriéndose al pasado, a través de recreaciones, material de archivo o entrevistas en el lugar motivo del recuerdo.

No podemos aseverar que la construcción de la memoria documental poblana sea fidedigna ya que el documentalista crea a partir del material del cual dispone y lo relata, como lo mencionaba Niney, en función de su presente.

Bibliografía

Arias, D. L. (2004). *La fruición fílmica: estética y semiótica de la interpretación cinematográfica*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, División de Ciencias Sociales y Humanidades.

Chion, M. (1993). *La audiovisión*. Barcelona: Paidós.

Fernández, F. y Martínez, J. (1999). *Manual Básico de Lenguaje y Narrativa Audiovisual*. Barcelona: Paidós.

García, F. y Rajas, M. (2011). *Narrativas audiovisuales: mediación y convergencia*. España: Icono 14.

Nichols, B. (2013). *Introducción al documental*. México: UNAM.

Niney, F. (2009). *La prueba de lo real en la pantalla, ensayo sobre el principio de realidad documental*. México: CUEC – UNAM.

Filmografía

Bendita Muerte [videograbación] Dirección: Érika Mercado Sánchez, Mario Trueba Marcos y Alejandro Jiménez Arrazquito. México, 2003.

Apoloniatzi y la Revolución [videograbación] Dirección: Martín Juárez Montes. México, 2007.

Tecomatlán, donde encendimos la antorcha [videograbación] Dirección: Luis Vicente Rodríguez Esponda. México, 2008.

Educación y resistencia [videograbación] Dirección: Byron Lechuga. México, 2009.

Forjando sueños [videograbación] Dirección: Gonzalo Juárez. México, 2009.

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación
Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

*Proyecto del Grupo de Investigación en Comunicación Audiovisual, Facultad de Ciencias de la Comunicación, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. México.