



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ARAGÓN

CALLEJERO

El documental, género audiovisual que muestra la verdad

T E S I N A

Que para obtener el título de
Licenciado en Comunicación y Periodismo

Presenta

Daniel López Beltrán

Asesor

Lic. Jorge Gallardo de la Peña





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Índice

Introducción.....	5
-------------------	---

CAPITULO I Proyecto del Documental Callejero

Tema.....	7
Delimitación del Documental.....	7
Justificación del Tema.....	7
Objetivos.....	8

CAPITULO II Hacia una definición del cine documental

2.1 Documental.....	9
2.2 Los Inicios del Documental.....	10
2.3 La Noticia Filmada.....	12
2.3.1 La Marcha del Tiempo.....	13
2.3.2 Ciudadano Kane y Zelig.....	14
2.4 Del Ojo–Cine al Cinéma Vérité.....	15
2.4.1 Robert Flaherty y Dziga Vértov.....	16
2.4.2 La Qualia.....	17
2.4.3 Nanook el esquimal y otras confesiones de Flaherty.....	18
2.4.4 Una mentira puede llegar a ser la verdad.....	19
2.4.5 ¡Hola, Cinema!.....	21
2.4.6 La cámara oculta o la vida filmada en vivo.....	23
2.4.7 La moral y la vida filmada en vivo.....	24
2.4.8 Una visión cinematográfica de la realidad.....	27
2.4.9 Cine Directo.....	28
2.4.10 La Fabula del Cinéma Vérité.....	32
2.4.11 Wiseman.....	35

CAPITULO III Músicas públicas

3.1 La música callejera o el <i>busking</i>	40
3.2 Al ritmo de la Ciudad de México.....	43
3.3 La filmación de la interpretación musical.....	47

CAPITULO IV Producción del Documental Callejero

4.1 Guión del Documental.....	51
4.2 Guía de entrevistas.....	56
4.3 Story Baorad.....	59
4.4 Concepto de Realización y Propuesta Estética.....	65
4.5 Presupuesto.....	70
4.6 Plan de trabajo.....	72
Conclusiones.....	74
Bibliografía, Hemerografía y/o Fuentes.....	78

Agradezco principalmente a mis padres, Fernando y Martha por el esfuerzo que han hecho para que yo llegará a éste punto.

También quiero agradecer a mis amigos: Octavio Castillo López, Diego Pérez Lombardini y Fernando García Jiménez. Por creer en el proyecto y compartir las aventuras del Bebé Maquech.

Introducción

A partir del siglo XX el hombre puede acceder a una sensación de poder nueva: la captura de un fragmento de tiempo, “un pedazo de realidad vivida”, en una bobina, en una cámara o en un disco duro; y de poder transportarla, compartirla, procesarla, manipularla, con un discurso independiente de aquello que se capturó. En otras palabras, lo que el realizador quiere decir y la realidad que pasó frente a la cámara al capturar la imagen, no siempre concuerdan.

Algunas posturas y géneros cinematográficos niegan la posibilidad de acceso a lo real y con ella la existencia del documental. Otras reclaman para el documental la verdad. Nos lo dice Bela Balázs, el cine es una experiencia subjetiva que la conciencia nos aporta desde la realidad.

El Documental *Callejero*, al igual que en ésta tesina se exponen las vertientes del Cinema Vérité y Cine directo; en las que la película es realizada sin un guión, creada directamente a partir del primer contacto con la realidad registrada por nuestra vista y nuestro oído.

El Cinema Vérité es un estilo de filmar un documental, inventado por Jean Rouch inspirado por la teoría de Dziga Vertov “Kino-Pravda” ó “verdad cinematográfica” durante los años veinte, a través de su serie de noticiarios. Que se titulaba de igual manera cómo Kino-Pravda.

Los episodios de Kino Pravda no incluían representaciones o puestas en escena; para él la cinematografía es algo simple, funcional y sin alteración de la realidad. Existe una similitud entre el Kino-Pravda o verdad cinematográfica y el Cinema Vérité, ata sobre todo la obsesión de capturar la realidad tal cuál es, con todos sus defectos.

Para la década de los años 60’s se había convertido en un movimiento en Francia, el cuál pretendía improvisar con la cámara, para develar la realidad o resaltar temas ocultos detrás de una cruda realidad.¹

Ésta corriente también se había conocido cómo “cine observacional”, entendiéndose como Cine Directo Puro. Principalmente sin la voz de un

¹ Ricky Leacock and “The Sense of Being There” – Article by Stephen Altobello at IMN

narrador, aunque existe una diferencia entre Cinéma Vérité y Cine Directo los conceptos son similares:

Cine directo tiene mucho que ver con la grabación de eventos en los que el tema y la audiencia se convierten en conscientes de la presencia de la cámara, operando con lo que Bill Nichols, americano, historiador y teórico de la cinematografía llama “modo observacional”.

Mientras que el Cinema Vérité puede involucrar puestas en escena estilizadas y existe la interacción entre el realizador y los sujetos filmados, incluso hasta el punto de una provocación.

Algunos argumentan que la presencia obvia del cineasta y la cámara fue visto por la mayoría de los cineastas cinema vérité como la mejor manera de revelar la verdad en el cine.²

Callejero es un documental sobre músicos de la calle que recorren con su música los lugares más exóticos, bizarros y transitados de la Ciudad de México. Aunque el documental es de la escuela del cine directo y el cinema vérité; limitado por la realidad, el encuadre y un punto de vista, fue imposible registrar todo lo que hubiera deseado, por eso es evidente que hay acontecimientos muy importantes de su vida, que quedaron fuera de cuadro.

Sin embargo, el trabajo final pretende develar la verdad. La de cada uno de los músicos que están sometidos a éste experimento cinematográfico, invadidos por interrogatorios, por una cámara que pretende rescatar todos los granos de verdad en los que su vida privada queda expuesta al espectador; que se llenará de cuestionamientos y de intrigas. Pero partiendo desde la premisa y el principal objetivo de ésta tesina que es capturar la verdad.

² DIRECT CINEMA: Filmmaking Style and its relationship to “Truth” – Thesis by Bernice K. Shneider, B.A., Art History University of Massachusetts, MIT (1972)

Capítulo I

Proyecto del Documental Callejero

Tema:

El documental como género audiovisual que funciona para narrar una historia de músicos callejeros con los preceptos del cine directo y cinema vérité.

Delimitación del Documental:

Se tratará de documentar a una banda de músicos callejeros para contar su historia.

La historia se desarrollará en las calles de la Ciudad de México.

Justificación del Tema:

Considero importante darle salida a proyectos en donde domine la pasión por la música; pues lamentablemente la difusión de cultura y arte en nuestro país va en decadencia; creo que es un momento prudente para sumar esfuerzos y generar cultura con nuestros propios medios y alcances. Hay muchos artistas que viven de la calle, ofreciendo un espectáculo distinto, agradable y propositivo. Si no tienes la suficiente suerte para presenciarlo, te lo habrás perdido para siempre. Porque éstos artistas son como estrellas fugaces destinadas a desaparecer.

La idea del documental surgió de un proyecto audiovisual que inició en el 2013 que consistía en grabar videoclips de músicos en diferentes escenarios urbanos; el concepto de seguir registrando material en las calles y crear un estilo "callejero" con las imágenes, fue creciendo conforme me fui adentrando a investigar el ramo del cine documental, en específico el cine directo, cinema vérité y los preceptos del Dogma 95.

De ahí se derivó el proyecto de tesis, que consiste en defender al cine de autor, al cine de lo "real", demostrando que puede establecerse un diálogo y un discurso a través de las imágenes documentales con una audiencia específica, que puede o no compartir mi propuesta porque va contra todo el sistema de capitalización

sustentado en la moda y el estilo de la dictadura académica, la que ordena que es lo "mejor" que debe verse en las salas de cine.

Sé que para crear una buena película muchas veces no es necesario tener mucha producción, buenos actores, luces profesionales; lo que más se requiere es la capacidad de buscar alternativas y soluciones prácticas que faciliten la realización de cualquier proyecto audiovisual.

Objetivos

Objetivo General:

Generar un documental con una banda de músicos callejeros que refleje la "magia" que transmite a los transeúntes de la ciudad de México. Logrando así, despertar conciencias y expectativas para el apoyo a nuevos proyectos mexicanos.

Objetivo Particulares:

-Difundir el documental a través de festivales nacionales e internacionales, con el fin de generar un material sólido que sirva de referente para mi carrera y para los integrantes de la banda.

-Se pretende anexar el documental a la plataforma kickstarter para recaudar dinero y continuar haciendo proyectos similares con otras propuestas (no forzosamente bandas de música).

-Proyectar un cine con diferentes características a las convencionales e industriales, creando al espectador una sensación de realidad.

Hacia una definición del Cine Documental

2.1 El documental es la expresión de un aspecto de la realidad, mostrada en forma audiovisual. La organización y estructura de imágenes y sonidos (textos y entrevistas), según el punto de vista del autor, determina el tipo de documental.

La secuencia cronológica de los materiales, el tratamiento de la figura del narrador, la naturaleza de los materiales —completamente reales, recreaciones, imágenes infograficas, etcétera— dan lugar a una variedad de formatos tan amplia en la actualidad, que van desde el documental puro hasta documentales de creación, pasando por modelos de reportajes muy variados, llegando al docudrama (formato en el que los personajes reales se interpretan a sí mismos), hasta el documental falso conocido a veces como Mockumentary.

Con frecuencia, los programas de ficción adoptan una estructura y modo de narración muy cercanas al documental, y a su vez, algunos documentales reproducen recursos propios de la creación de obras de ficción.

El *documental Callejero* es un híbrido; porque muestra distintos aspectos de varias escuelas, ramas y subgéneros del documental; aunque primordialmente es la más cercana al Cine Directo, Cine-Ojo y al Cinema Vérité.

Uno de los puntos más importantes a nivel discursivo de ésta tesis es la afirmación de lo que se ve en la pantalla, no es más de lo que se ve en la pantalla. Somos nosotros quienes hemos asignado y configurado una serie de códigos de significación para cierto tipo de imágenes y sonidos. Toda imagen esconde otra, dice Niney.³ Lo que quiere decir es que lo que realmente pasó frente a la cámara no siempre concuerdan con el discurso que intenta dar el realizador.

La imagen cinematográfica como técnica, apunta hacia la cámara como mediación originaria, como condición para que podamos registrar lo otro o a nosotros mismos como materia fílmica y poder así llegar a ser una

³ François Niney. *La prueba de lo real en la pantalla, ensayo sobre el principio de realidad documental*. UNAM 2009

“representación”. Como cualquier imagen, sus posibilidades de significado o “valor documental” se establecen desde el interior de un sistema cultural y tendrá que definirse por todo lo que lo separa de lo ficcional.

Desde posiciones institucionales, el principio de la no intervención en el material fílmico, hasta garantizar con ello su credibilidad. El pensamiento documental desenvuelve hacia dentro un tejido complejo de fórmulas y combinatorias de los modelos y de experimentos que explican la historia del cine.

El documental es primitivo, es decir, descriptivo, abarcándolo todo, pasa por un imaginario cada vez más conformado por la vigilancia, y por un espectador que ante los silencios se llena de miedo, que tiene en cuenta la puesta en relación de un autor y un público a través de un filme que ambos reconocen como documental.

Esas cuestiones que van a permitir incorporar en el mismo proceso técnica y arte, arte y sociedad, arte e industria, y hasta arriesgarnos a usar la palabra creación como dialéctica entre autor, contexto y espectador.⁴

2.2 Los inicios del Documental

Los Lumière inventaron el cine no solamente como aparato de proyección, sino como sujeto: captar la naturaleza en vivo, transmitir la sensación del movimiento real y de la vida, producir verdaderos retratos vivientes, pequeños cuadros de género que fueran sorprendentemente cercanos y familiares era claramente su programa, según los términos mismos de las descripciones en boga de la época.

Para los Lumière el carácter documental del cine es simplemente el cine. Y tal era el credo que enseñaban a sus camarógrafos: las raíces griegas y latinas tienen su lenguaje. Vitascope, Vitagraph, Bioscope, Biograph quieren igualmente decir registrar o mostrar la vida, mientras que los aparatos creados antes de las representaciones en el Grand Café, se llaman Kinetoscope, Kinetograph, Cinématographe, y prometen solamente el análisis o la síntesis del movimiento. Esta evolución hace comprender la importancia de las películas de Louis Lumière y la influencia de aquellas.

⁴ Margarita Ledo. *Del Cine-Ojo a Dogma 95 Paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental*. Editorial Paidós, España 2004.

Louis Lumière había impuesto esa regla de que su aparato había sido hecho para registrar la vida, para tomar la naturaleza en vivo. Nada más. No podía y no debía ninguna otra función...abrir las lentes hacia el mundo, tal era la única, la exclusiva consigna que fue dada, a principios de 1896, todos la siguieron ciegamente, y gracias a ella, hicieron progresar al cine notablemente.

Biograph fue el nombre dado a uno de los primeros aparatos de cine estadounidense (1896), competidor del cinematógrafo de los Lumière. American Biograph hasta se convirtió tres años más tarde, en una compañía de producción en donde Griffith, un director cinematográfico estadounidense. Considerado el creador del modelo de representación cinematográfica o *montaje invisible*, fue llamado *El padre del cine moderno*; hizo su debut dando nombre así a la nueva aceptación mecánica y visual de la palabra biografía: ya no memorias, relato de vida conjugado en el tiempo pasado recompuesto de lo escrito, sino cuadros vivientes, huella de la vida en el presente, simultaneidad de la acción y de su registro. Trabajadores saliendo de las fábricas, arribos de trenes, comidas de bebé, desfiles de caballerías, cuadros exóticos... todos estos temas inaugurados por Lumière y sus camarógrafos se encuentra en los espectáculos de Biograph, de Pathé, de Gaumont.

Existe incluso hoy una propensión patrimonial a conservar en cajas el presente para el futuro, en querer hacer memoria inmediatamente y en transformar la vida en museo: ¡la vida no vivida encontraría su razón de ser en el espectáculo que ofrecerá a los arqueólogos de mañana! Podemos pensar en las últimas palabras de Hervé Guibert (periodista, escritor y fotógrafo francés) en su autorretrato en video dirigida con la productora Pascale Breugnot unas semanas antes de su muerte.

El pudor o el impudor:

“es necesario haber ya vivido las cosas una primera vez antes de poder filmarlas en video. Si no, no se les comprende, no se les vive. El video absorbe inmediata y estúpidamente esa vida no vivida. Pero puede también crear la unión entre la fotografía, la escritura y el cine. Con el video, uno se aproxima entonces a otro instante, un nuevo instante, como en superposición, en un fundido encadenado puramente mental, el recuerdo del primer instante presente tiene igualmente la riqueza del pasado.”

2.3 La Noticia filmada

Así como la coronación de la reina Isabel II de Inglaterra (comentada en directo por Léon Zitroeneen Febrero de 1952) iba a marcar los inicios de la televisión popular en Francia y Europa, la coronación del zar Nicolás II, filmado por Charles Moisson y Francis Doublier el 26 de mayo de 1896, señala el primer gran reportaje (en seis tomas) de la historia del cine. Fue también la ocasión de la primera censura cinematográfica: la multitud, ávida de los regalos tradicionalmente dispensados con ese motivo, se aglomeró a tal grado, que hubo varias centenas de muertos, la cámara registró una parte de la catástrofe, pero la policía zarista se apresuró a confiscar los rollos para que no se corriese el riesgo de una mala publicidad.

En 1930 el crítico y cineasta húngaro Béla Balázs emite una declaración crucial en cuanto a la realidad de los noticieros filmados cinematográficos:

“Decididamente el conocimiento de la realidad es la condición para liberarse de toda falsa ideología. La necesidad de conocer los hechos es el deseo de una conciencia política libre. Pero la misma objetividad se convierte en una ideología reaccionaria, elimina al hombre y su experiencia interior vivida. El sólo reportaje de las cosas tangibles es insuficiente para organizarlas, porque se necesitará a veces de la sensibilidad y de la fuerza de las imágenes del poeta para recrear la atmósfera inasequible de la realidad.”

Balázs desarrolla una crítica marxista de la ideología de los noticieros cinematográficos:

“Se podría decir, de los noticieros fílmicos, que proporcionan el diario íntimo de la época. Proporcionan aparentemente la realidad impersonal, no fabricada. Nada de paseo lírico o de destino privado, sino reportaje. Y, sin embargo, lo que se nos muestra no es simplemente la realidad objetiva. Lo sensacional y la noticia determinan la sección y la manera en que las imágenes son agrupadas, y eso es ya un punto de vista que crea ciertas formas ¿Qué enseñarán a los historiadores esas tomas deportivas, de desfiles, de catástrofes, respecto de los eventos históricamente decisivos? Las fuerzas sociales no tiene rostro visible ¿Se puede captar por medio de la imagen su causa económica y su significación? Cuando mucho sus repercusiones marginales o ciertos síntomas periféricos. Las noticias constituyen el indicador de los límites del cine. No, esas imágenes no tendrán

ningún valor documental para los historiadores. Cuando mucho el principio que habrá presidido a su selección”⁵

2.3.1 La Marcha del Tiempo

Se encuentran en esas noticias recreadas una mezcla de veracidad y de melodrama, a los docudramas y *reality shows* de la televisión. El género fue llevado en su apogeo por la serie estadounidense, reputada de documental, *La marcha del tiempo*. La idea de su productor, la gigante Time, fue dramatizar la noticia, extraerle temas largos que se podían “beneficiar” de un tratamiento dramático análogo al del cine de ficción, al mezclar tomas de noticieros fílmicos y escenas recreadas con actores, rematado todo por un comentario narrativo de tono apocalíptico. Esa “revista” cinematográfica gozó de gran éxito durante sus dieciséis años de existencia, de 1935 a 1951, y se puso con toda naturalidad al servicio de la propaganda estadounidense durante los años de la guerra. La compañía Time no empleó jamás oficialmente el término “recreados” al referirse a su “documentales noticiosos”.

Henry Luce, el director de Time que presidió el lanzamiento de la serie, la reivindicaba como “fakery in allegiance to the truth” (falsificación en obediencia a la verdad) ¡lo falso obedeciendo a la verdad! *La marcha del tiempo* hasta recibió un Oscar en 1937 por haber “revolucionado” los noticieros cinematográficos. Eric Barnouw (*cf, Documentary*, Oxford University Press, 1993, pp. 121, 131) hace notar, con toda la razón, que en esa época los documentales de izquierda tampoco retrocedían a la recreación, y que difícilmente había un debate público respecto de la validez de esa técnica.

⁵ L’esprit du cinéma, 1930 Payot, 1977.

2.3.2 Ciudadano Kane y Zelig

Se encuentra una parodia en regla de *La marcha del tiempo* al inicio de *El ciudadano Kane* (Orson Welles, 1941). Luego de la breve escena de obertura, en la que Kane muere pronunciando la famosa palabra *rosebud*, Welles inicia su película con la recreación de la vida pública de su personaje principal, a la manera documental de *La marcha del tiempo* con todo y sus reproducciones estereotipadas.

Welles no crea más falsedad que los otros “noticieros” de la serie, excepto que su personaje no existe verdaderamente (aún cuando su parecido con el magnate de la prensa, Hearst, haya valido a Welles no pocas dificultades). A partir de ese verdadero falso documental, la ficción va a avocarse a la búsqueda de la verdad compleja del personaje, más allá de las imágenes noticiosas que no sintetizan sino su apariencia pública.

Ante la mirada contradictoria y penetrante de la ficción, es la noticia cinematográfica la que parece superficial y mentirosa, instrumento unívoco de propaganda.

Una película más reciente parodia ese mismo estilo de documental noticioso a la manera estadounidense de los años treinta-cuarenta, esta vez para narrarnos la carrera de un personaje cómico. Interpretado por Woody Allen, *Zelig* (1983) es un proteo, un hombre camaleón que toma inmediatamente el aspecto de aquellos que lo rodean. Como Kane, pero como actor anónimo, aparece en la tribuna junto a Hitler o con el papa Pío XII; *Zelig* es la parábola del hombre que, en defensa propia y para defender su cuerpo, abraza físicamente a la noticia dominante. Se asimila inmediatamente a ella por mimetismo. Ese enrolamiento de nuestro personaje, a pesar de sí mismo, en las imágenes de la época provoca una discontinuidad cómica, una malversación de la historia oficial contenida en esas reproducciones estereotipadas: *Zelig* se encuentra en los documentales noticiosos como en una película familiar. Detrás del encadenamiento de sus identificadores sucesivas, de sus metamorfosis contradictorias (*Zelig* se transforma igualmente en un rabino en medio de rabinos, como en un militante nazi en medio de nazis), son las noticias mismas las que terminan por parecer un mal juego de roles y de apariencias engañosas.

El logro de Woody Allen no se debe simplemente a la excelencia de sus trucos. Esas incrustaciones de sí mismo en las noticias filmadas, provocan un cortocircuito cómico en el juego de las presentaciones capturadas, invirtiendo los

polos de lo objetivo y lo subjetivo, del trasfondo y el primer plano, de lo célebre y lo anónimo, del poder y lo poseído, de la Historia y la pequeña historia. Su guión documental lleva hasta las últimas consecuencias una notable pequeña broma.

2.4 Del Ojo-Cine al Cinema Vérité Abordan una película sin guión, creada directamente a partir del primer contacto con la realidad registrada por nuestra vista y oído. Es el escape de las guionizaciones convenidas del cine de ficción, así como de las representaciones oficiales de las noticias filmadas, un cine hecho de tomas directas de la actuación de los hombres.

El acontecimiento no es lo sensacional, sino la vida común y corriente; no lo teatral, sino lo espontáneo; no la historia basada en un guión, sino aquello que se presenta delante de la cámara. En lugar del suspenso premeditado, la divina sorpresa de una realidad en tanto ésta se produce. Un cine de la sorpresa que vale la vida de aquellos a quienes se filma y de aquellos que miran. No más, no menos.

Si algo llama la atención en los primeros años del cinematógrafo, más allá de la fascinación técnica, de la cámara como posibilidad estética y de la necesidad de explorar y desarrollar el medio desde punto de vista lingüístico, es el interés por remarcar la impresión de realidad frente a la teatralidad.

Un dilema en proceso, que varía en su paso a la acción, a la puesta en imagen de una idea; un dilema que se puede mantener opaco o llegar a negar pero que estructura y cohesiona, hace que se pueda interrelacionar actitud artística, ideología y realidad como materia cinematográfica, como modelo para la representación, bien mediante su inscripción directa, la vida de improviso o bien como *mise-en-scène* (puesta en escena), como la vida al natural.

Esta perspectiva es una de las constantes que le permiten al documental construir su lugar desde la etapa fundacional, exhibir su frontera, su independencia de otro cine, el cine denominado de ficción, de actores, de adornos, de un cine que deja pronto al descubierto sus ansias expansivas de la mano de la rentabilidad comercial. La primera consecuencia y tal vez la más radical desde el documental, es la negación de cualquier herencia literaria y teatral “mainstream”⁶ la condena de la ficción estándar y el gesto de eliminar del

⁶ anglicismo que literalmente significa corriente principal, es un término que se utiliza para designar los pensamientos, gustos o preferencias predominantes en un momento determinado en una sociedad.

cine nuevo tanto los escenarios prefabricados como las peripecias, sus simulaciones, sus actores seriados. Sólo la cámara puede incorporar como material cinematográfico “la vida de improviso”, sólo la cámara puede permitir la preparación de cada componente natural, sin modificar su identidad, y convertir su representación en uno de los procedimientos de verdad.

De ahí la necesidad, para reencontrar el terreno abonado de la experiencia cotidiana, de salir de las reglas de la academia cinematográfica con cámara en mano; de experimentar con una cámara participante u observante que aborde los lugares comunes de los sujetos hablantes, de encontrar de nuevo actores-protagonistas que puedan entrar y salir de la película sin afectación, con un antes y un después.⁷ Logrando la desaparición paulatina y efectiva del héroe individual decimonónico que habita comúnmente en el cine de ficción o en las novelas, y la construcción de la modernidad con un héroe colectivo, un nuevo sujeto que manteniéndose en el relato realista exige otros mitos a los que transferir su conflicto.

2.4.1 Robert Flaherty y Dziga Vértov

En contra del “teatro filmado”, Flaherty y Vértov proclaman la verdadera vida, el cinema vérité, pero sus concepciones y métodos de “toma de vida” difieren: Flaherty observa la vida “al natural”; Vértov, “la vida tomada de manera imprevista”. Cada uno de esos pensamientos comporta un pasaje hasta el límite, lo que lo hace tropezar con la contradicción. Capturar la vida al natural conduce a la recreación; captar la vida de manera imprevista, lleva a los subterfugios de la cámara oculta.

El propósito aquí es dar cuenta de dos formas inaugurales de puestas en escena de lo real y sus límites, no el denunciar falsificaciones. La falsificación es un concepto moral, jurídico (la intención de engañar) inadecuado o por lo menos insuficiente para explicitar esa “ilusión verdadera” que es toda obra estética.⁸ Aún si la historia del documental está llena de falsificación y de usos de la

Toma relevancia en los estudios mediáticos actuales al* *reflejar los efectos de los medios de comunicación del siglo XX sobre la sociedad contemporánea.

⁷ Cita del capítulo *Cinéma Vérité* de François Niney. *La prueba de lo real en la pantalla, ensayo sobre el principio de realidad documental*. UNAM 2009.

⁸ François Niney. *La prueba de lo real en la pantalla, ensayo sobre el principio de realidad documental*. Capítulo 3 Toma de vista, toma de vida. UNAM 2009.

falsificación, prefiero considerar cómo ambos padres fundadores del documental inventan procedimientos para sostener la insostenible pretensión respecto a la inocencia de la mirada, se esfuerzan prácticamente por resolver la imposibilidad de registrar la realidad “tal cual”, sin re-figurarla. Después de todo, si la realidad saltase a la vista, el cine (como las otras artes y ciencias) sería superfluo.

Estableciendo así una suerte de estado de necesidad entre teoría, práctica y antología, entre pensamiento, aplicaciones y resultados.

2.4.2 La Qualia

La relación del realizador con lo real y con lo material pasa por la cámara; por una serie de posibilidades que son parte del documental y de lo que denominan *qualia*⁹ o cualidad de percepción a nivel individual. En otras palabras “la cualidad roja” de una manzana no será percibida de la misma manera por dos personas.

La qualia es individual y está determinada por nuestra percepción a nivel físico, pero también psicológico. Cada uno de nuestros centros de percepción cerebral está negociando todo el tiempo por nuestro *foco de atención*. La batalla se gana en función de aquello que consideramos importante biológica, pero también psicológicamente; es decir, de acuerdo a nuestras creencias y valores, nuestros pros y contras.

Si nuestras creencias y valores determinan lo que vemos dentro del gran caos de la realidad, a su vez también determinan lo que queremos mostrar. No solamente las historias que creemos que valen la pena contar, sino también la forma que les damos a esas historias.

Sólo la certeza de que la cámara ve de un modo diferente a como puede ver nuestro sistema ocular nos permite afirmar que la percepción de lo que la cámara da a ver es también diferente de lo que hipotéticamente puede incorporar la visión directa del mismo material. (Hechos, fragmentos de hechos, personas, fenómenos como la vida urbana o natural, modos de actuar...) Sólo la certeza de que el material en bruto es un efecto sin contorno, incapaz de cualquier viaje, y que va a cobrar significación en su engranaje, a través de su entrada en una operación de montaje, típica de la sociedad industrial y del espectáculo, nos define inevitablemente como parte del organigrama general.

⁹ El trabajo referente a las neurociencias de Gerald M. Edelman *Wider than the Sky: the phenomenal Gift of Consciousness*, Yale University Press, 2005

2.4.3 Nanook el esquimal y otras confesiones de Flaherty

Aplicando al documental una dramaturgia familiar nueva en ese dominio, *Nanook el esquimal* suscitó, desde su distribución en salas cinematográficas, una polémica (aún en curso) entre los artistas humanistas, por una parte, y los etnólogos partidarios de la observación “científica”, por la otra. Los biógrafos de Flaherty (Paul Rotha o Richard Griffith), no menos que el cineasta mismo, no ocultaron las actuaciones impuestas al cazador esquimal y a los suyos para adaptar su vida a la cámara. Entre los más notorios: la fabricación de un iglú dos veces más grande que lo acostumbrado y a cielo abierto, por lo mismo a la temperatura exterior, para poder filmar; la caza ritmada, no por las evoluciones del animal, sino por las indicaciones del camarógrafo.

“¡La cámara primero, la morsa después!”, no dejaba de repetir Flaherty. Pesada responsabilidad, cuando se sabe que Nanook, en el momento en que se hacía célebre en las pantallas del mundo entero, debía morir de hambre en su banco de hielo. “Debí haber sido fusilado por lo que le pedí hacer para la película a esa gente tan noble, por los riesgos enormes a los que los expuse”. Esa confesión de Flaherty a propósito de los pescadores de Arán, vale para *Nanook el esquimal* y para el personaje principal de *Moana: la vida y el amor en las islas del sur*, sometidos al suplicio del tatuaje, a punta de fuego para la belleza de la película. Esa ruda costumbre casi abandonada. Flaherty la recrea por la necesidad de la intriga “documental”, así como ocurrió con el arponeo del tiburón peregrino, que es la principal atracción de *El hombre de Arán*.

Esas recreaciones cinegéticas, de las que se podrían multiplicar los ejemplos, ¿eran tan verídicas tan cruelmente necesarias? “Se debe a veces mentir para alcanzar la verdad”. Este aforismo de Flaherty mismo, puede ser considerado como su respuesta a la cuestión crucial de la exigencia del estilo y de la crueldad del arte. No hay arte sin sacrificio ni sacrificio. No hay estilo sin un giro, no hay verdad sin hacer girar la realidad. A partir del Renacimiento nuestro arte, convertido a la vez en arte humanista y en arte instrumentado, ha tenido que ver con la disección: no solamente la representación, sino la operación de lo real. El arte reencuentra y revela. El cuadro bello no es ya pintura, sino una imagen santa, figura del ideal o imitación de la naturaleza.

El hombre reproduce el mundo: no que él sea la copia, sino porque lo fabrica con, y en, su mano. Es la naturaleza la que imita al arte... ya sea que se lamenta ese

defecto de la naturaleza (romanticismo) o que se le reivindique (manierismo, barroco, constructivismo)¹⁰

A través del ojo de la cámara Flaherty intenta reencontrar en la naturaleza lo natural perdido. Su búsqueda idílica responde a la exhortación romántica. “El ideal no es esa cosa vaga, ese sueño aburrido e impalpable que nada en el plafón de las academias; un ideal es el individuo enmendado por el individuo, reconstruido y convertido por el pincel o el cincel en la resplandeciente verdad de su armonía nativa” *Charles Baudelaire, Salon 1846.*

Para poder ser comunicable por medio del cine, la verdad nativa, según Flaherty, debe ser doblemente reconstruida: una primera vez, respecto del tema, al guionizar las prácticas más originarias, al escoger a los personajes principales, al hacer que los nativos vuelvan a actuar los gestos más típicos de su lucha por la vida; la segunda vez, en el montaje, al mostrar la áspera belleza de su vida bajo la forma de una canción de gesta, al adoptar la personificación novelesca y el apogeo heroico inventados por el cine de ficción.

Ninguna técnica puede erradicar de la película, aún documental, aún en “cine directo”. La idea guionística de que se hace verdad documental (¿Cómo recortar o dar contorno a las apariencias?, ¿cómo captar o producir una significación?) preside la elección de los procesos de filmación, los cuales pueden a su vez modificar el descubrimiento que se opera sobre el mundo. Lo que es pertinente no es sólo constatar las manipulaciones operadas por Flaherty en lo real, es relacionar su transposición, por un lado, con el “resultado” estético del tema; por el otro, con la visión del mundo (ética) que la película supone y produce (la diferencia con el cine de ficción seguirá siendo que no se trata de un mundo, sino de ese mundo real que compartimos). La noción de valor constituye esa doble articulación: los valores en el sentido de color, encuadre o contraste, expresan valores, en el sentido ideológico y ético.

2.4.4 Una mentira puede llegar a ser la verdad

Con Flaherty, la recreación de una escena toma un nuevo sentido, diferente de los cuadros históricos de Mèliés, de los noticieros filmados cinematográficos. La palabra inglesa *revival* “reanudación”, “restauración”, “renovación (de la fe)”, traduce claramente esa fe nueva en lo “natural”, recreada con los nativos, el documental actuado con los nativos, el documental actuado por los autóctonos.

¹⁰ cf. *L'anti-nature*. De Clément Rosset, Presses Universitaires Françaises. 1973.

Esa manera de recreación de lo ocurrido en el terreno, se encontrará en Lionel Rogosin, Geroges Rouquier o Pierre Perrault, y en toda una corriente de la antropología (las comedias de Jean Rouch, por ejemplo), pero también, reorientada de manera más política, en el neorrealismo italiano (*La tierra tiembla* de Visconti, las películas de De Sica) o el Free Cinema Inglés (*Somos los muchachos de Lambeth* de Karel Reisz). Ese enfoque responde claramente a la expresión paradójica de “documental actuado”, y se conoce la influencia que tendrá en la Nouvelle Vague. El cine posterior al neorrealismo pretenderá (en Bresson, Godard, Truffaut, Eustache...) hacer actuar a sus actores (Bresson dice “sus modelos”) de manera inmotivada, desinflada, mínima, para desarticular la actuación falsamente verosímil (teatral) de los actores tradicionales. De allí la necesidad absoluta para el *cinema nuovo* de encontrar nuevos actores: amigos o anónimos, aficionados o debutantes, susceptibles de figurar una relación mucho más documental entre persona y personaje; es decir, en el extremo opuesto del realismo psicológico del Actor’s Studio, capaces de una actuación indiferentemente más torpe o distanciada.

Se puede criticar la actuación de los actores, como lo ha hecho Bresson, y preferir actores no profesionales, es forzoso reconocer sin embargo que el actor no es solamente un artificio enfático, es una máscara. Y esa máscara permite proferir verdades, mientras que nos preservamos respecto de las mismas, identificarlas con un personaje que no es nadie. Donde se ve que la ficción se opone a lo real, pero no a la verdad, y que lo real no es la verdad. Como en el reality show, el cual, al identificar lo verdadero como real, ¡produce una realidad truncada en su afán por crear verosimilitud!

Krzysztof Kieslowski comenzó su carrera de cineasta como documentalista, eligió el cine de ficción el día en que, según sus propias palabras, su labor de investigación del alma humana por medio de la cámara, se hizo demasiado cruel, como un escalpelo, como para practicarla en la gente; exigía a partir de entonces la máscara protectora del actor.

Todo un lienzo del cine moderno (Bresson, Bergman, Godard, Straub, Eustache) se apoyará por momentos en esa concepción del cine según la cual la cámara está encargada de arrancar al actor la confesión en mayor o menor medida controlada de su verdad, registrando para el espectador los efectos de su propia violencia. La finalidad de esa concepción del cine como fórceps y criterio de la verdad justificada, a ojos del cineasta moderno, el terror y la crueldad de la filmación: la cámara y el micrófono no están ahí para traducir una verdad

imitada, constituyen el estilete con el que hace una incisión en carne viva en el actor, en tanto superficie sensible, haciendo una incisión en la piel de la realidad.¹¹

2.4.5 ¡Hola, Cinema!

Jugando con la ambigüedad ficción/documental, rol/persona, una película pone deliberadamente en escena la crueldad de la toma de vista como toma de vida, el doble juego de exhibicionismo inherente al cine. *¡Salaam, Cinema!* (1995), del Iraní Mohsen Makhmalbaf, se presenta como un documental, pero su dispositivo tiene doble fondo. Makhmalbaf filma la audición y la selección de los actores para una película que quiere presentar en Cannes, con ocasión del centenario del cine. Pero esa película de competencia, que se intitulará *¡Salaam Cinema!* No será otra cosa que la filmación misma de esa prueba de casting.

Una larga fila de gente en una carretera. Un vehículo se mueve en dirección contraria a la fila compacta. A través del quemacocos un hombre con un megáfono pide que se deje pasar al vehículo del realizador. Una cámara de video, visible, filma a la multitud. El vehículo termina por penetrar un parque. Toda esa gente respondió a un pequeño anuncio de casting para la próxima película de Makhmalbaf, uno de los cineastas más conocidos en Irán a partir de su película *El ciclista*. Desde lo alto de una escalera, un asistente anuncia que se va a distribuir formularios para escoger a partir de ellos a los candidatos. Todos sueñan con hacer cine, signo del inmenso fervor popular por el cine en Irán. Se abren finalmente las rejas. La cámara de video, en picada, nos muestra a la multitud compactarse, la gente que se aplasta, a la manera de un noticiero televisivo que causa malestar. Estamos ahora en una gran sala cinematográfica en calma, con el piso encerado. En el fondo, en la penumbra, una puerta en ojiva que un tramo de escalera separa del patio de butacas. Ahí, tras una mesa, el cineasta; detrás del cineasta algunos proyectores y la cámara de 35mm montada en un carro de travelling, rodeada por sus operadores. El primero de los candidatos seleccionados desciende los escalones de manera titubeante; tiene un bastón blanco y lentes para el sol. “Avanza” le dice el cineasta. “¿Por qué quieres hacer cine? Tú eres ciego”. Como los otros candidatos que seguirán, el joven se ve sometido a un interrogatorio riguroso acerca de sus motivos y sus habilidades para actuar en el cine. Defiende patéticamente su “derecho” a convertirse en actor a pesar de su discapacidad. “¿cómo te verá llorar el público si usas lentes?”, prosigue el cineasta. “Quítate tus lentes”, demanda el cineasta “no eres un ciego

¹¹ Rossellini et l'invention du cinéma moderne. Alain Bergala. Flammarion. 1988

verdadero”. El joven se rehúsa a hacerlo, Makhmalbaf insiste. Una molestia recorre al público, disgustado por tanta crueldad. El candidato a actor termina por ceder, se quita los lentes, se adivinan sus ojos blancos, ¿girá el ojo? Es él quien gira los ojos en sus órbitas revelando una mirada normal, que ve. De víctima preparada para sacrificarlo todo, y tratado de manera sádica por un omnipotente realizador, el ciego se metamorfosea en un buen actor que el cineasta devela. ¿No actúa ya en la película?

A la imagen de esos dibujos en donde forma y fondo se invierten, ese escandaloso engaño visual abre la película, da su clave, a la manera de los narradores populares que comienzan sus fábulas con un juramento de decir verdad; encogimiento del corazón por parte del público, el cual suspende su juicio a tal grado que permanece suspendido de los labios del narrador... La paradoja de ese ritual de verdad inaugural (“he aquí la historia verídica”, “érase una vez”, “que me condene si miento”...) consiste en que pone la realidad común entre paréntesis y abre para todo el mundo las puertas de la ficción y de sus verdades simbólicas.

¿Qué nos dice la parábola del ciego revisada por Makhmalbaf, acerca del Cinema Vérité y la verdad en el cine? Algo parecido a la célebre paradoja: *Epiménides el cretense dice que todos los cretenses son mentirosos* ¿Dice la verdad? Si *¡Salaam Cinéma!* Es claramente un documental, el candidato seleccionado es una persona (no un personaje) y el cineasta es un canalla por tratar así a un pobre ciego; pero tiene razón, ya que el ciego termina siendo un ciego falso; pero este falso ciego nos engatusó, es un buen actor, ¿no es justamente lo que busca Mohsen Makhmalbaf?, ¿porqué entonces amenazarlo con rechazarlo? ¡Pero él está claramente dentro de la película, ya que estamos viendo la película! ¡Es Makhmalbaf quien nos engatusó, es una ficción, todo ha sido guionizado de antemano, el ciego es un personaje! A menos que el descubrimiento del falso-ciego no se trate de cinema vérité, filmado de manera improvisada, como todos los otros candidatos siguientes en esa prueba de casting, el único guión de ese cruel experimento en directo sería “¿Qué sabe usted hacer para poder esta en mi película? ¿por qué pues quiere actuar en el cine? Llore, tiene usted diez segundos para llorar como debe saber hacerlo un actor...” documental o ficción, las reglas del juego, que algunos juzgarán como sádicas, no se pueden decir, como la paradoja que encarnan: la dualidad persona/personaje, realidad/representación, que está en el centro mismo de la cámara ¿Se trata de gente verdadera que quiere hacerle o de actores que actúan a ser gente que quiere hacerle al actor? En todos los casos Makhmalbaf mantiene su promesa de incluirlos en su película si

son buenos actores, ya que esa película no es otra cosa que un montaje de esa misma verdadera-falsa prueba de casting. Esa prueba de casting ¿es verdadera o fingida? La pregunta queda invalidada: la prueba de casting fue fingida, ya que Makhmalbaf no hará una película con esa gente, es verdadera, ya que la película es la realización misma de la prueba de casting.

2.4.6 La cámara oculta o la vida filmada en vivo.

Vimos cómo la búsqueda de la “vida filmada al natural” podía llevar, paradójicamente, a la recreación actuada, con los peligros subyacentes de la puesta en escena exhibicionista. Paralelamente, la voluntad de capturar “la vida de manera improvisada” puede llevar a un recorrido con efecto sorpresa, a la instantánea, a poner al desnudo el “verdadero” rostro de la gente sin que ésta lo advierta; es decir, a la cámara oculta. El exceso de la primera manera lleva al striptease, el exceso de la segunda al robo o a la violación de la imagen de alguien más.

“No se trata de la toma de manera improvisada por la toma de manera improvisada en sí, sino para mostrar a la gente sin máscaras, sin maquillaje, captarlas con el ojo de la cámara en el momento en el que no actúan, leer sus pensamientos puestos al desnudo por la cámara”. Proclama Vértov en uno de sus textos del *Kinó-Glaz*¹²

Y en el mismo tema, Jean Vigo, en una intervención sobre su película *A propósito de Niza*, dice:

La cámara se apuntará a aquello que debe ser considerado como un documento y que será interpretado, en el montaje, en tanto que documento. Obviamente, la actuación consciente no puede ser tolerada. El personaje habrá sido sorprendido por la cámara, si no, se debe renunciar al valor “documental” de un cine tal (Jean Vigo, “*A propos de Nice*”, 1930, Premier Plan, noviembre de 1961).

Los camarógrafos de *El hombre de la cámara* y de *A propósito de Niza*, respectivamente Mijaíl y Borís Kaufman, hermanos de Vertov, confirman que

¹² Se refiere al cine-ojo; es una teoría creada por el documentalista soviético Dziga Vértov, que será el fundador del noticiario Cine-Verdad o *Kino-Pravda*.

utilizaban subterfugios u organizaban “puestas en lugar” (falsos incidentes o espectáculos callejeros) para distraer la atención de los fulanos por ser filmados, y poder filmarlos sin que lo supieran –así ocurrió con los acercamientos de los niños cautivados por el mago chino en *El hombre de la cámara*–. En cuanto a *A propósito de Niza*, Borís Kaufman precisa: “El método consistía en sorprender los hechos, las acciones, las actitudes, las expresiones, y en dejar de filmar en el momento mismo en el que el sujeto se daba cuenta de que estaba siendo fotografiado”.

Tanto Vertov como Vigo, estaban conscientes de las ambigüedades de éste método de “toma de vista”, que era el único que justificaba, según ellos, el develamiento revolucionario de verdades sociales. “Y el fin se habrá logrado” Explica Vigo, “si se logra revelar la razón oculta de un gesto, extraer de una persona común y corriente, y tomada al azar, su belleza interior o su caricatura; si se logra ese fin, revelas es espíritu de una colectividad a partir de sus manifestaciones puramente físicas”. Para producir esa “objetividad” nueva, es necesario demostrar o atravesar las apariencias, de ahí la necesidad para el cineasta, de un punto de vista no distanciado sino comprometido. “Ese tipo de documental exige que se tome posición, ya que pone los puntos sobre las íes . Si no compromete a un artista, compromete por lo menos a un hombre. Esto claramente vale aquello”, proclama Jean Vigo. El Cine-Ojo responde a esa exigencia, gracias a su posibilidad de hacer visible lo invisible, de aclarar la oscuridad, de hacer de eso que es actuado algo no actuado, de hacer de la mentira la verdad.

La afirmación de Balázs de que intentar cortar trozos de la vida y hacer de ellos un filme es una empresa peligrosa y el autor húngaro cita nada menos que a Eisenstein o a Pudovkin, con sus personajes y situaciones extraídos de la calle, “cómo fanáticos de la naturalidad”. El cine como corriente orgánica se plantea hacer crecer la apuesta y elige el campo del cine documental.

Todos aquellos que realizan historias con imágenes y sonidos deben tener la capacidad de decir: “así es como lo veo yo” en lugar de decir “si mi cámara lo captó así, es porque así pasó”.

2.4.7 La moral y la vida filmada en vivo

¿Se tiene derecho a filmar a la gente sin que lo advierta? La pregunta es profundamente epistemológica: ¿qué hechos produce eso y qué idea de la verdad? ¿verdad sustancial, absoluta, o verdad racional, relativa? El método

voyeur¹³ comporta una suposición igualmente ambigua, tan ambigua como transparente es la verdad que promete: tras lo visible engañoso se ocultarían verdades que la cámara podría hacer surgir, así como capturar por medio de instantáneas. Habría pues una prueba por medio de la imagen: la cámara oculta capturaría verdades ocultas, evidencias latentes disimuladas a nuestros ojos. Posición paradójica que niega a las apariencias de una evidencia que significarían las expresiones sibilinas de Vertov: “hacer visible lo invisible...hacer de la mentira la verdad”, esa creencia en lo invisible hecho visible, la mentira hecha verdad gracias a la cámara ¿significaría, a la manera en que lo hacen los vendedores de exclusivas, que la realidad (al fin descubierta) sobrepasa a la ficción?

Sería injuriar a Vertov, como a Vigo, reducirlos a esa fe de carbonero en la revelación fotográfica. Se sabe que, contradictoriamente, el Cine-Ojo supone el montaje como precedente a las tomas. “Todas las películas del Cine-Ojo está en montaje, desde el momento en que se elige el tema, hasta la distribución de la película definitiva; es decir, que está en montaje durante todo el proceso de fabricación de la película” (Vertov, *L'ABC des Kinoks*, 1929). Lejos de creer ciegamente en la epifanía de lo real gracias a que las tomas se hacen de manera sorpresiva, el Cinema Vérité no podría hacer abstracción de la triple relación filmador-filmado/tomas-montaje/película-espectador. No por razones agregadas de deontología, sino porque es la dialéctica necesaria para producir – más allá de lo sensacional– sentido, un tanto más de realidad y de posible, para construir un todo que sea más que la suma de sus partes, una obra significativa a la altura de un mundo en devenir.

Vértov era a tal grado sensible al aspecto racional del cine–por oposición a la toma que captura con las manos en la masa–, que *El hombre de la cámara* pone claramente en escena esa tercera dimensión, y muestra irónicamente al espectador su propia asistencia al espectáculo, así cómo el voyerismo de la cámara. Filmador filmado, puesta en abismo de la proyección de la película en la película, vistas cautivantes en donde se ve inmediatamente la toma (camarógrafo bajo el tren, bajo las carreteras, en un tranvía, en un coche...) o el montaje (imágenes detenidas de rostros que la mesa de edición reanima). Y sobre todo, juegos de espejos en donde el camarógrafo–voyeur se ve a sí mismo. Se trata paradójicamente de la relación que pretende evacuar el voyerismo: el voyeur se

¹³ La palabra voyeur deriva del verbo voir (ver) con el sufijo -eur del idioma francés. Una traducción literal podría ser “mirón” u “observador”.

deleita de ver sin ser visto, de gozar la imagen del otro defendiéndose sin entrar en relación con él. *El hombre de la cámara* no es únicamente aquel que filma y nos da a los otros como pastura, en un confortable y cuestionable anonimato: es igualmente filmado al filmar. Inmediatamente de que es vista la vista, ¡se ve en ella la toma! El voyeur es visto, de la misma manera que el espectador se ve al ver.

Explica Gérard Leblanc en su artículo “Médias et dispositifs” (*Cinéma*, v.9, num.I, otoño 1998):

La película mira al espectador real en ese punto en el que el cineasta se siente mirado por aquello que él filma. Esa mirada toma a menudo la forma de una interpelación, ya sea directa o indirecta, explícita o implícita. Una red de interpelaciones se coloca y funciona en todas las direcciones. El cineasta mira al que filma, de la misma manera en que es mirado por él. El espectador real mira aquello que se filma y es mirado por él. El cineasta mira al espectador real y es mirado por él. Nadie puede mirar al otro sin ser él mismo mirando. Las fronteras se confunden y se desplazan entre quien filma, quien es filmado y quien mira la película. No hay ya complicidad posible entre cineasta y el espectador real a través de la construcción de un personaje ideal que los preservaría a ambos de una puesta en duda.

El voyeurismo, para gozar a sus anchas de lo que ve, supone una puesta en distancia –la cual protege de los riesgos del contacto–, al mismo tiempo que la abolición (ilusoria) de toda mediación: una falsa transparencia, una captura directa y de sentido único, de los sujetos ofrecidos como objetos a mi mirada inmediata, sin recursos, ni retorno, ni desviación (se habrá reconocido el funcionamiento básico del dispositivo televisivo). Es precisamente eso lo que desmonta Vértov al afirmar visiblemente el Cine-Ojo, no como una relación dual (de depredación y posteriormente de demostración) e imperativa (“¡mira!”), sino cómo una relación trídica y reflexiva (“te muestro que”) que interpone a la cámara en el intercambio de miradas, incluyendo en lo filmado a filmador y a espectador, y a la proyección de la película.

2.4.8 Una visión cinematográfica de la realidad

Hacer documental es un medio de investigación, de curiosidad audiovisual, mucho más que una enunciación de una supuesta verdad o posición ideológica cualquiera. Desde esa perspectiva, las instituciones oficiales (políticas, religiosas o académicas) no son necesariamente más “mentirosas” por el simple hecho de ser oficiales, y los realizadores independientes no son necesariamente más “veraces” por el simple hecho de ser independientes. Todos aquellos que utilizan el medio audiovisual como herramienta de militancia, son susceptibles de caer en las mismas tentaciones de la “enunciación de facto”. En otras palabras, de una prueba de lo real en la pantalla.

Dziga Vértov (Denís Abrámovich Kaufman) menciona que hay que tratar a la imagen como un documento, sea dramática o descriptiva, sobre los que destaca bien sus límites formales, que hacen que lo visual se adapte a lo textual, al comentario, su modalidad de relato, –romántico versus realista– y sobre todo ese punto cero, ese punto en el que lo natural se convierte o no en cine y que puntúa en algo tan actual como la calidad de observación (la mirada en el lenguaje de hoy), la intención (la actitud) y la organización del material.

Mikhail Kaufman (hermano de Vértov), el cameraman-inventor que construye sus teleobjetivos para poder filmar a la gente de improviso y encajarla en la idea de Vértov, el a su vez director de *Moscú* (1979, nº2) hablan de cómo traspasan los límites de la crónica trabajando la imagen a través del ángulo de cámara de la fotografía y sobre todo, consiguiendo ese momento en el que la realidad se convierte en imagen.

Uno de los aspectos más atractivos para una posible analogía Lars Von Trier–Dziga Vértov sean los manifiestos, la razón de los manifiestos. Definido como visión cinematográfica de la realidad, preocupándose por la unidad entre forma y contenido, publicitando desde sus inicios cierto afán de cientificidad, tanto desde la vertiente técnica como por el método, por la planificación a la hora de seleccionar en el momento del rodaje, en el proceso de organizar las imágenes en un filme, y depositando en el montaje tanto la capacidad metafórica y polivalente de la obra de arte como en el Cine-Ojo el reto de la poética de la verdad, la preocupación por el público como un sujeto de carne y hueso inscrito en el filme aparece de manera clara en su *Manifiesto del Excentricismo* cuando trata de la comprensión como punto final, como vehículo para atraer a espectadores “poco instruidos” y de la eliminación de los rótulos gracias a un cuidadoso sistema de reenvío visual entre los temas. La verdad de los materiales es, en todo el

pensamiento constructivista, un motivo central y tal vez tengamos que esperar el *arte povera*, y hasta el cine pobre, para volver a encontrar actitudes como las que desenvuelven las vanguardias artísticas, teóricas y políticas.

Y sabemos que las relaciones internas que van entrelazando la primera generación documental es de por sí elocuente del sentido de grupo y de una idea que con valor general y con intensidad, los compromete con lo nuevo y con lo necesario, a favor o en contra de los parámetros de tiempo y lugar. En este sentido la idea de programa y la idea de objetivos van más allá del inmediatismo al que, en ocasiones, parece abocarlos su marca de institución, su creencia en el cine de la realidad como un activo patrimonial de las mayorías por entre las que escogen tanto los eventos, como los personajes o los comportamientos.

Algo a lo que nos tenemos que acostumbrar es a mirar el cine como parte de la modernidad, incorporarlo al pensamiento plural y en nuestro caso, al pensamiento sobre el cine documental, las condiciones en las que se produce éste género, el tipo de obras que genera, su estatuto entre otro tipo de producciones de cara al público y de cara a las instituciones que garantizan que podemos funcionar como público.

2.4.9 Cine directo

Los Quebequenses van a llevar todavía más lejos la transformación de la relación de lo real/en lo real, que permite el cine directo. Es porque a ojos de ellos, y en sus manos, la cámara portátil con sonido sincrónico autoriza una libertad de expresión no solamente estética, sino política, una extensión del terreno de la lucha en contra de los estereotipos de la cultura dominante angloamericana, por medio de la afirmación de las diferencias y de la búsqueda de la identidad en el terreno mismo.

Las cámaras cinematográficas portátiles de los compañeros de la NFB abren una brecha en las imágenes caídas en paracaídas de las películas de ficción de importación o del cine documental nacional didáctico. Un juego de palabras en inglés había rebautizado a la NFB, la National Film Board (Oficina Nacional de Cine), como National Film Bore (Aburrimiento Nacional de Cine). El cine directo permite emanciparse de las limitaciones administrativas de la producción, las cuales exigían una edición buena y debida forma (y en inglés), con emplazamientos de cámara, elección de las lentes, intenciones del realizador. A partir de entonces una sinopsis de algunas líneas podía bastar para hacer que se aprobara un proyecto de filmación. Evidentemente, esa renovación no se llevó

acabo sin tanteos ni aproximaciones, ni tampoco sin ceder a veces a la facilidad. Muchos de esos ensayos filmados nos parecen merecer su historia, más por el movimiento en que participaron, que en tanto obras en particular.

Dos películas colectivas figuran sin embargo pequeños manifiestos que conservan claramente el espíritu de improvisación de la época, a veces poético, a veces irónico. Decir de *La lutte/la lucha* (Michel Brault, Marcel Carrière, Claude Fournier, Claude Jutra, 1961) que es una película que captura el acontecimiento, es la menor de las cosas que se pueden decir de ella, y decir que los dos equipos, de registro de imágenes y del sonido, se libran a la lucha libre, es un eufemismo: visiblemente inspirados por el ensayo, a la vez sociológico y humorístico de Roland Barthes sobre la lucha libre (en *Mythologies*), Michel Brault y Marcel Carrière, Claude Fournier y Claude Jutra dejan sus cámaras portátiles alrededor del ring y de los luchadores, pero también en los vestidores y entre la asistencia, desmontando y sobreactuando la puesta en escena ritual del combate trucado de los buenos en contra de los malos, en el cual, como en el teatro guiñol, el árbitro no ve jamás los golpes prohibidos, en contra de los cuales se indignan los espectadores regocijados. La música ligera y punzante de Bach-Vivaldi asegura un afortunado contrapunto al drama que se concluye, en el vestidor, gracias a las recriminaciones, dirigidas directamente a la cámara, de los falsos villanos “rusos” derrotados (y maliciosamente subtitulados en ruso).

Otro ejercicio de estilo más conmovedor y social: *En Saint -Henri, el 5 de septiembre* (1962) relata el día (y la noche) del reingreso escolar en un suburbio de Montreal. No menos de once camarógrafos y un realizador (Hubert Aquin) siguieron, desde el interior, la vida de ese barrio durante las veinticuatro horas de “ese gran día”: los hechos y los gestos de los niños, sus preparativos matinales, los adultos ayudando a los pequeños a arreglarse, la entrada de éstos a la escuela, la gente humilde de la calle y de los cafés, la salida de las fábricas, los reencuentros familiares por la noche, los restaurantes nocturnos, la sombra de los enamorados, todo amenizado por un comentario de Jacques Godbout, quien no deja de interrogarse irónicamente acerca de la verdad del Cinema-Vérité.

Durante los años sesenta, las teorías referentes a cortometrajes y posteriormente a largometrajes en cine directo tomaron la palabra en las plantas bajas y a nivel de los bosques con la gente “que faltaba”: breves crónicas críticas, irónicas o tiernas, de la vida cotidiana (Giles Groulx, Jacques Leduc, Jean-Claude Labrecque, Guy Borremans, etc.), gran gesta de la vida y de la sabiduría de los indios (Arthur Lamothe), largas sagas acerca de Isle-aux-Coudres y de la región

de Neuvre France (Pierre Perrault, Michel Brault, Bernard Gosselin), que hacían de los autóctonos (indios de origen o franceses implantados) los heraldos de su propia vida, los memorialistas de sus raíces imaginarias, los fabuladores de cazas legendarias (*El animal luminoso*, Pierre Perrault, 1982); o igualmente crónicas de Acadia como paraíso perdido o utopía contestataria (*La Acadia, la Acadia*, Michel y Pierre Perrault, 1971; y *Elogio de China* Michel Brault, 1969).

Una pequeña película anecdótica acerca de una reunión de raqueteros en Sherbrooke habrá servido como disparador a ese lanzamiento de cámaras Quebequenses: filmada por Brault, con Marcel Carrière en el sonido, montada por Gilles Groulx, *Les raquetteurs (Los raqueteros)* 1958 es el primer ejemplo de “reportaje galopante, que caza furtivamente las imágenes del vuelo”.

Al filmar *Los raqueteros* Michel Brault quería reaccionar precisamente en contra del empleo del teleobjetivo, el cual había explotado abundantemente en la serie televisada *Las pequeñas maledicciones* 1953, y que había creado los mejores días del Candid Eye.¹⁴ Brault se había dado cuenta que las posibilidades del teleobjetivo seguían siendo, en pocas palabras, limitadas y que su empleo condenaba al cineasta a permanecer por fuera del fenómeno observado, a no capturar nada de éste sino las apariencias. El interés de una película como *Los raqueteros* se basa en el hecho de que el camarógrafo intento capturar desde el interior un evento cerniéndolo de cerca y, en definitiva, viviéndolo. Una parte del montaje es, por otro lado, efectuado en las tomas mismas, en función de las reacciones del camarógrafo con respecto de los acontecimientos.¹⁵

“El teleobjetivo sorprende en la gente los momentos que son demasiado íntimos, demasiado verdaderos y que se hacen demasiado terribles, demasiado penetrantes”, declara Michel Brault mismo (entrevista con Arthur Lamothe, *La Presse*, 12 de Agosto de 1961).

“La razón por la cual Jean Rouch me hizo venir fue porque, al ver *Los raqueteros* constató que yo trabajaba con el gran angular. Para trabajar con el gran angular, es necesario que uno vea a la gente, que uno esté cerca de ella. Si se logra filmarla y si continúan su vida normal mientras uno está ceca de ellos, es porque lo han aceptado a uno como parte del grupo. Por lo tanto, uno no los viola, ya que saben

¹⁴ Se refiere a una serie de documentales televisados en Canada por CBC Television en 1958

¹⁵ François Niny. *La prueba de lo real en la pantalla, ensayo sobre el principio de realidad documental*. Capítulo 8 Cinéma Vérité y Cine Directo. UNAM 2009.

que uno está ahí a lado de ellos o, si no lo saben, uno les ha dado todas las oportunidades de saberlo”.

Se trata de un verdadero cambio de punto de vista, de un nuevo enfoque (hay que decirlo) que renuncia a la ironía distante o a la emoción voyeurista de la cámara invisible, para entrar en resonancia en el terreno mismo con los peatones de la Historia. Este cine directo a la Quebequense, en el que se ve la afinidad con el de Rouch, retoma de Vértov el rechazo del teatro filmado y la búsqueda de “la vida tomada en vivo”; rechaza sin embargo las tomas con el desconocimiento del sujeto filmado, que reivindica también Vigo. Se sitúan en pie de igualdad con el sujeto, actuando con una empatía que lo acerca a la visión humanista de Flaherty, salvo por los detalles de la recreación de la escena. El cine directo puede prescindir de ésta, en la medida en que la cámara portátil captura los gestos al vuelo, y que el sonido directo captura las palabras in situ, palabras escuchadas como relato, así como acción. Registrar el tiempo y la medida de la palabra en acto se hace entonces esencial para éste cine sincrónico que se extiende a largometrajes.

“Hay dimensiones que la imagen proporciona a la palabra, de eso no cabe duda, y hay dimensiones que la palabra proporciona a las imágenes y a los hombres, y eso es lo que me interesa” declara Pierre Perrault. “Por los demás, en un cine-espontáneo, un cine-vivido, no creo que uno pudiera únicamente por medio de la imagen, revelar el alma de la gente”. Lejos de la simple entrevista o de la exposición de opiniones, Pierre Perrault busca, con su película *Pour la suite du monde (para el segumiento del mundo)* 1963; otra posibilidad: diálogos que harán avanzar la acción ...pero era necesario encontrar una acción... y yo no quería tampoco una acción para el micrófono o la cámara... sino una acción viva, vivible, posible, querida, deseada por los actores, a pesar de la cámara. Dar iniciación a una acción tal, hacer las cosas de tal manera que los eventos se produjeran delante de mí -y no para mí-, sino entre ellos o entre nosotros, y yo obtenía, ya no un relato, sino el acto... no un testimonio, sino la vida misma. Fue entonces que pensé en la marposa. Porque sabía del lugar que ocupa en los deseos de la gente de Isle-aux-Coudres. Yo no sabía entonces sino seguir los acontecimientos, obedecer a la realidad y mirar vivir al hombre en la persecución de su gesta”. (Pierre Perrault en *Image et Son* num. 183. Abril de 1965).

Al volver a lanzar, en la conversación, la pesca de la marposa, la filmación provoca que se vuelva a emprender, treinta años después de su abandono por parte de la gente de Isle-aux-Couders. Perrault se inscribe así en la descendencia

de Flaherty, la marposa de la isla Coudres revela al tiburón de la isla de Arán, como catalizador o subterfugio para una intriga. “Si Flaherty hubiera tenido a su disposición el equipo actual, habría hecho ese tipo de cine”, agrega Perrault. Ciertamente, *Para el seguimiento del mundo* no recurre, como Flaherty, a la recreación, propiamente hablando, en la medida en que la iniciativa pertenece a los habitantes de la isla, y no al director; sin embargo, hay claramente una sugestión, por medio de la cual el cine directo se une aquí al psicodrama del Cinema Vérité.

2.4.10 La fabula del Cinema Vérité

“El cine, arte del instante y de lo instantáneo, es, según yo, el arte de la paciencia y el arte del tiempo” Jean Rouch.

Aún en el Cine Directo, no se ve pues la realidad en su totalidad (sino, forzosamente, editada y vuelta a montar), ni la verdad de frente. No es porque ésta esté fuera del alcance humano (es una trascendencia completamente platónica), sino simplemente porque nosotros devenimos y porque ella se continua siempre en las dos aguas de los dos signos y de la significación, punto de fuga, horizonte del sentido. Ver la verdad de frente es la clausura de ese horizonte, su coexistencia definitiva con el instante presente; es decir, la muerte. “Para que algo sea dicho, es necesario que jamás sea dicho absolutamente. El poder expresivo de un signo se debe a que forma parte de un sistema y coexiste con otros signos, y no al hecho de que haya sido instituido por Dios o por la Naturaleza para designar una significación”(Marleau-Ponty, *La Prose du monde* p.52) Sin embargo, nos vemos conminados a creer en la instancia dogmática (Dios, la Razón, La Naturaleza, la Nación, la Sociedad) garante de una verdad absoluta que nos viste y nos habita. Son esos procesos de producción normativa y de reproducción social de la verdad, los que Wiseman puso en el corazón de sus análisis cinematográficos de las instituciones americanas. El objeto de esos montajes fílmicos son claramente los montajes institucionales “Texto sin sujeto”, respecto al cual se autoriza la sociedad de la cual somos los sujetos.

Es interesante poner frente al cine directo de Wiseman, el cual aborda el sociodrama, parecido al Cinema Vérité de Jean Rouch, el cual aborda el ritual “exótico” y el psicodrama. El primero tiene como objetivo nuestra razón y los lugares en los que se domestica a los civilizados; el segundo tiene como objetivo la posesión de los “otros” y por el otro. No es casualidad que el amplio programa institucional de Wiseman haya comenzado con el encierro de la locura y el discurso (de la razón) acerca de la locura, como la obra de Michel Foucault. No es

coincidencia tampoco que la obra más eléctrica de Jean Rouch comience con *En el país de los magos negros "Au pays des mages noirs"* (1947), en donde coexisten alrededor de la caza del hipopótamo en Níger, la leyenda del animal mítico, la posesión por parte del genio del agua y el ritual práctico de la caza misma. El etnólogo-*griot* hace del espectador un iniciado; el jurista-ironista lo hace un escrutador. Gracias a lo cual, nos parece justo hablar de la cámara observante, en el caso Wiseman, y de cámara participante, según Rouch, haciendo notar, empero, que, tanto a las películas, de un como el otro, se aplica la expresión "ficciones de lo real", porque ambos asumen que toda comunicación (aun fundada en el registro audiovisual) pasa por las flexiones ficcionales del relato, y que eso no se precipita necesariamente en lo falso o en lo irreal. Ninguno de los dos admite la ingenua oposición "objetiva" entre la realidad y la ficción, y ambos trabajan, por el contrario, a partir de la tensión, hasta de la interpretación, entre esos dos polos, pero de manera diferente. Wiseman trabaja desde el exterior las ficciones jurídicas y económicas que nos identifican, nos envuelven y nos hacen actuar en Occidente; mientras que es gracias a la interacción entre la situación filmada y lo imaginario subjetivo y colectivo, que Rouch convoca a los espíritus del Sentido que, y al cual, portan los humanos negros y blancos. Y los "transportes" que Rouch opera con esos actores, con sus métodos, con los espíritus entre el lado de allá y el lado de acá, hacen pensar en esa frase memorable de Levi-Strauss: "No son los parecidos, sino las diferencias, las que se parecen".

Para Wiseman, la toma de vistas con sonido directo capturan lo común y corriente de las situaciones y el orden de las palabras tal y como ocurren habitualmente fuera de la cámara. Es en el montaje que surge, a través de la relación entre las palabras de los actores sociales, el problema de estructurar, uno por medio del otro, un discurso de la institución y un relato ficcional (pero no ficticio). Se comprende que el sonido directo sincrónico, sin otro comentario, sea absolutamente esencial en el dispositivo wisemaniano, mientras que no lo es para Jean Rouch, quien se hace con gusto el recitador de sus películas. Porque, como las sílabas o los chamanes (y los psicoanalistas). Rouch cree que la fabulación dice verdades, a condición de que se trate de la fabulación extraída de los sujetos mismos: de ahí el diálogo en estilo indirecto de *Los amos locos*, recitado por Rouch mismo a la manera del corifeo antiguo.

A ojos del poeta Rouch, pariente por lo mismo del cineasta Jean Cocteau, las fabulaciones auténticas (tradicionales o improvisadas) son siempre más "reales" que cualquier comentario "objetivo" o científico:

Sería por otro lado muy interesante estudiar el estilo de los comentarios de las películas etnográficas a partir de los años treinta, cómo pasaron del barroco colonial al exorcismo aventurero, posteriormente a la sequedad de un balance científico y, muy recientemente, o a la distancia vergonzosa de antropólogos que no quieren confesar su pasión por la gente que estudian, o al discurso ideológico en el que el cineasta exporta al otro la revuelta que no ha podido asumir en sí mismo (Jean Rouch, en *Le cinéma et la science*, 1994).

Rouch sabe de qué habla. Vendió su primera película, *En el país de los magos negros* (30 minutos), a los noticieros fílmicos franceses de esa época (1947), y la vio “embadurnada con una música melosa tipo *Sur un marché persan*” editada y vuelta a montar (reducida a 10 minutos, aumentada con tomas de archivo de un gatopardo, de antílopes, de un jabalí, de cocodrilos; la ceremonia de posesión fue colocada como “clímax” después, no antes de la caza), todo tergiversado por un comentario estilo tour ciclista del África milenaria: “Así, en las tinieblas de la prehistoria, los hombres de la caverna entonaban cantos de victoria para celebrar la buena caza atracándose de carne cruda”. Siento vergüenza nos dice Jean Rouch en la entrevista filmada por Dominique Dubosc (*Jean Rouch, premier film, 1947-91*) “volví a comenzar cinco años más tarde, dio como resultado *Batalla en el gran río* (25 minutos)...filmada con la preocupación de compartir mi mirada con la gente mirada”.

Rouch cree en la interacción entre el sujeto filmante y los sujetos filmados, se entrega a la magia que opera la cámara en la gente y en las situaciones, y es por eso que prefiere portar la cámara él mismo. Según él, la cámara tiene el poder de convocar y de influir en lo real –de la misma manera en que se invoca a los espíritus– un “real previsto no como realidad preexistente (reportaje) ni prefabricada (Hollywood), sino como aquello que se produce en el momento en el que se filma, y porque se le filma”. No se trata ya de hacer como si la cámara no estuviera ahí, sino de transformar su papel al filmar su presencia, al hacer de un obstáculo técnico un pretexto para el develamiento de cosas nuevas, sorprendentes. De crear, gracias al acto mismo de filmar, una concepción completamente nueva de la noción de evento fílmico. Aquello que entonces filma Rouch, y ha sido el primero en hacerlo, no son ya las conductas o los sueños o los discursos subjetivos, sino el conjunto indisociable que los une: Creación colectiva, improvisación, espontaneidad, complicidad: sin duda son éstos los medios privilegiados por medio de los cuales Rouch, de observador de ritos, ha franqueado la línea por la cual se convertía, a su manera en creador de ritos.

La influencia del Cinema Vérité y del cine directo ha sido considerable, tanto en la televisión como en la película de ficción, porque no se trata solamente de un nuevo género, sino de otra manera de filmar y de hacer cine. Existe, para empezar, la famosa cámara portátil, la cual permite seguir el movimiento en lugar de constreñirlo, de predisponerlo, y la cual proporciona entonces el sentimiento de descubrir una expresión, un gesto en el momento en que éste se lleva acabo.

Esta ahí la importancia dada a la palabra, ya no como texto, sino como acto y entreactos: la intriga pierde su valor imperativo a favor de la deriva y de las variaciones improvisadas (Rouch, Wiseman, Godard). Existe sobre todo la nueva relación entre el espacio filmado y el espacio circundante: aquél ya no se ve disgregado, aislado de éste (set no sonorizado, “silencio, se filma”, comentario de los estudios); se actúa, por el contrario de acuerdo a la continuidad de éstos y de sus interferencias.

2.4.11 Wiseman

“Tengo una reacción en contra de ciertas películas de cine directo que se centran en uno o dos personajes, una encantadora vedette o un encantador criminal...Para mí la vedette es el lugar y la relación social, de ahí mi serie de películas acerca de las relaciones institucionales. Hay obviamente personajes que emergen del montaje más vigorosos que otros, pero trato de no seguir a un único personaje. Es sobre todo un mosaico. Me siento particularmente interesado por la cuestión de saber como representar las ideas abstractas: en un sentido, el cine es muy literal, muy anecdótico, pero al mismo tiempo, por razones de estructura y de tema, uno debe ser capaz de sugerir ideas más abstractas. Y es ese proceso el que me fascina, el que se traduce por medio de las relaciones entre la gente y aquello que implica. No me encuentro en la situación de un escritor, que puede decidir cambiar su registro narrativo concreto, en provecho de un estilo más abstracto. A partir del momento en que decido no utilizar sino aquello que dice verdaderamente la gente, sin preguntarles nada ni que agregue yo comentario, debo encontrar la manera de expresar esas abstracciones por medio del montaje, la sugestión, la implicación, la connotación. Es como una cámara de eco, uno debe provocar resonancias; si no, la película es plana. Sin embargo, a veces, hacer una película deliberadamente plana, como *Aspen* (1991), por ejemplo es la mejor manera de obtener resonancias (Frederick Wiseman, entrevista con François Niney, *Dans le réel la Fiction*. Groupement National des Cinémas de Recherche, París 1993).

El método de Wiseman es tan aparentemente simple como riguroso e intangible; aun si su concepción del montaje ha evolucionado a lo largo de las películas, se ha hecho, según sus propios términos, “menos didáctico, más novelesco”. Desde su primer largometraje (*Las locuras del Titicut*) hasta su trigésimo hasta éste día (*Vivienda Pública, 1998*), Wiseman opera de la siguiente manera:

Luego de la autorización para filmar libremente en el lugar seleccionado (con la excepción, rara, de aquellos que rehusaron ser filmados), uno o dos días de inspección sumaria, posteriormente la inmersión en las locaciones y en la filmación (seis a ocho semanas) con toma directa en el sitio y a sus sujetos, sin intervención, sin preguntas; Wiseman mismo sostiene la percha para el registro del sonido directo y orienta las tomas de su camarógrafo (de sesenta a cien horas de rushes); en el transcurso de un proceso de montaje (de seis a doce meses) que se parece más al juego de la oca (“un mosaico”) que a la fabricación de una historia, se elabora el sentido social de la institución por medio de la intrincación dramática de las situaciones y de las relaciones; rechazo de cualquier música agregada, así como de todo comentario (el juez que condenó *Las locuras del Titicut* a no ser proyectada sino frente a públicos especializados –prohibición que duró hasta 1991– reprochó el cineasta esa ausencia de guía para el espectador).

Wiseman elabora efectivamente una proposición de cine directo, que destituye a cada quien su papel y su discurso, incluido el espectador. El rechazo a priori de todo comentario o entrevista ofrece una doble ventaja para el entendimiento de la realidad por parte de la cámara y por parte del espectador:

Los discursos, diálogos, no son dirigidos a la cámara, sino que son intercambios en los protagonistas del lugar. Capturada como lo que está en juego y como mediación entre los actores sociales mismos, la palabra no es masa-mediación, sino acción vocal y local. (Wiseman se inscribe en la tradición estadounidense del análisis pragmático del los actos del lenguaje, *cf. Quand dire c'est faire*, de J. L. Agustin, Seuil, 1970). Todo registro de la palabra comporta evidentemente una dimensión de la representación, la justificación y la persuasión, pero la escena que determina la toma no es (directamente) la de la película y la del público, es la del lugar institucional y la de sus interlocutores presentes. Es el campo social de la institución el que determina el campo de la cámara, y no a la inversa.

El espectador se encuentra expuesto a discursos que no se dirigen directamente a él, sino que lo engloban en tanto ciudadano: ve bajo sus diferentes ángulos una

realidad instituida de la cual no había más que escucharlo hablar o de la cual no conocía más que un aspecto en tanto “cliente”. Inversamente, el descubrimiento de esa totalidad relativa no se efectúa sino gracias a la mirada desfasada, en segundo grado, que proponen los planos secuencia, y gracias a la complementación de los discursos y de las situaciones que elabora el montaje.

La proeza del método wisemaniano es observar lo más cerca posible todo, manteniendo sus distancias; instalar así al espectador en medio mismo de las situaciones (no se trata de eventos excepcionales en el sentido en que lo es la noticia filmada, sino de intercambios sociales “normales”) y, al mismo tiempo – por el hecho del trabajo y de la representación–, en un distanciamiento reflexivo crítico. El espectador está adentro y frente, en el corazón de los lugares, pero frente a la película.

En *Misil*, por ejemplo, seguimos rigurosamente toda la instrucción que lleva a los reclutas, de la pregunta inicial acerca de su responsabilidad moral, hasta el momento en que se hacen cargo operativo de los misiles nucleares intercontinentales; a tal grado que creemos asistir a una película de capacitación. ¿Qué es lo que diferencia una película de Wiseman de una película que haría el mismo Comando Estratégico Aéreo? “Nada”, responden los que ven en *Misil* o en *Entrenamiento básico* (la filmación de un campo de entrenamiento para reclutas que van a Vietnam en 1970), solamente “reportajes” demasiado neutros, o peor, películas de propaganda estadounidense: con el pretexto de que Wiseman no sostiene en ellas ningún discurso antipropagandístico, se convertiría en el portavoz de la institución. Es verdad que otra parte del público, en el transcurso de la misma sesión, diría exactamente lo contrario. Así, después de una proyección de *Entrenamiento básico* a estudiantes extranjeros que tomaban un curso de la FEMIS (Fondation Européenne pour les Métiers de l’Image et du Son), un estudiante de magrebí me había preguntado por qué yo pasaba un documental de propaganda para el ejército estadounidense, en la medida que en la película no oponía nada al discurso militar; mientras que un estudiante húngaro veían en ella, por el contrario, una deconstrucción irónica de la disciplina militar y su vanagloria.

“Creo que todas las películas tienen un punto de vista bien definido. Mi punto de vista con respecto del material filmado se refleja en la estructura de la película: la relación entre las secuencias y el desarrollo de los temas de acuerdo a un cierto orden. Sin embargo, la reacción de un espectador frente a la película depende en parte de los valores y de las experiencias de éste. Como la vida es compleja,

contradictoria y ambigua, la gente, que tiene valores y experiencias diferentes, reacciona de manera diferente. Pienso que debe haber suficiente espacio en la película para que los demás encuentren en ella qué sostener sus puntos de vista, sin dejar de comprender los míos. Sino estaría en dominio de la propaganda.” Westin, *Wiseman on film and civil liberties*, citado en *Reality Fictions: The Films of Wiseman*, Thomas Benson y Carolyn Anderson, Illinois University Press, 1989, P.134.

Si el juego de las interpretaciones contradictorias se renueva casi después de cada proyección de una película de Wiseman, se debe a que el dispositivo comporta efectivamente dos grados de implicación y de lectura (de las cuales algunos espectadores no ven más que la primera). Se trata del doble juego de la desmarcación: la película induce una doble mirada en, y acerca de, la institución y sus razones, las cuales son a la vez expuestas en tanto tales y en tanto “falsificables”; es decir, en el sentido utilizado por Karl Popper, en tanto cuestionables. Al mismo tiempo que la película nos induce en los engranajes de una institución, Wiseman nos conduce a mirarla desde el exterior (de ahí sus planos fijos en exteriores, los cuales ritman yorean sus películas, los cuales externalizan nuestra mirada, al tiempo que la restituyen geográficamente), para hacer su recorrido ya para interrogar acerca de sus prácticas ¿Cómo realiza Wiseman ese desmarcaje? Primeramente, el al filmar, la cámara se mantiene en el punto neutro, va de una a otra de las partes entre las cuales se intercambian órdenes, peticiones o diálogos. Registra conductas, razones y argumentos, y les da tiempo para hacerse valer. Sin embargo, al forzar la objetivación de las situaciones, la insistencia de la filmación va más allá de la identificación y la proyección para suscitar la observación y la reflexión del espectador. Así, mientras que en *Hospital* (1970) un joven filmado en el mal viaje de una droga alucinógena grita que se va a morir, sentimos compasión. Posteriormente un médico lo examina y lo (nos) tranquiliza respecto de su estado. El muchacho continúa gimiendo y de pronto se pone a vomitar, y los dos policías se lo llevaron tratan entonces de contener ese géiser ambulante: porque la cámara, al no ceder ni a la simple ilustración, ni al asco ni a un falso pudor, no ha dejado de filmar, la escena sobrepasa al espectador y cae, de lo trágico voyeurista en lo cómico, en empatía con la debilidad humana. Al ir hasta el extremo, la escena va más allá de la imagen estereotipada periodística, redistribuye los roles y cambia de tonalidad. Como lo dice el cinefotógrafo Haskell Wexler:

Normalmente cuando uno filma, cuando nada ocurre, uno corta. Aquello que hacen o presienten los buenos practicantes del cinema vérité, como John

Marshall en *Las locuras del Titicut* es que, cuando parece que ya nada va a ocurrir, continúan filmando, se acercan a un rostro y posteriormente uno ve surgir el cambio, y algo vuelve a ponerse en movimiento. Cuando uno logra ese momento, no creo que haya nada en todas las películas que he visto que se pueda acercar a eso. "Danger is Seduction: an Interview with Haskell Wexler" en *film Quarterly* 21, num 3, 1968.

Músicas Públicas

3.1 La música callejera o el *busking*

La música callejera o también conocida en países de habla inglesa como *busking* se ha establecido como una categoría dentro del arte callejero. Consiste en realizar presentaciones en lugares públicos, su autor puede ser una persona, como un grupo formado por varios cantantes e instrumentistas. Los espectadores suelen pagar a los artistas con dinero, aunque también es común aceptar toda clase de regalos: comida, bebida o cualquier detalle.

El término *busking* o *Street performance* fue adoptado en 1860 en la Gran Bretaña, denominado a los artistas como *Buskers* del verbo “*to busk*”, que en Español significa “buscar”.

Desde la antigüedad han existido las presentaciones de artistas de forma gratuita en plazas públicas; para muchos músicos era su manera de conseguir dinero, considerado como un empleo; pues aún no se contaba con la tecnología para producir y reproducir música. Ante esta situación, los músicos tenían que ingeniárselas para elaborar un espectáculo callejero con los instrumentos que tenían en aquellos tiempos como el organillo, piano roll, cilindros, por mencionar algunos.

Los músicos callejeros son muy comunes entre los Gitanos, comúnmente Romaníes alrededor de todo el mundo, su música también conocida como *música Gypsy* aunque también son identificados por sus bailarines(as), lectores de cartas y “profetas de la fortuna”. Los romaníes trajeron la palabra *busking* a Inglaterra a través de sus viajes a lo largo de la costa mediterránea: de España al océano Atlántico, luego hacia el norte, a Inglaterra y el resto de Europa .

En la Francia medieval los *Buskers* eran conocidos como trovadores en el norte o juglares. En la Alemania antigua eran conocidos como *Minnesingers* y *Spielleute*. En Rusia los músicos callejeros se llaman *Skomorj* y su primera historia escrita aparece alrededor del siglo XI.

En México es más común encontrar *Mariachis* tocando en las calles alguna serenata o incluso en bares y restaurantes.

Los *One Man Band* son músicos que tocan una variedad de instrumentos de manera simultánea, también se les conoce como “el hombre orquesta”. Estos artistas proliferaron en las zonas urbanas a finales del siglo XIX y principios del XX, aunque siguen existiendo en la actualidad.

Una puesta en escena clásica de un hombre orquesta es un cantante que toca la guitarra acústica, mientras que también toca una armónica (atada a su cuello con un rack) y tocando al mismo tiempo un bombo (tambor de piso de la batería) con su pie. Muchos de éstos artistas ahora utilizan la tecnología a su favor creando pistas tipo karaoke o en el momento graban sonidos con una pedalera y enciman distintos instrumentos, sonidos o voces, creando así un ambiente de 5 o más elementos sonoros ejecutados sólo por una persona.

La música folk siempre ha sido una parte importante en escena de la música callejera. Cafeterías, restaurantes, bares y la música callejera es uno de los pilares de esta forma de arte. Dos de los más famosos cantantes de folk son Woody Guthrie y Joan Baez. Los músicos de blues del Delta eran en su mayoría itinerantes que emanan de la región del Delta del Mississippi en los EE.UU. en torno a la década de 1940 y sucesivamente BB King es uno ejemplo famoso que vino de estas raíces.

La contracultura de los hippies de los años 60's de vez en cuando organizaban presentaciones a las cuales se les denominaba "*ser-in*", que se parecían a algunos festivales *busker* (de música callejera) actuales. Bandas y artistas se reunían en lugares públicos y no tenía ningún costo, únicamente pasaban el sombrero para pedir dinero. El Área de la Bahía de San Francisco estaba en el epicentro de este movimiento *ser-ins* se organizaron en el Golden Gate Park, el estadio de San José y otros lugares. Algunas de las bandas que actuaban de esta manera eran Janis Joplin con Big Brother and the Holding Company, los Grateful Dead, Jefferson Airplane, Quicksilver Messenger Service, Country Joe and the Fish, Moby Grape y Jimi Hendrix.

Los villancicos de Navidad también puede ser una forma de música callejera, como wassailing, en donde cantan por limosna, wassail (una bebida inglesa tradicional) o alguna otra forma de pago, como budín de higos. En Irlanda, los tradicionales Wren Boys and Dancing Morris en Inglaterra se puede considerar parte de la tradición la música callejera.

En los años 2000, algunos artistas han comenzado a hacer "*Cyber Busking*". Los artistas publican su trabajo o actuaciones en Internet para que la gente

descargue o pueda verlo en *streaming* (transmisión en vivo) y; si a la gente le agrada, hacen una donación a través de PayPal.

Cuatro maneras básicas de hacer presentaciones artísticas en la calle

"Circle show" Los shows en círculo, son espectáculos que tienden a reunir una multitud alrededor de los artistas. Esto se hace en conjunto con el teatro de calle, títeres, magos, comediantes, acróbatas, malabaristas y muy rara vez con músicos.

Los espectáculos en círculo pueden ser los más lucrativos. En algún momento las multitudes atraídas pueden ser enormes. Un buen músico callejero controlará la multitud por lo que los clientes no obstruyan el tránsito peatonal.

"Walk -by acts" son típicamente donde el músico callejero realiza un musical, deambulando por las calles, como una estatua viva; en general este espectáculo es de muy breve duración aunque, puede convertirse en un espectáculo circular si el acto es inusual, muy bueno o muy popular.

"Artistas Semáforo" presentan su acto en el paso de peatones, mientras que las luces están en color rojo. Los artistas ejecutan una muy breve rutina, y luego sin que cambie de color el semáforo caminan por los coches para obtener contribuciones de los conductores y/o pasajeros.

Una gran variedad de disciplinas se puede utilizar en éste formato (Malabares , breakdance, incluso trucos de magia).

"Café Busking" se realiza principalmente en restaurantes, pubs , bares y cafeterías . Estos lugares son muy populares para músicos callejeros. Joni Mitchell, Bob Dylan y Joan Baez todos utilizaban este tipo de lugares al principio de sus carreras.

Ganarse la vida utilizando el piano bar principalmente (es decir, tocaban por propinas); éste tipo de presentaciones se realizan utilizando una variedad de géneros, incluyendo jazz, rock, e incluso acústico.

Diversos artistas como Jimmy Durante y Andrea Bocelli han utilizado este tipo de actuación para ganar dinero. Tal vez uno de los más famosos de estos es Billy Joel, quien saltó a la fama por su trabajo en piano bares. Su canción "Piano Man" fue escrita sobre una estancia de seis meses en 1972 en la "Habitación Ejecutiva" piano bar en Los Ángeles.

3.2 Al ritmo de la Ciudad de México

Éste apartado es un extracto de las zonas más concurridas en las que abundan músicos callejeros en la ciudad de México. Según la revista Time Out México.

Las calles tienen un soundtrack propio. Te invitamos a descifrar el gran concierto metropolitano¹⁶

Huaraches con sabor a trío.

Todo el que presume de ser un conocedor de la Ciudad sabe que al Mercado de Jamaica se va a comprar flores en vísperas de Día de las Madres y a deleitarse con sus tesoros gastronómicos, como los huaraches. El mejor complemento son los músicos. Generalmente se trata de tríos de boleros o norteña, pero igual es posible escuchar a solistas o músicos de géneros más pop. El procedimiento es consabido: tocan dos o tres rolas y después pasan el sombrero. También puedes pedir canciones.

Jazz con azulejos.

Los patrones azul y blanco en la Casa de los Azulejos lucen mejor con saxofón, clarinete y batería de fondo. La banda Burocracia Cósmica le da el tono blue al callejón de la Condesa. Por la noche, las luces amarillas del andador de Madero le ponen más sensualidad al ambiente. En cuanto a la música, puede ir desde clásicos hasta experimentaciones que mezclan géneros e instrumentos. Este quinteto, ya reconocido en los círculos jazzísticos, también suele desplazarse a otras partes del Centro con la premisa de ocupar la calle con música, aunque esto ya les haya valido ser detenidos por la policía.

Salsacumbiando a ciegas.

Desde la década pasada, un grupo de invidentes tomó el Centro para abrirse camino en el complicado mundo de la música. Merino Musical ha grabado discos y recibido atención internacional, pero no todo ha sido bueno. Los vecinos de la

¹⁶ Por Elmer Gavito 2 Octubre 2014 Revista Time Out México

zona están hartos de su "música estruendosa". Su repertorio es una embarrada de clásicos, entre salsa, cumbia (nada como bailar "Caballo viejo", a la salida del Metro Allende), rock y baladas. Nunca he alcanzado a definir si su magnetismo se debe a su estilo fácil y agradable o al hecho de que son invidentes.

Huaracha al ritmo del metro.

La alarma que anuncia el cierre de puertas aún resuena cuando cuatro tipos entran súbitamente e interpretan "Cumbia Barulera". No se trata de un espectáculo improvisado, es un cuarteto equipado con guitarra, acordeón y percusiones que no le pide mucho a la Sonora Dinamita. Contrario a lo que sucede con los vendedores de discos, rara vez son reprobados por los pasajeros. En la Línea 5 del Metro (que comunica Pantitlán con el Politécnico) es común hallar intérpretes de boleros, rock en español y hasta reggae con mucha mayor frecuencia que en el resto del Metro.

La capital de México ofrece mucho más bandas de las que aquí se mencionan, pero curiosamente mientras la revista Time Out México publicaba los lugares más populares para ir a comer o disfrutar un paseo por las calles de la ciudad de México acompañado de buena música; la revista Forbes hacía una reflexión sobre la situación económica de los mexicanos: *"Si los músicos están viviendo en la precariedad, al resto de la sociedad no le puede ir mucho mejor. Ahí hay un reto para la economía de la Ciudad de México."*

Ver la ciudad como una colección de edificios es muy limitado. La gama de fenómenos urbanos va desde el tamaño de los ladrillos y pendientes hidrológicas hasta culturas de trabajo y música. Por lo mismo, una discusión urbana que pretenda ser completa también debe abarcar estos aspectos más antropológicos de la ciudad. Y en el caso de la Ciudad de México la música y el baile son intrínsecos a su identidad.

Tampoco seríamos los primeros en resaltar la importancia económica de la música. Más allá del turismo y el entretenimiento, el estadista francés Jacques Attali, asesor del primer ministro François Mitterrand, escribió en 1977 su libro *Ruidos: La economía política de la música*. En este tratado argumenta que la estructura de la economía de la música y las relaciones económicas se verá reflejada en el futuro. Por ejemplo, las grandes orquestas clásicas fueron pagadas y mantenidas en los palacios de los aristócratas, como un reflejo de la bonanza concertada de este periodo del feudalismo. Y en términos contemporáneos

parece que fenómenos como el filesharing o el papel curatorial de los dj se ha anticipado a la economía en general.

Más allá de las ideas del teórico marxista, basta la observación que si alguien de la talla de Attalí piensa que la música es importante como identificadora de tendencias sociales más amplias, valdría la pena considerar la economía política de la misma en la Zona Conurbada del Valle de México y sus periferias.

Gran parte de la identidad cultural de la Ciudad de México, per se, se forjó en la época de oro. Desde los inicios del siglo XX, los migrantes llegaron del campo a la Ciudad de México en grandes cantidades. Dejaron atrás sus comunidades rurales donde el baile había sido una práctica común. Retomaron el concepto del salón de baile del extranjero; de ahí los nombres de antros famosos como el Smyrna Dancing Club en lo que hoy en día es el Claustro de Sor Juana, y el California Dancing Club, que todavía existe por Tlalpan. Los migrantes campesinos necesitaban construir una nueva identidad urbana y la encontraron de las orquestas de Dámaso Pérez Prado y Luis Arcaraz.

Los músicos trabajaban para las empresas o en orquestas tocando en eventos masivos con amplificación; era un pequeño paso hacia la radio. Músicos y modas del extranjero rápidamente fueron asimiladas en la efervescencia cultural de la época de oro. En este proceso nació Televisa. Y esta época es parte integral de la identidad cultural moderna de la capital.

Hoy en día, casi todos los músicos que tocan en la ciudad viven de tocar en vivo, ya que la piratería hace muy difícil cobrar para hacer grabaciones. A su vez, el mercado de música se ve abastecido de la compra al mayoreo en Tepito, donde un disco cuesta 3.50 pesos o menos, para después ser revendido en 10 pesos o más. Cabe mencionar que con la venta ilegal de discos la música sostiene a un gran segmento de la población. Sin embargo, hoy es más sencillo conseguir música a través del internet; con un solo click se puede descargar la discografía completa de cualquier artista.

Al otro lado está la economía del espectáculo musical dominado por empresas como OCESA y foros masivos. Entonces de la economía de la música en la Ciudad de México gran parte del dinero que genera va a la economía informal o a grandes corporativos de entretenimiento. Los músicos que tocan en vivo en la ciudad son un fenómeno económico marginal comparado con todo el flujo

generado por esta industria. Sin embargo marcan distintas partes de la ciudad y subculturas y generan grandes economías multiplicadoras.

Hay distintas modalidades de tocar en vivo. En la periferia, los conciertos tienden hacia eventos masivos –a los cuales no llegan cientos sino miles de personas–. Un ejemplo son los carteles famosos de Bostik, Textex, Charlie Montana, y muchos de ellos tocan juntos con frecuencia. Mientras, en el centro de la ciudad es más común que las agrupaciones locales toquen para públicos relativamente pequeños. Casi no pasa que lo hagan en la periferia y viceversa; es más fácil para los grupos rolar por los municipios conurbados, Ciudad Nezahualcóyotl, Ecatepec, Tlalnepantla, Atizapán, que tocar en el centro. Uno de los pocos grupos que ha logrado el cross-over es el rock tropical de San Pascualito Rey.

Cada segmento de música tiene una economía y geografía distinta. El rock y punk son fuertes en el norte. En Tlalnepantla, el rockero Bostik tradicionalmente da el grito, y la zona donde primero pegó el punk fue la Gustavo A. Madero, por la San Felipe. Peñón de los Baños es conocido como sitio de introducción de la cumbia al país y zona de origen de los sonideros junto con Tepito, ya que era un sitio de contrabando de discos que llegaron del extranjero a los mercados cerrados de México.

Es imprescindible mencionar la música ranchera y tropical, favorecidas para las fiestas de los pueblos que han sido alcanzados por la ciudad, la música de baile. Éstos, comúnmente, son grupos nacionales contratados directamente por la mayordomía de la fiesta del pueblo o el municipio. Pero Chimalhuacán hasta tiene su propia música de carnaval local que data del siglo XIX. El hecho de que pueblos enteros como Santa Catarina del Monte, por Texcoco, pueden vivir de la formación de músicos en vivo demuestra que es un sector con bastante potencial.

Muchos percusionistas afrocubanos se ganan la vida tocando en ceremonias de santeros y están pagados por comunidades religiosas.

Subgrupos relativamente pequeños en el tejido urbano son los músicos de rock alternativo, el rock progresivo, clásico, el jazz y la música experimental –que por su naturaleza tienden a ver más hacia países del primer mundo para inspiración–. Cada género tiene sus inquietudes y marca un territorio cultural más amplio. No hay sector más interesado en la interacción de humanos y la tecnología que músicos/artistas experimentales como Arcángel Constantini y Juan José Rivas. Son importantes reservas de ideas e inquietudes. Pero el número de foros dedicados a cada género es muy reducido, y lugares como el Foro Alicia en la

colonia Roma y Jazzorca en la Portales son casi únicos como nodos de potenciación del rock alternativo y freejazz en la ciudad –y su pérdida sería fatal para las aspiraciones de la Ciudad de México de ser una ciudad global.

Ser músico performance de tiempo completo es poco común y muchas veces tienen otra fuente de ingresos, desde dar clases de música o ser ingenieros de sonido hasta giros completamente apartados. La profesionalización del medio puede generar grandes economías multiplicadoras por medio de la publicidad, la venta de bebidas y comida, la venta de grabaciones aunque sea por intermediarios piratas, la ambientación de lugares, la compra y reparación de instrumentos y finalmente en proyección internacional.

La música es clave para desarrollar estrategias de turismo urbano, como muestran ciudades que viven de sus tradiciones musicales como Nueva Orleans y Nashville; también aparece en los mitos de ciudades como Nueva York, Londres y París. La Ciudad de México ya generó una época de oro musical. Escenas musicales exitosas pueden ser determinantes no sólo para la imagen internacional sino también para la imagen histórica de una ciudad. Un reto mercadotécnico primordial para la capital del país es recuperar su imagen como metrópolis líder en cultura musical.

Ampliar la cantidad de foros y conciertos en las periferias de la zona conurbada sería una de las formas más directas de hacer (en lugar de teorizar sobre una ciudad policéntrica).

Attalí diría que si los músicos están viviendo en la precariedad, al resto de la sociedad no le puede ir mucho mejor. Los músicos y los foros deben ser vistos como parte estratégica del sector Pyme de esta megalópolis.¹⁷

3.3 La filmación de la interpretación musical

Los documentales no destacan por su uso frecuente de la música, pero cuando un documental es un arte interpretativo, todo cambia. Los términos cada vez más serios en que se analizaban y condensaban el rock y el pop en los medios norteamericanos y europeos supusieron que su elevación a un estatus digno fuera sólo cuestión de tiempo. La misma tendencia se había producido en el jazz una década antes con *Jazz on a Summer's Day*, un registro cinematográfico del

¹⁷ Revista Forbes 2 Octubre 2014. La música que marca la pauta de la economía urbana. Artículo de Feike De Jong

Festival de Newport de 1958. A finales de los años sesenta, la cultura pop en todas sus facetas había ocupado el centro del escenario en la industria cinematográfica estadounidense.

Woodstock (1970), de Micheal Wadleigh, arrolló a sus predecesoras en términos de duración, técnica cinematográfica y por ser esencialmente un producto de su momento. El tema real de la película, no obstante, era más el acontecimiento en sí mismo, así como la imagen de la muchedumbre asistente, que la música por sí. Inacabables panorámicas de multitudes que deambulaban por campamentos cada vez más encenagados van seguidas por los intérpretes sobre el escenario en la misma medida que ocurre al revés. La edición (obra de Martin Scorsese) en la que se da preferencia a los planos de montaje y las pantallas partidas parece planeada para revelar las gigantescas dimensiones del espectáculo. Buena parte de la música y muchos de los artistas participantes son ya un recuerdo al haberse visto eclipsado el breve coqueteo el rock y el Folk de los años 60 por la aparición de una música rock más novedosa y potente con el cambio de década. Este énfasis sobre la igualdad entre intérpretes y público tiene eco también en otros documentales sobre acontecimientos musicales lanzados a la vez que *Woodstock*, principalmente en *Monterrey Pop* (1969) y *Gimme Shelter* (1970).

Con la llegada de los años setenta, del documental de rock se había desplazado de nuevo al ejecutante sobre el escenario. El documental adoptó el formato largo, intentando captar el evento en su totalidad, un movimiento, por así decirlo, del impresionismo a un realismo excesivamente complaciente. *Pink Floyd Live at Pompeii* (1971) fue la primera película “trascendental” sobre conciertos musicales en alcanzar una distribución generalizada. El segundo proyecto musical de Martin Scorsese fue la épica *The Last Waltz (El ultimo vals)*, una grabación en directo del concierto de despedida en San Francisco del grupo The Band el día de acción de gracias de 1976. Aparte de un par de entrevistas, más bien innecesarias y no demasiado esclarecedoras realizadas entre bambalinas, el grueso de la película de dos horas se limita a las interpretaciones en el escenario.

Más interesante fue el pequeño grupo de películas de bajísimo presupuesto que intentaron hacer una crónica de los primeros tiempos del punk en Gran Bretaña y Estados Unidos. Eran, básicamente, coleccionistas de películas caseras editadas y muchas de ellas ni si quiera tenían verdaderas bandas sonoras. La caótica *Punk in London* de Wolfgang Buld (1977) contenía interpretaciones de X Ray Spex, Jam, Sex Pistols, Electric Chairs, Boom Town Rats, entre otras bandas; además de

breves entrevistas con diversas estrellas del punk incluyendo a Mark Perry y Jean-Jacques Burnel.

DOA (1981), de Lech Kowalski, es una obra de *bricolage* que recopila material de una serie de fuentes para contrastar la gira final de Sex Pistols con documentales de diversos tipos sobre el Londres claramente desolador que habían dejado a sus espaldas. *DOA* cuenta con un muy buen montaje que contrasta la paródica escualidez de estrella de rock de los últimos días de Sid Vicious con Nancy Spungen en el Chelsea Hotel de Nueva York con el caos y el peligro de la gira de Sex Pistols por los estados del sur y los débiles intentos de las autoridades del consulado británico por limitar la difusión en el Reino Unido de los conciertos en vivo de las bandas de punk.

The Great Rock'n'Roll Swindle (1980) de Julien Temple, una versión revisionista del camino hacia la destrucción y la infamia de Sex Pistols, contiene reconstrucciones dramáticas, secuencias de animación, metraje documental y buena parte de la mejor música del grupo, presentada fundamentalmente en forma de secuencias de actuaciones, pero también recontextualizadas como una especie de espectáculo ligero de variedades. El *playback* de Sid Vicious sobre "C'Mon Everybody" de Eddie Cochran y la iconoclasta "My Way", son dos ejemplos apropiados, una especie de nota a pie de página al documental como película biográfica de ficción, iniciado por *¡Que noche la de aquel día!*

El festival de jazz de Newport ha sido cubierto por al menos dos películas sobre conciertos, la atrevida *Jazz on a Summer's Day* (1960) de Bert Stern y *Jazz USA* (1958), producida por el gobierno de Estados Unidos, una serie de veintiséis películas de media hora que abarcan una miríada de nombres del jazz grabados en secuencias de interpretación directas. Muchos de los otros grandes festivales de jazz han sido también filmados, de nuevo con una mezcla similar de interpretaciones y ambiente local.

Otro subgénero jazzístico popular es la película en estudio. Un buen ejemplo es *Imagine the Sound* de Ron Mann (1981), que consigue contradecir las tradiciones y clichés tanto del cine de conciertos como el documental. En él aparecen Cecil Taylor, Archie Shepp, Paul Bley y Bill Dixon. No hay público en el espacio en el que los músicos interpretan sus temas; tampoco hay el menor intento de ocultar las cámaras que ruedan las actuaciones y las entrevistas. Cada número musical dura menos de diez minutos y por lo tanto fue posible filmarlos con un único rollo de película con el fin de reducir la edición de la música al mínimo. El

entorno del estudio es diferente para cada músico; Cecil Taylor toca el piano solo en un espacio totalmente blanco, Paul Bley sobre un fondo negro, Bill Dixon es entrevistado en una habitación llena de espejos y Archie Shepp aparece rodeado de plantas. Durante la ejecución, las múltiples cámaras permiten tanto planos largos como cortes a plano corto en los solos instrumentales. Las películas de interpretaciones de jazz en general son fetichistas de técnica, y de ahí el cuidadoso énfasis sobre los pasajes instrumentales solistas. En una forma musical en la que los intérpretes carecen de la energía cinética, el foco lírico o a veces el crisma de los intérpretes de rock, el solo lleva a primer plano la identidad del ejecutante; aunque esto puede a menudo dar lugar a películas un tanto estáticas.¹⁸

¹⁸ Rusell Lack, *La Música en el Cine* Ediciones Cátedra, Madrid 1999. Pag. 325-328

Carpeta de Producción del Documental Callejero

4.1 Guión del documental

El documental Callejero aborda los cánones del Cinéma Vérité y el Cine Directo, escapando así de las historias que son contadas a base de guiones.

“En el Cinéma Vérité se trata de hacer películas sin guión, creada directamente a partir del primer contacto con la realidad registrada por nuestra vista y nuestro oído. Es lograr filmar la película en tanto ésta se hace interferencia con lo real, en capturar el juego del presente. Pienso: los hechos están allí, es necesario capturarlos y seleccionarlos tal y como se presentan; algunas veces será necesario poner en escena, pero siempre en función del tema.” (Cesare Zavattini, “Thèses sur le néo-réalisme”, cahiers du Cinéma, marzo de 1954).

Considerando los preceptos del Cinéma Vérité; no me era posible elaborar un guión, porque es ésta búsqueda de un cine que escape de las “guionizaciones” convenidas del cine de ficción, así como las representaciones oficiales y dramatizaciones de las noticias filmadas. El documental callejero es un cine hecho de tomas directas de la actuación de los hombres y del devenir de su mundo.

Sin embargo, en el montaje del documental hice un pequeño story board y un guión para resumir la historia y rescatar sólo los momentos claves en la historia del Bebé Maquech

El documental fue filmado en éste orden:

En la Ciudad de México se empezó a filmar el 22 de mayo del 2013. y se terminó de rodar el 24 de abril del 2014.

En la ciudad de París, se filmó todo el mes de Octubre del 2014.

El montaje inició en Noviembre del 2014 y concluyó en Enero del 2015.

CALLEJERO

1 EXT. MERCADO DE PORTALES. DÍA

El bebé Maquech tocando "el perrito" sobre la calle de Regina. Reacciones de la gente. Dinero recaudado después de la tocada.

2 EXT. LA MERCED. DÍA

El grupo se mueve a través del mercado. Busca lugares donde tocar. TABO, FHER Y DIEGO explican cómo surgió el bebé Maquech.

3 EXT. BELLAS ARTES. DÍA

JOAQUÍN recita sus poemas favoritos frente a palacio de Bellas Artes. Aspectos de la gente. Aspectos del palacio y sus alrededores. SHEILA (aro performance) bailando con el aro. LACALLEMATA (banda musical) tocando frente al museo de MEMORIA Y TOLERANCIA.

(TEXTO)

Arte urbano engloba a todo arte que se expresa en la calle, normalmente de manera ilegal y describe el trabajo de personas que han desarrollado un modo de expresión artística mediante el uso de diversas técnicas.

La música callejera es una forma de comunicación, de expresión y se engloba en la categoría de Arte Performance.

En la antigüedad muchos artistas tocaban en las calles porque era su empleo, antes de que los avances tecnológicos permitieran hacer un registro del audio.

Para algunos artistas esta práctica aún sigue siendo un trabajo.

4 INT. CASA DE DIEGO (BALBOA). DÍA
Presentación de DIEGO. Explica ¿qué significa bebé maquech? ¿Qué significan sus canciones? ¿Que es el arte callejero para él? Explica la música en el arte y su evolución.

5 INT. TEATRO LA GRUTA CENTRO HELENICO. DÍA
Obra La noche de San Juan en donde FHER toca la guitarra.

6 EXT. TAQUERIA NARANJITO EJE. DÍA
FHER se presenta. Explica que viene desde Toluca a tocar todos los fines de semana al D.F. ¿Qué hace en Toluca? ¿Qué te gusta de Bebé Maquech?

7 EXT. CASA DE TABO (PORTALES RIFF). DÍA
TABO sale de su casa para ir a tocar.

8 EXT. NARVARTE. DÍA
TABO se presenta. Preguntas acerca de la banda: ¿Cuándo, cómo y porqué decidieron salir a tocar a las calles? ¿te gusta tocar en las calles? ¿Cómo es tu relación con los demás integrantes de la banda?

9 INT. METRO LÍNEA AZUL. DÍA
EL BEBÉ MAQUECH tocando en el metro de la línea azul.
FHER EXPLICA QUE IMPLICA SER UN MÚSICO CALLEJERO.
(V.O.)

10 EXT. AZOTEA DE DIEGO. DÍA

DIEGO tocando la guitarra. Explica que planes tiene con BEBÉ MAQUECH, ACARICIOUNVENADO y que otras actividades realiza. (V.O.)

11 INT. MERCADO DE LA MERCED. DÍA
BEBÉ MAQUECH cantando los coros de la cumbia negra.

12 EXT. MERCADO DE LA CARMEN SERDÁN. DÍA
TABO Y FHER salen a tocar a las calles.

13 INT. CASA DE TABO. NOCHE
FHER explica que va a suceder con el Bebé Maquech, ¿hace cuánto tiempo que no se ven? ¿qué pasa en tu vida ahora que no haz tocado con el Bebé Maquech?

14 INT. MERCADO DE LA MERCED. DÍA
EL BEBÉ MAQUECH tocando en distintas partes del mercado. RAÚL(dueño de la taquería el pollo) invita al grupo a la inauguración de una exposición fotográfica.

15 INT. CASA DE TABO. DÍA
TABO y FHER esperan a DIEGO para salir a tocar a las calles. Al final desesperan y hablan de la situación del bebé DIEGO, incomunicado, irresponsable y explosivo.

16 EXT. MERCADO LA MERCED. DÍA
TABO Y FHER van a tocar sin DIEGO a la exposición fotográfica.

17 EXT. TLALPAN Y CHURUBUSCO. DÍA
TABO explica cómo se sintió con DIEGO después de qué les canceló la tocada.

18 INT. CASA DE TABO. NOCHE

DIEGO y TABO se ven para ensayar después de casi un mes sin verse. DIEGO explica porque no había venido a tocar.

19 INT. CASA DE TABO. NOCHE

EL BEBÉ MAQUECH se reúne después de un mes sin verse. FHER explica como es actualmente su relación con el BEBÉ MAQUECH

20 EXT. METRO OBSERVATORIO. DÍA

FHER se regresa a Toluca para estar con su esposa e hija. Explica cómo es su relación con SOL y con su BEBÉ.

21 EXT. CENTRO HISTÓRICO. DÍA

TABO y DIEGO tocando a un costado de Palacio Nacional.

22 INT. BAR IMPERIAL. NOCHE

Presentación de la alineación original BEBÉ MAQUECH en el escenario del Imperial.
...FADE OUT.

4.2 Guía de entrevistas

Para tener un control de las entrevistas realicé un pequeño listado de preguntas posibles; que dependiendo de su situación y personalidad formulé para cada uno de los integrantes de la banda.

Actor: Octavio Castillo López (TABO) **Etiquetas:** Entrevista. EJE 8.

Descripción:

Preguntas que se formularon para Octavio ¿Qué es Bebé Maquech? ¿Cómo surgió el nombre? ¿Cómo se formó la banda? ¿Tienes alguna otra actividad además del Bebé Maquech? ¿Por qué tocas en las calles? ¿lo habías hecho con anterioridad? ¿Qué tipo de reacciones haz observado y escuchado de la gente que ha podido escuchar tu música? ¿Alguna vez alguien te ha ofendido o se ha expresado de una forma negativa refiriéndose a tu música? ¿Qué te dijo? ¿Cómo reaccionaste? ¿Cómo es tu relación con los integrantes de la banda? ¿Qué te agrada de tocar en las calles? ¿Te molesta algo de tocar en las calles? ¿Qué es lo que los mantiene unidos cómo banda? ¿Crees que el Bebé Maquech se separe?

Media:



Disponibilidad

Fecha de inicio:
30 de octubre de 2013

Fecha de finalización:
Marzo 2014

Información del contacto

Nombre:
Fernando Octavio Castillo López

Correo electrónico:
trabucles@yahoo.com.mx

Nº de teléfono:

Teléfono móvil:

Dirección:
1ª DOMICILIO: Calle Riff, División del Norte esquina con Pirineos. Entre eje 8 y Pirineos. 2ª DOMICILIO: Calle Cruz Verde, Los Reyes Coyoacán.

Comentarios:

URL:

Actor: FHER **Etiquetas:** Entrevista de Fher en Toluca.

Descripción:

Preguntas que se formularon para Fher ¿Cada cuánto vienes al D.F.? ¿Qué implica el viaje de Toluca para el DF. y viceversa? ¿Qué haces en Toluca? ¿Qué te gusta de Bebé Maquech? ¿Cómo es tu relación con los integrantes del Bebé Maquech? ¿A qué le tiras con Bebé Maquech? ¿Cuál es el nombre de tu hija? ¿Cómo es la experiencia de ser papá? ¿Cómo te sientes después de haber hablado con Diego y Tabo tu situación con la bebé? ¿Cuál es tu prioridad, el Bebé Maquech ó tu bebé Sol Violeta?

Media:



Disponibilidad

Fecha de inicio:
30 de octubre de 2013

Fecha de finalización:
Marzo 2014

Información del contacto

Nombre:
Fernando García Jimenez

Correo electrónico:
fernandogjimenez@facebook.com

Nº de teléfono:

Teléfono móvil:

Dirección:
En algún lugar de Toluca

Comentarios:

URL:

Actor: DIEGO **Etiquetas:** Entrevista en el Departamento de Diego

Descripción:

Preguntas que se formularon para Diego ¿Cómo se originó el bebé Maquech? ¿Qué implica ser un músico callejero? ¿Qué te agrada de tocar en la calle? ¿Porqué lo haces? ¿Bebé Maquech desde cuándo toca en la calle? ¿Cómo sucedió? ¿a dónde fueron? ¿Además del bebé Maquech que otros proyectos tienes?

Media:



Disponibilidad

Fecha de inicio:
30 de octubre de 2013

Fecha de finalización:
Marzo 2014

Información del contacto

Nombre:
Diego Pérez Lombardini

Correo electrónico:
diegoperezlombardini@gmail.com

N° de teléfono:

Teléfono móvil:

Dirección:
Calle Balboa, Portales, Benito Juárez. Ciudad de México

Comentarios:

URL:

4.3 Story Board

1. EXT. MERCADO DE PORTALES. DÍA

1.1 GENERAL MAESTRO:

BEBÉ MAQUECH tocando el perrito.



1.2 SOBRE EL HOMBRO:

Tomas muy cerradas de los artistas y los transeúntes.



2. EXT. BELLAS ARTES. DÍA

2.1 GENERAL MAESTRO:

Poema de JOAQUIN.



2.2 GENERAL MAESTRO:

danza de SHEILA.



2.3 GENERAL MAESTRO:

tocada de LA CALLE MATA.



3. EXT. LA MERCED. DÍA

3.1 SOBRE EL HOMBRO:

Seguimiento de la tocada del BEBÉ MAQUECH.



3.2 PRIMER PLANO:

GO PRO montada en la guitarra de FHER.



4. INT. CASA DE DIEGO (BALBOA). DÍA

4.1 GENERAL MAESTRO:

Priemera entrevista a DIEGO.



5. INT. TEATRO LA GRUTA EN EL CENTRO HELENICO. DÍA

5.1 GENERAL MAESTRO:

Fher tocando en la obra La Noche de San Juan.



5.2 INSERTO:

Inserts de la obra de teatro.



6. EXT. TAQUERIA NARANJITO EJE. DÍA

6.1 MEDIO:

Primer entrevista a FHER.



7. EXT. CASA DE TABO (PORTALES RIFF). DÍA

7.1 GENERAL:

TABO sale de su casa para ir a tocar a la calle.



8. EXT. NARVARTE. DÍA

8.1 MEDIO:

TABO primera entrevista.



9. INT. METRO LÍNEA AZUL. DÍA

9.1 GENERAL:

BEBÉ MAQUECH tocando en los vagones del metro de la línea azul.



10. EXT. AZOTEA DE DIEGO. DÍA

10.1 SOBRE EL HOMBRO:

DIEGO tocando la guitarra desde su azotea.



11. INT. MERCADO DE LA MERCED. DÍA

11.1 SOBRE EL HOMBRO:

BEBÉ MAQUECH cantando los coros de la cumbia negra.



12. EXT. MERCADO DE LA CARMEN SERDÁN. DÍA

12.1 SOBRE EL HOMBRO:

TABO y FHER salen a tocar a las calles.



12.2 PRIMER PLANO:

GO PRO montada en la guitarra de FHER.



13. INT. CASA DE TABO. NOCHE

13.1 SOBRE EL HOMBRO:

FHER explica que va a suceder con el Bebé Maquech.



14. INT. MERCADO DE LA MERCED. DÍA

14.1 SOBRE EL HOMBRO:

RAÚL (dueño de la taquería el pollo) invita al grupo a una inauguración de una exposición fotográfica.



14.2 PRIMER PLANO:

GO PRO montada en la guitarra de FHER.



15. INT. CASA DE TABO. DÍA

15.1 SOBRE EL HOMBRO:

TABO y FHER esperan a DIEGO para salir a tocar a la MERCED.



16. EXT. MERCADO LA MERCED. DÍA

16.1 SOBRE EL HOMBRO:

TABO Y FHER van a tocar sin DIEGO a la exposición fotográfica.



17. EXT. TLALPAN Y CHURUBUSCO. DÍA

17.1 SOBRE EL HOMBRO:

TABO explica cómo se sintió con DIEGO después de su desaparición.



18. INT. CASA DE TABO. NOCHE

18.1 SOBRE EL HOMBRO:

DIEGO y TABO se ven para ensayar después de casi un mes sin verse. DIEGO explica porque no había venido a tocar.



18.2

DIEGO y TABO responden porque no se habían visto ultimamente.



19. INT. CASA DE TABO. NOCHE

19.1 SOBRE EL HOMBRO:

EL BEBÉ MAQUECH se reúne después de un mes sin verse.



19.2 SOBRE EL HOMBRO:

FHER explica como es actualmente su relación con el BEBÉ MAQUECH.



20. EXT. METRO OBSERVATORIO. DÍA

20.1 INSERTO:

Aspectos de la BEBÉ de FHER y SOL.



21. EXT. CENTRO HISTORICO. DÍA

21.1 SOBRE EL HOMBRO:

TABO y DIEGO tocando a un costado de Palacio Nacional.



22. INT. BAR IMPERIAL. NOCHE

22.1

Presentación de la alineación original BEBÉ MAQUECH en el escenario del Imperial.



4.4 Concepto de Realización y Propuesta Estética

Bebé Maquech fue un trío de música orgánica y original que salía a tocar a las calles para buscar una interacción con la gente, crecer como banda y conseguir una remuneración. Cada integrante tuvo que lidiar con sus conflictos; enfrentándolos de manera individual y grupal, para tratar de lograr una estabilidad espiritual, económica y poder vivir bien de su profesión y su pasión.

El *documental Callejero* se apoya mucho de la cámara en mano, en su mayoría de tomas directas, sin actuaciones ni mucha producción; simplemente fue registrar todo el material visual en donde recurrentemente observamos mercados, parques, bares y en ocasiones se llega a invadir la privacidad de los músicos en sus casas.

Esto fue con la finalidad de darle al documental una fuerza en su discurso sobre la realidad, impregnar con las imágenes la verdad del grupo y de cada integrante; apoyándose también con su música.

Estéticamente; el documental fue adoptando y acoplándose al movimiento constante del grupo, ya que implicaba estar dispuesto todos los fines de semana a ir a grabar *Las Aventuras del Bebé Maquech*. Así que consideré que necesitaría dos cámaras para tener bastante material para luego armar un montaje agradable y ágil.

Opte por tener una cámara en mano y otra que estuviera más cerca de ellos, una que estuviera en el ojo del huracán. Precisamente para proyectar una sensación callejera, que presenciara de cerca el espectáculo del *Bebé Maquech*.

La cámara en mano le da al documental una sensación de “cine amateur”, callejero, acercándose también a los preceptos y manifiesto del Dogma 95 de Lars Von Trier; de igual manera se aproxima al *cinéma vérité* y al cine directo.

Y por otro lado la cámara “*Go Pro Hero 3*” se adapta correctamente al movimiento de los músicos y sigue perfectamente la acción; en conjunto tenemos las dos fuentes visuales más importantes, que son pilares en la realización del *Documental Callejero*.

También se anexaron muy pocas imágenes de celulares y tabletas, que se justifican de la misma manera, siguiendo los preceptos del *cinéma vérité*, cine

directo y Dogma 95. Estas imágenes fueron también vitales para narrar la historia de los músicos cuando viajan a París, ya que no me fue posible registrar todo el viaje como yo lo hubiera deseado.



1) Extracto de video con Tablet en Inglaterra



2) Extracto de video con Go Pro Hero 3 en vagón del metro C.D.México



3) Extracto de video con cámara en mano Canon Rebel T3i Mercado Portales

Referencias

En cuanto a la estética, mi referencia principal es un documental intitolado *No one knows about persian cats* (Nadie sabe nada de gatos persas) 2009 película Iraní del director Bahman Ghobadi, creador también de la reconocida película *Las tortugas también vuelan*.

Es el filme que sigue a dos personajes, Negar y Ashkan. Dos intérpretes de música “indie” cuya máxima ambición es grabar un disco, dar un concierto y conseguir pasaportes para abandonar Irán.

Un docudrama bastante franco, basado también en revelar una verdad, abierta a la protesta contra la censura, la represión de las libertades individuales y la lucha por los sueños en un proyecto musical.

A continuación podrán observar algunos extractos de la película *No one knows about persian cats*



En una segunda referencia, añadí el filme de Lars Von Trier *Nymphomaniac*, 2013 que tiene una técnica basada en el manifiesto del Dogma 95, por el manejo de cámara (exclusivamente) y citando a Shia LaBeouf, quien interpreta a Jérôme, declaró en Agosto de 2012 a MTV:

“La película es lo que crees que es. Es Lars von Trier haciendo una película sobre lo que está haciendo. Por ejemplo, hay una advertencia al comienzo del guion que, básicamente, dice que haremos todo de verdad. Todo lo que sea ilegal lo grabaremos fuera de foco. Aparte de eso, todo está ocurriendo... Von Trier es peligroso. Me asusta. Y solo voy a trabajar ahora que estoy aterrorizado”.

A continuación podrán observar algunos extractos de *Nymphomaniac*



4.5 Presupuesto

Nombre del Documental: Callejero

Productor: Daniel López Beltrán

Duración: 26 minutos

Tipo de Programa: Documental

INVESTIGACIÓN

CONCEPTO	CANTIDAD	COSTO
Libros: Margarita Ledo. <i>Del Cine-Ojo a Dogma 95 Paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental</i> . Editorial Paidós, España 2004. Rusell Lack, <i>La Música en el Cine</i> Ediciones Cátedra, Madrid 1999. Amparo Porta. <i>Músicas Públicas Escuchas Privadas</i> . Universidad de Valencia. 2007. François Niney. <i>La prueba de lo real en la pantalla, ensayo sobre el principio de realidad documental</i> . UNAM 2009.	Siete	\$800

<p>Marcel Martin <i>El lenguaje del cine</i> Gedisa 1990.</p> <p>Rafael C. Sánchez <i>Montaje Cinematográfico arte de movimiento.</i> CUEC 1992</p> <p>Alicia Poloniato <i>Cine y Comunicación</i> Trillas, 2004</p>		
TOTAL		\$800

RODAJE

CONCEPTO	CANTIDAD	COSTO
Cámara Reflex Canon RebelT3i	uno	\$12,750
Lente 50mm fijo para Canon	uno	\$2,000
Cámara Go Pro Hero 3 Black Edition	uno	\$5,300
Microfono TASCAM para iPhone	uno	\$1,200
TOTAL		\$21,250

POSTPRODUCCIÓN Y EDICIÓN

CONCEPTO	CANTIDAD	COSTO
Computadora iMac de Escritorio 21.5 pulgadas Mid 2011	uno	\$12,000
Final Cut Pro 7	uno	\$4,000
TOTAL		\$16,000

TOTAL: 38,050

4.6 Plan de Trabajo

Como ya había mencionado en el proyecto, no pude armar un plan de trabajo por el corte del documental; lo que si pude fue organizar todos los clips que salían cada fin de semana o dependiendo la situación de los músicos callejeros; pues habían semanas en las que no pasaba nada e incluso meses.

Para agilizar la edición y el acomodamiento del material, tuve que organizarlas por carpetas, en donde cada carpeta tenía todo el material de cada mes. Éstas se dividieron en subcarpetas que especificaban la fecha y el lugar en dónde se filmo el material.

Empecé a editar el documental en Julio del 2013, porque ya era demasiado el material que estaba registrando y acumulando en mi disco duro, necesitaba de una guía que me permitiera saber que registrar y que no. Pues al final tuve un total de 804.24 GB de almacenamiento de puro material audiovisual (crudo).

Conforme salían nuevas tocasas, se presentaban nuevos conflictos y eventualidades, yo seguí editando y registrando, porqué quería que la historia fluyera con agilidad y ocupar la mayor parte posible del material filmado. Además de que, sólo así me percaté de qué cosas ya no necesitaba capturar; por ejemplo, de las presentaciones callejeras registre demasiado material, pero de sus vidas privadas me hacía falta investigar más.

Así que me adentré en la privacidad de los músicos, conocí a sus familias, compartimos anécdotas; cada uno me mostró su mundo y según mi criterio, creo

que lo hice muy bien, porque logré reflejar una verdad que se planteó desde el comienzo del proyecto.

El documental estaba planeado para que durará no más de los 30 minutos. Es decir que estuviera clasificado aún cómo cortometraje-documental; por cuestiones de agilidad en la historia y de un discurso contundente. Además de que *Bebé Maquech* era una banda callejera y su fama no alcanzaba ni para llenar los pequeños bares en los que se llegaron a presentar.

Y el montaje fue precisamente una de las cuestiones fundamentales al problema de la construcción de una historicidad. Porque no está orientado sencillamente, el montaje hace visibles las supervivencias, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan a cada acontecimiento, cada persona, cada gesto.

Entonces, decidí contar “una historia” pero, al hacerlo, conseguí mostrar que la historia no es sino todas las complejidades del tiempo, todos los caminos apuntando hacia el destino. El devenir de la vida.

La edición me llevó aproximadamente 2 años. Fue un proceso largo, porque probé muchas formas de narrar la historia, tenía el tiempo suficiente, conocía perfectamente el material y descubrí que me apasionaba la edición de vídeo.

El resultado fue gracias a tanto material registrado; además de la forma en la que quería que las imágenes hablarán por sí mismas y darle la oportunidad al espectador de sumergirse en ese espectáculo; justo como a mi me sucedió.

Conclusiones

“No hay barrera rígida entre lo verdadero y lo falso, entre la realidad y ficción, en la medida en que, con vistas a una acción o a un objetivo, el hombre desea confundirlos.

Todo aquello que llamamos cultura se funda en esa aptitud para inventar usos singulares, para componer imitaciones artificiales”.

Ernst Gombrich, *L’art et l’illusion*

A pesar de los acercamientos a la realidad por medio del documental, es preciso enunciar que el documental Callejero, así como todos los documentales, habidos y por haber; son un punto de vista específico del realizador, siempre será así, exhibiendo su criterio, su ojo antes de la cámara, así como sus valores y su presencia antes de voltear a la acción.

Es decir que no se puede hablar de una objetividad, por más que ésta se esmere en serlo; pero no quiero decir que es imposible llegar a una verdad, pues considero totalmente distintas la verdad de la realidad.

Una realidad en la pantalla siempre estará limitada por un encuadre, lo que representaría para mí un recorte de una realidad absoluta, imposible de registrar en una cámara. Así como en el cine o la televisión; existe el proceso de postproducción, en donde se anexan elementos a ésta nueva realidad que construye el realizador: cortes nuevos en la edición, montaje, mezclas de audio, etc. Deformando así toda realidad que alguna vez existió.

En cambio, la verdad se puede capturar y transmitir mediante un mensaje, por cualquier canal: una fotografía, una crónica, un documental, etc. Incluso, yo pienso que una mentira puede llegar a ser una verdad.

Nunca la imagen se ha impuesto con tanta fuerza en nuestro universo estético, técnico, cotidiano, político e histórico. Nunca ha mostrado tantas verdades tan crudas; nunca, sin embargo, nos ha mentado tanto solicitando nuestra credulidad; nunca ha proliferado tanto y nunca ha sufrido tanta censura y destrucción. Nunca, por lo tanto –esta impresión se debe sin duda al carácter mismo de la situación actual, su carácter ardiente–, la imagen ha sufrido tantos

desgarros, tantas reivindicaciones contradictorias y tantos rechazos cruzados, manipulaciones inmorales y execraciones moralizantes.

Para mí, el cine documental y su significación tendrá que estar ligada con reglas, porqué también el documental es un cine hecho a basé de normas, de medirse con los límites de la realidad, en dónde también se involucra la ficción, convenciones heredadas del cine directo: sonido ambiente, luz natural, la calle, cámaras portátiles y la verdad del instante como una obsesión.

El “voto” (en el dogma 95) impone lo más simple: lo que se puede tocar, el sentido de libertad frente al guión, el color, la prohibición de cualquier efecto; pero sobre todo, desde el pensamiento de Cine Documental Dogma tendrá que ver con la reactualización de su producción y reproducción técnica, que lo crearon para un público con el que dialogar, y desde la resistencia al canon cultural en los temas, en los tratamientos, en los registros y en priorizar los conceptos creativos y comunicativos frente al objetivo comercial.

En general los críticos unen al Dogma con neorrealismo y Nouvelle Vague, con la noción de improvisación o con la de cine impuro, al plantear que lo que en general llamamos como “obras maestras” son tan admirables como inigualables, situando éxito o fracaso, pero nos interesa observar el fenómeno desde la interposición arte-técnica, entendiéndola como liberadora y negándola como espectáculo.

En el Dogma vemos otro modo de hacer cine, desde y con lo real, sean personajes, hechos, o la cámara que registra la vida en la tierra. Se trata de la desmitificación del cine como médium, la desaparición del autor, el sometimiento a reglas estrictas, para cumplirlas o no.

La señal de salida del Dogma, como el de éste documental radica en el desdén por los trucos, sonido directo, luz natural, equipos de bajo costo, el instante y la verdad de los personajes. Aunque también podría verse como una manera de buscar directamente tu enfoque, cómo un espíritu de trabajo.

La primera intervención exterior de Dogma es, tal y como reza el preámbulo a los mandamientos, una acción de rescate: para Dogma95 el cine no es ilusión. Actualmente una tormenta tecnológica está rugiendo y el resultado de la misma es la elevación de los cosméticos al nivel de Dios. Utilizando las nuevas tecnologías en cualquier momento, puede barrer los últimos granos de verdad en

el mortal brazo de la sensación. Las ilusiones son todo lo que el cine puede ocultar.

Una imagen bien construida sería por lo tanto una imagen que ha sabido desconcertar, después renovar nuestro lenguaje, y por lo tanto nuestro pensamiento. Porque la imagen es otra cosa que un simple corte practicado en el mundo de los aspectos visibles. Es una huella, un rastro, una traza visual del tiempo que quiso tocar, pero también de otros tiempos suplementarios – fatalmente anacrónicos, heterogéneos entre ellos– que no puede, como arte de la memoria, no puede aglutinar.

No se puede reproducir lo real, es siempre pasado y jamás está terminado. ¿Y cómo creer que es posible aprehender el todo de una realidad? La única manera que tenemos para fijar lo real, para producirlo y comunicarlo, es significándolo: es decir, cortarlo e “informarlo” por medio de signos (sonidos, palabras, imágenes), los cuales, unidos en significaciones, producen y comparten una realidad sensata.

El hombre está hecho de tal manera que no puede actuar de otra forma –efecto Kuleshov–. Es un creador de formas y ritmos, de analogías y de ficciones, de encadenamientos imaginarios y operacionales; esta es su manera de conocer, de poner al mundo a su alcance, de hacerlo a su medida. A diferencia de los animales los hombres no sólo viven solamente en un ambiente, un nicho ecológico: construyen un mundo que los moldea a su vez y que padecen.

Lo que pasó en *Callejero* fue: que yo traté de organizar el material del filme lo mejor posible y montarlo cómo si fuera una puesta en escena teatral, incluso un poco “ficcional”. Porqué al momento de trabajar sin un guión tienes muchísimas posibilidades y libertades. La mayoría de las veces fui yo quién “suscito” y les otorgo un espacio a los actores para dirigirse a cámara, al espectador; pero mucho de la riqueza de éste trabajo radica en el “arte del voyerismo”, en la paciencia de esperar a que algo ocurra sin necesidad de provocar o preguntar nada; simplemente estar en el momento adecuado y saber cuándo comenzar a grabar y también cuándo detenerse.

Y el resultado final del documental, fue un acercamiento a la realidad y una muestra de una verdad absoluta, la cuál según yo, no habla únicamente del *Bebé Maquech* sino de la construcción de sueños, proyectos, metas a futuro, que con el

tiempo, con un buen desarrollo y una constancia adecuada pude llegar a la cúspide o al fracaso.

El discurso que se maneja va más allá que un documental, cómo ya lo había mencionado antes, parece también una ficción, –en algunas escenas– incluso podríamos estar hablando de un Mockumentary (un documental falso, que también es considerado una ficción). Y creo que actualmente las definiciones de documental y ficción no tienen importancia alguna; lo que parece común en la actualidad es que el registro documental se utiliza como estrategia narrativa y estética. La sustancia base, por decirlo de alguna manera, es nuestra contemporaneidad, nuestra sociedad, nuestra historia.

Como resultado: documental y ficción dialogan y participan en un mismo juego de creación. En las películas toda realidad es cuestionada, procesada y finalmente la ficción es invocada para resolver.

Bibliografía, Hemerografía y/o Fuentes

- 1) Margarita Ledo. *Del Cine-Ojo a Dogma 95 Paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental*. Editorial Paidós, España 2004.
- 2) Rusell Lack, *La Música en el Cine* Ediciones Cátedra, Madrid 1999.
- 3) Amparo Porta. *Músicas Públicas Escuchas Privadas*. Universidad de Valencia. 2007.
- 4) François Niney. *La prueba de lo real en la pantalla, ensayo sobre el principio de realidad documental*. UNAM 2009.
- 5) Marcel Martin *El lenguaje del cine* Gedisa 1990
- 6) Rafael C. Sánchez *Montaje Cinematográfico arte de movimiento*. CUEC 1992
- 7) Alicia Poloniato *Cine y Comunicación* Trillas, 2004
- 8) Wikipedia, The Free Encyclopedia
http://en.wikipedia.org/wiki/Cin%C3%A9ma_v%C3%A9rit%C3%A9