

# La ficción documentada en el panorama contemporáneo del cine nacional

Yolanda Mercader Martínez  
Universidad Autónoma Metropolitana  
Xochimilco

## Resumen

En la ficción documentada converge el cine de ficción y el documental por medio de un posicionamiento del realizador que incorpora al relato elementos documentales que pueden ser de la más diversa índole: fotografías, videos, audios, noticias periodísticas, entrevistas, reportajes, etcétera. Es decir, el cine busca caminos creativos y alternativos de producción. En la ficción documentada la relación con el espectador es dinámica; por medio de un diálogo constante, las percepciones de los hechos cambian de referente con la misma frecuencia.

La modalidad de la ficción documentada en México ha estado presente desde el cine de los primeros tiempos. En este capítulo estudiamos su estructura narrativa, señalando sus características, funciones y contribuciones dentro de la producción cinematográfica nacional, a través de un estudio comparativo entre el documental y la ficción documentada. Se prestará especial atención a la representación de la mujer indígena en *Corazón del tiempo* (Alberto Cortés, 2008).

**Palabras clave:** cine mexicano, géneros cinematográficos, ficción documentada, cine zapatista.

## Abstract

In documented fiction, the cinema of fiction and documentary converge through the positioning of the filmmaker that incorporates to

the narrative account documentary elements that can be of the most diverse nature: photographs, videos, audios, news, interviews, reports, etcetera. In documented fiction, the relationship with the spectator is dynamic through a constant dialogue, where perceptions of the facts change of reference at the same rate.

The modality of documente fiction has been present since the silent Mexican cinema, In this chapter we study the narrative structure, pointing out its characteristics, functions and contributions within the national cinematographic production through a comparative study between documentary film and documented fiction. Special attention will be paid to the representation of indigenous women in *Corazón del tiempo* (Alberto Cortés, 2008).

**Keywords:** mexican cinema, film genres, documented fiction, Zapatista films.

### La realidad en el cine

El realismo cinematográfico ha generado diversos debates, los cuales se han mantenido abiertos desde los años cuarenta; resulta un tema complejo que exige una postura pluridisciplinar y que ha cobrado un renovado interés a partir de la era digital.

Las teorías cinematográficas tienen determinados puntos de vista en cuanto a la relación entre el cine y la realidad; entre los más frecuentes están los que se adhieren a:

- Ceñirse a la realidad como una necesidad intrínseca; es decir, el cine se orienta hacia lo real por su base fotográfica, que le permite convertirse en testigo y documento por estar construido para registrar lo que se encuentra frente a la cámara, estableciendo una vinculación natural debido a la naturaleza misma del medio.
- El cine se caracteriza por tener una validez estética; es decir, el cine no es un reproductor, no copia la realidad, hay una distancia entre la imagen filmica y la realidad dada en primer lugar por el papel que juega el autor en la reelaboración

del material original. Por lo tanto, la base fotográfica del cine hace desplegar las posibilidades artísticas.

- Son importantes los vínculos que desarrolla el cine entre la realidad situada frente a la cámara y la imagen que representa. Por ello, la representación puede tener un valor eminentemente documental o, al contrario, ser de alguna manera una interpretación. Luego entonces se puede representar la realidad en toda plenitud o darse sólo indicios de ella, pero cualquier expresión de ella prolonga la experiencia que se tiene del mundo, resucitándola en la pantalla.

Cesare Zavattini señala que la realidad ha enseñado a los cineastas, sobre todo, el valor y la riqueza de la realidad “un intento eficaz no consiste en inventar una historia que se parezca a la realidad, sino contar la realidad como si fuera una historia” (1979: 103). Pues bien, el cine es un perfecto instrumento de conocimiento, ya que “Ningún otro medio como el cine presenta esta capacidad original y congénita de fotografiar las cosas que, en nuestra opinión, merecen ser mostradas en su cotidianidad, ningún medio expresivo tiene como el cine la posibilidad de ofrecer un conocimiento a un número mayor de personas” (Zavattini, 1979: 98).

El cine funciona como una vía analítico-documental y favorece el reflejo directo de las cosas, la inmediatez, la actualidad, la duración. “El cine debe contar lo que está ocurriendo. La cámara está hecha para mirar ante nosotros” (Zavattini, 1979: 83).

La realidad y el cine es un tema que sigue en discusión a raíz de los nuevos problemas que presenta la contemporaneidad, pero fundamentalmente hay dos posiciones básicas: el cine permite la reconquista de la realidad, rescata el reflejo del mundo, pero a la vez también lo reconstruye. Así, la problemática se ha agrandado por la existencia de nuevos marcos de investigación donde el horizonte de la vocación realista del cine se ha ampliado. Por ello se ha explorado el sentido de la realidad procedente de la imagen o el sentido de la realidad que de ella emana. Por lo tanto, el concepto de realidad en el cine debe relacionarse con la verosimilitud, es decir con la capacidad de reflejar lo existente, al mismo tiempo que con la veracidad, es decir, con la capacidad de construir mediante signos algo que se propone como

existente. En definitiva, se trata de parecerse a la verdad y hacer como si fuese verdad, ya que el cine nos devuelve la realidad gracias a un juego de espejos, como principio constructivo.

El realismo no parece que dependa tanto del medio en sí, sino de los factores del entorno que refuerzan u obstaculizan que entren en acción los procesos perceptivos necesarios. Con la imagen reconocemos con menor o mayor facilidad al mundo, remitiéndonos a esquemas ya consolidados, pero también a expresiones lingüísticas y de comunicación múltiples, que admiten que se afirme que lo expuesto en la pantalla dice la verdad o que es un hecho basado en la realidad.

Las posibilidades son infinitas, así la relación del cine y realidad es un campo abierto a la discusión inter y pluridisciplinar.

### **Documental y ficción**

Podemos señalar que el origen del cine fue de corte documental, para pasar luego a una progresiva inclinación a la ficción. Sin embargo, esta subdivisión genérica del cine reposa sobre un malentendido, pues todo filme documenta su propio relato a través de un acto analógico de la filmación, o cuando menos en lo que se refiere a las bases materiales de la puesta en escena que lo hacen posible, y, a la vez, todo filme ficcionaliza una realidad preexistente por la elección del punto de vista (Zunzunegui, 1984 : 55).

El documental y la ficción pueden distinguirse no en relación a sus referentes, sino en sus estrategias diferenciales de producción de sentido. Así mismo, todo filme puede considerarse como un acto de “hacer parecer verdad”, solicitando al espectador que “crea en la verdad de la filmación” a partir de un contrato de veridicción que se establece de manera implícita entre el autor y el espectador sobre una base de verosimilitud, en función de que reconozca en su intención al documental o la ficción. Cada uno de estos géneros despliegan estrategias alternativas específicas con el objetivo de persuadir. “Como acto comunicativo todo filme, toda obra, puede verse como estrategia persuasiva y es precisamente la especificidad de su propuesta concreta la que debe ser interrogada en cada caso” (Zunzunegui, 1992: 150).

La ficción es un campo de creación con posibilidades infinitas, puesto que su estructura y características admiten un control casi

absoluto sobre la película. Por ejemplo, Godard se refiere a la puesta en escena como la dominación del espacio y al montaje como la dominación del tiempo (Aumont, 2004: 61). El relato de ficción puede estar apegado en mayor o menor medida a la realidad o hasta cierto punto ser totalmente verídico; pero, por el hecho de pasar por una creación metafórica y representativa, es decir, por el filtro de un punto de vista y la creación de un nuevo sentido, se le ubica como ficcional.

El documental recolecta sus imágenes en el espacio donde sucedieron o, mejor dicho, capta la acción al momento y en ello radica su valor. No es necesario el guion, pero su equivalente sería la investigación que dota al relato de una visión consciente y plena del realizador.

El documental busca ser un registro de lo inmediato y, por lo tanto, estar más apegado a la realidad; aun así es inasequible lograr una imagen cien por ciento real, ya que no existe un documental absolutamente objetivo, pues en su creación participan la subjetividad y la creatividad (Rojas, 2015: 290).

El documental tiene también una vocación eminentemente social. Grierson señala que uno de los problemas más difíciles a los que debía enfrentarse la sociedad era su escaso contacto con la información, y el documental posibilita ofrecer múltiples miradas de la realidad (Grierson, 1990: 87).

Una de las últimas consideraciones sobre el cine documental y de ficción es que su distinción radica en la postura del realizador y, en segundo término, la del espectador.

Como observamos, es imposible llegar a un concepto universal de cine documental o de ficción. No obstante, hay sin duda un consenso entre los teóricos sobre la idea de que existe una diferenciación entre estos dos géneros cinematográficos, donde el registro de la realidad converge dentro de las posibilidades de ficción o documento como la base de todo intento de definición. En este sentido, Gómez Tarín señala la importancia de “quebrar la dicotomía entre ficción y documental [...] la necesidad que tenemos desde el campo de la teoría de desprendernos de lastres que dificultan cada vez más nuestras reflexiones, demasiado acomodadas a las etiquetas vigentes por mucho que estas sean cada vez menos satisfactorias” (2009: 320).

## La ficción documentada

La *ficción documentada* se propone como una categoría para clasificar las películas que combinan elementos del documental en la ficción, no en su aspecto estructural y estricto, sino a partir de una suerte de posibilidades que configuran una estrategia de sentido particular, con el fin de establecer una relación dialógica y por medio de una percepción donde el espectador se hace partícipe de la historia. Estas producciones poseen, con la misma fuerza, un carácter informativo y narrativo; son concebidas para públicos conscientes de que el producto filmico establece una relación entre la difusión de información socialmente relevante y una espectacularización del discurso.

En el cine mexicano hay ya una importante tradición de filmes en los que se combina el documental con la ficción, en la que se suelen presentar personajes dramáticos en su estructura, pero que admiten o demandan una disyuntiva en la percepción de la historia. Sin intención de crear un subgénero o algo semejante, hemos denominado a estas películas como *ficción documentada*, cuya característica fundamental es que todas las películas que caen bajo esta categoría recurren a la investigación de fuentes primarias, integrando tales documentos como fundamento estructural de la construcción del eje narrativo.

Las ficciones documentadas parten de una trama ficcional y recurren a elementos del documental como la investigación y la recolección de información de las fuentes primarias de lo que desea narrar, así como la realización de filmaciones en directo. Algunas de estas producciones incluso trabajan con actores sociales que se interpretan a ellos mismos.

La ficción documentada en México surge en el cine silente, pero retoma su producción en los años sesenta, incrementándose a finales de los noventa y hasta la actualidad. Cabe señalar que las temáticas han estado encaminadas mayoritariamente hacia la exigencia de mostrar problemas coyunturales de índole social o político, y con el objeto de dar voz a los sectores vulnerables o exponer las preocupaciones sociales.

La ficción documentada puede ser comparada a lo que Jean Rouch (1981) ha señalado como “ficciones de la realidad” o “la puesta en escena de la realidad,” que consiste en producir un filme que se

apega a la estructura de la ficción, pero donde el tratamiento del problema se desarrolla como documental.

La forma en que el filme se percibe es fundamental, en una ficción hay un pacto de verosimilitud; en un documental, uno de veracidad. La ficción documentada no crea un universo nuevo, sino que presenta referentes reales; no se percibe como una ficción cualquiera, pues los problemas tratados tienen un referente real y, por lo tanto, su percepción no es la misma que la ficción ordinaria. La diferencia radica en que la ficción documentada presenta hechos dentro de un contexto diegético-ficcional, pero cuya evaluación ahora se da principalmente dentro del campo de la veracidad, no de la verosimilitud. Es decir, participa de ambos géneros, tomando una gran gama de características de la ficción y a la vez apegos del documental, sin que sea posible visualizar un límite claro entre ambos géneros.

### La ficción documentada en México

Las ficciones documentadas son cada vez más numerosas, y el efecto de verdad que persiguen se asimila con mayor frecuencia a las imágenes de baja calidad que nos suministran las cámaras de seguridad, los móviles o los reportajes televisivos. Estas formas se prodigan en las tramas argumentales al punto en que los métodos de obtención de la imagen fílmica se confunden en los aspectos formales visibles en el corte final. El componente ficcional deja abierta la puerta de la reflexión y se espera que el espectador se plante ante el producto con la suficiente capacidad crítica como para sentir que está siendo “informado” sobre un acontecimiento determinado o sobre una visión de mundo. Es así como la ficción documenta:

- 1) sobre el espacio y el tiempo (presente, pasado, futuro);
- 2) sobre el mundo real, por analogía o metafóricamente;
- 3) sobre los imaginarios sociales y culturales, que se contrastan entre emisor (ente enunciador) y receptor (espectador);
- 4) sobre sus propias condiciones de producción (destacando el aspecto tecnológico), y
- 5) sobre su condición de ficcionalidad.

Este último parámetro se deriva de la incredulidad por parte del espectador en la veracidad del filme, permitiendo que este mantenga una clara conciencia de que lo que ve es un constructo ficcional y, en consecuencia, el efecto de verdad de las imágenes no conlleva una fe ciega en ellas (todo lo contrario de lo que ocurre en el sistema mal denominado documental) (Gómez, 2008: 6). Como ya se ha dicho, una de las características de las producciones nacionales es que exponen problemáticas del país, ubicando las historias en contextos reales y con ello se les imprime a los relatos una fuerte carga de veracidad, con el objetivo de establecer vínculos de identificación con los espectadores que reconocen en la trama hechos oídos o vistos. Ejemplificaremos esta tendencia señalando algunos filmes que han desarrollado este tipo de producción cinematográfica en México (tabla 1).

<i>Año de producción</i>	<i>Título de película</i>	<i>Director</i>
1919	<i>La banda del automóvil gris</i>	Enrique Rosas
1919	<i>La venganza de Pancho Villa</i>	Félix y Edmundo Padilla.
1927	<i>El Puño de hierro</i>	Gabriel García Moreno
1927	<i>El tren fantasma</i>	Gabriel García Moreno
1931	<i>Zitari</i>	Miguel Contreras Torres
1934	<i>Redes</i>	Emilio Gómez Muriel
1953	<i>Raíces</i>	Benito Alazraki
1956	<i>Torero</i>	Carlos Velo
1961	<i>La Rosa blanca</i>	Roberto Gavaldón
1961	<i>El Balcón vacío</i>	Jomi García Ascot
1963	<i>El hombre de papel</i>	Ismael Rodríguez.
1976	<i>Canoa</i>	Felipe Cazals
1976	<i>El Apando</i>	Felipe Cazals
1976	<i>Las poquianchis</i>	Felipe Cazals
1977	<i>Cascabel</i>	Raúl Araiza
1980	<i>Rigo es amor</i>	Felipe Cazals
1981	<i>El mil Usos</i>	Rivera
1982	<i>Bajo la Metralla.</i>	Felipe Cazals
1986	<i>La banda del panchito</i>	Arturo Velasco
1986	<i>¿Cómo Ves)</i>	Paul Leduc
1985	<i>Los Motivos de Luz</i>	Felipe Cazals
2004	<i>Digna hasta el último aliento.</i>	Felipe Cazals

Año de producción	Título de película	Director
2007	<i>Ladrones viejos</i>	Everardo González
2007	<i>El violín</i>	Francisco Vargas
2011	<i>Morir de Pie</i>	Jacaranda Correa
2012	<i>La fantástica vida de Juan Orol</i>	Sebastián del amo
2012	<i>Colosio el asesinato</i>	Carlos Bolado
2012	<i>Tlatelolco, verano del 68</i>	Carlos Bolado.
2013	<i>Quebranto</i>	Federico Fiesco
2014	<i>Mexican gangster</i>	José Manuel Cravioto
2014	<i>Filosofía natural del amor</i>	Sebastián Hiriart
2015	<i>Made in Bangkok</i>	Flavio Florencio
2016	<i>Salir</i>	Luis Villanueva
2016	<i>La cuarta Compañía</i>	Mitzi Vanessa Arreola y Amir Galván Correa.
2016	7.19	Jorge Michel Grau

Tabla 1. Filmes producidos en México que entran en la categoría de ficción documentada (elaboración propia).

Durante el periodo silente se recrearon algunas historias basadas en sucesos históricos; entre ellas podemos mencionar la película *La Banda del automóvil gris* (Rosas, 1919), historia de ficción que incorpora imágenes documentales (sitios y actores) a lo largo del relato para validar la historia. Al final la película afirma la autenticidad de la escena del fusilamiento, filmada por el propio director de la ficción documentada. El filme cuenta además con la participación del inspector Juan Manuel Cabrera interpretándose a sí mismo, quien también ayudó en la construcción del guion. La importancia de esta ficción documentada es que agrega veracidad a la historia incorporando elementos documentales reconocidos popularmente, lo cual provocó en el público de su tiempo un sentimiento de identificación y empatía, pues los espectadores reconocían los sucesos que previamente ya se habían ventilado en la prensa, siendo una película muy popular hasta el cine sonoro.

Otro ejemplo de ficción documentada del periodo silente es *Zitari* (Contreras, 1931), filme en donde la ficción es apuntalada por escenas documentales como elementos esenciales para que la historia tenga efecto. También podemos mencionar el trabajo de Félix y Edmundo

Padilla en el filme *La venganza de Pancho Villa* (1919), historia de ficción construida con fragmentos de películas documentales donde se desarrolla una historia ficcional sobre hechos realizados por el Centauro del Norte. *El puño de hierro* (García Moreno, 1927), por su parte, persigue el efecto de desalentar el uso de las drogas mediante la inclusión de fragmentos documentales, aunque estos no estén apegados a la realidad de los efectos nocivos del uso de los estupefacientes.

El cine sonoro mexicano logra con *Redes* (Gómez Muriel, 1932) una de las primeras ficciones documentales. Los actores de este filme son los pescadores de la región, y las imágenes documentales provienen del contexto real de la propia comunidad donde se desarrolla la historia de ficción.

Otra película que impactó a los públicos precisamente por integrar escenas documentales fue *La rosa blanca* (Gavaldón, 1961), donde el pueblo de México hace entrega de sus bienes en el Palacio de las Bellas Artes para pagar la expropiación petrolera. La película fue censurada en su momento y hasta 1972 precisamente por las imágenes documentales que se incorporaron, a pesar de haber sido financiada por el gobierno, lo cual propició la ruptura de las relaciones entre CLASA filmes y el gobierno.

*Raíces* (Alazraki, 1953) es una película inspirada en la obra de Francisco Rojas González, y narra problemáticas de cuatro diferentes regiones indígenas de México. El filme incorpora escenarios reales y actores no profesionales, o sea, individuos del propio lugar, todo ello con la idea de generar una visión veraz de la segregación padecida en dichos grupos, pero por medio de historias ficcionadas.

*Torero* (Velo, 1956) combina la narración autobiográfica de Luis Procuna con una serie de elementos documentales del mundo de la tauromaquia. En este caso el sonido es una parte fundamental de la narración, ya que el uso de la voz en *off* nos permite conocer los pensamientos del torero, como los miedos que sufre antes de entrar a enfrentarse con el toro en el ruedo, reforzándose con escenas documentales de corridas de toros y personajes destacados de la llamada fiesta brava.

El cine independiente nos ofrece en *El balcón vacío* de Jomi García Ascot (1961) un ejemplo de ficción documentada que da a conocer una imagen del exilio español proyectada a través de la mirada de una niña. El filme mezcla escenas reales de la guerra civil española,

entrevistas con diversos personajes, con la historia ficcionada. Es una narración lúdica entre la ficción y el documental, todo lo cual refuerza cada uno de los hechos que despliega la historia.

El cine industrial también produce ficciones documentadas, como es el caso de *El hombre de papel* (Ismael Rodríguez, 1963), que expone la vida real de los basureros y los pepenadores de la Ciudad de México, que es la parte documental, fusionada con una historia ficticia melodramática de los trabajadores dedicados a la pepena.

En la década de los setenta hubo una tendencia a desarrollar filmes con una aguda crítica social, destacándose el director Felipe Cazals, quien filma varias historias bajo este formato, entre las que se encuentran: *Canoa* (1975), *El Apando* (1976), *Las Poquianchis* (1976), *Rigo es amor* (1980), *Bajo la metralla* (1982), *Los motivos de Luz* (1985), *Digna... hasta el último aliento* (2004). En *Canoa* (Cazals, 1976), el cineasta retrata un hecho de agresión de los pobladores de San Miguel Canoa a cinco trabajadores de la Universidad de Puebla. La historia de ficción utiliza para la puesta en escena imágenes de archivo que respaldan la historia. La película pretende ser un documental, pero a medida que avanza la historia nos ofrece una ficción documentada bajo una reflexión particular del problema; es decir, lo que se valora es la mirada del director, cuyo objetivo es señalar algunos argumentos para comprender la razón por la cual los pobladores actuaron de esa manera.

*Cascabel* (Araiza, 1977) presenta varias intersecciones de la ficción documentada, ya que insiste en señalar al espectador la diferencia entre lo que es una película documental y una de ficción, donde lo importante es el compromiso ético que involucra la realización de cada uno de estos géneros por parte del director. Todo ello se logra a través de una historia de ficción apoyada por múltiples escenas documentales, cuyo resultado es una ficción documentada.

En los años ochenta se produjeron algunas ficciones documentadas urbanas como *El mil usos* (Rivera, 1981), *¿Cómo Ves?* (Leduc, 1986) o *Los panchitos* (Velasco, 1987); historias de pobreza y otras problemáticas de la Ciudad de México, acompañadas con imágenes documentales; la primera antes mencionada, sobre barriadas, la segunda con hoyos funky, y la tercera con miembros reales de la banda de "Los panchitos".

Para el nuevo milenio, la ficción documentada puede verse representada por filmes como *Colosio, el asesinato* (Bolado, 2007), *Mexican gángster* (Cravioto, 2015), *Filosofía natural del amor* (Hiriart, 2014) *Quebranto* (Fiesco, 2013), *Morir de pie* (Correa, 2011), *Muxes* (Isla, 2005), *Salir* (Villanueva, 2016), *La cuarta compañía* (Arreola, 2016), *La maravillosa vida de Juan Orol* (Del Amo, 2016), *El violín* (Vargas, 2017), *Ladrones viejos* (González, 2007), *Tlatelolco, verano del 68* (Bolado, 2012), entre otras.

Toda ficción documentada incorpora imágenes documentales, fuentes periodísticas y hemerográficas, noticieros televisivos, entrevistas y reportajes. Esta convergencia de medios en el relato ofrece al espectador diferentes puntos de vista que buscan dar cierta certeza, confianza o credibilidad sobre lo relatado, ya que el espectador identifica la procedencia de la información dándole un sentido de veracidad a lo visto. Cada imagen se respalda con la fuente documental como registro de un suceso histórico, adjudicándose una connotación y una reflexión sobre la veracidad de los hechos relatados, así que lo importante en la ficción documentada será provocar en el espectador esa reflexión. En este sentido, Francisco Javier Gómez Tarín señala que

desde la perspectiva dialógica, las producciones de carácter informativo y narrativo son concebidas en su origen para públicos conscientes de su relación de fruición con el producto, inscritos en él como un “tú” al que se dirigen o como “espectadores” a través de un medio de difusión o de espectacularización. Origen y destino son conscientes de su mutua relación y la producción del discurso en origen no puede ser ciega a tal hecho. (Gómez, 2009: 321)

### **Ficciones de la realidad o realidades de ficción: representación de la mujer indígena en la ficción documentada**

La ficción documentada despliega una ruptura de fronteras de géneros, estableciendo una estrategia lúdica. Un ejemplo es la imagen contemporánea de la mujer indígena en el cine mexicano.

Uno de los méritos del cine del nuevo milenio es que ha permitido observar, en particular en la ficción documentada, la posibilidad de reconocer la identidad de la mujer indígena, entender su transformación

y la resignificación de los elementos culturales y las prácticas sociales que la rodean. Algunos filmes dentro de esta categoría han registrado, así, múltiples elementos culturales que han descubierto interconexiones entre diversos puntos de vista que permiten entender de un modo profundo y complejo las problemáticas que rodean a las mujeres en una comunidad indígena. Es decir, el cine posibilita la visibilidad de prácticas y espacios sociales desde nuevas perspectivas.

Hablar de la cuestión indígena, y en especial la de la mujer indígena, nos exige echar un vistazo a la historia del pasado y a una larga lista de exclusiones y marginaciones que vivieron y viven los grupos indígenas, pero especialmente ellas. Por ello es importante reflexionar sobre las posibilidades que el cine ofrece para mirar y observar las transformaciones de los espacios femeninos que se les han conferido históricamente, y reconocer los problemas de su particular microcosmos.

A continuación, nos proponemos revisar brevemente las características específicas de la ficción documentada en contraste con el documental tradicional, a partir del análisis de producciones centradas en la representación y autorrepresentación de la mujer indígena chiapaneca en el contexto del movimiento zapatista, pero realizados bajo estos dos formatos, a fin de mostrar las posibilidades que ofrece la ficción documentada.

El Estado de Chiapas se caracteriza por tener una profunda diversidad cultural, social y política, que está integrada por una población donde el 30 % es indígena y habla su propia lengua, y donde el 51 % está integrado por el género femenino.

En esta región se han filmado varias películas en los más de cien años de cine en México, tanto documentales como de ficción. Las primeras abordan temas de viajes, de descubrimientos y encuentros entre foráneos y la gente de los pueblos originarios, mientras que las películas de ficción refieren usualmente a cuestiones históricas y folclóricas de la región.<sup>1</sup> Cabe señalar que todas estas producciones fueron realizadas por directores varones.

Sin embargo se produce un cambio a partir del 1 de enero de 1994, cuando un grupo armado, autodenominado Ejército Zapatista de

1 Algunas películas de ficción son: *Chac, el dios de la lluvia* (Klein, 1974), *No oyes ladrar los perros* (Reichenbach, 1974), *Balún Canán* (Alazraki, 1976); y *J-ok'èl* (Williams, 2005).

Liberación Nacional, y autoadscrito de naturaleza indígena,<sup>2</sup> ocupó varias cabeceras municipales, como Margaritas, Comitán, Ocosingo, Altamirano, Oxchuc, Chanal, San Cristóbal de las Casas, entre otros, ya que ese día entraba en vigor el Tratado de Libre Comercio de América del Norte, durante el gobierno de Carlos Salinas de Gortari. Se trata así de un movimiento indígena de resistencia al sistema político mexicano que rechaza categóricamente sus promesas y procesos de modernidad. Su objetivo era el derrocamiento del presidente elegido y el establecimiento de una democracia participativa. Tras la represión militar que recibió el EZLN, se decidió emprender una actividad política, manteniendo un carácter de izquierda radical. Su mando es nombrado Comité Clandestino Revolucionario Indígena-Comandancia General (CCRI-CG) del EZLN. Entre sus objetivos está el de documentar audiovisualmente sus actividades, por ello uno de los grandes acontecimientos fue la creación política audiovisual<sup>3</sup> que estaba ligado a la consolidación de “los medios libres y autónomos”, lo cual implicaba la formación de sus propios comunicadores y comunicadoras para generar fuentes de información, por medio del internet, la radio, la prensa y los medios audiovisuales. Estos últimos, en especial, no sólo fueron empleados como una herramienta o un medio de comunicación, sino como arma de lucha, de denuncia y de defensa, usada en contextos de insurrección, movilización y guerra (Köhler, 2016: 322).

- 2 El 19 de julio de 2003, las comunidades zapatistas decidieron construir «municipios autónomos» (un objetivo, por cierto, que habían ‘enarbolado’ desde principios de la insurgencia). Las comunidades nombraron a sus autoridades locales y a sus delegados para que cumplieran sus mandatos en los distintos niveles a sabiendas de que si no los cumplían serán revocados. Al mismo tiempo siguieron impulsando medidas prácticas del «mandar obedeciendo». También fortalecieron los vínculos de solidaridad, especialmente entre las comunidades locales de distintas etnias. Además, articularon unidades mayores que comprendían varios municipios y que fueron conocidas como los Aguascalientes, hoy sustituidos por los caracoles.
- 3 Durante el mismo año que irrumpe el EZLN en 1994, en Quito, Ecuador, las naciones del Abya Yala suscribían la declaración del video indígena: “Los pueblos indígenas proclamamos nuestro derecho a la creación y recreación de nuestra propia imagen. Reivindicamos nuestro derecho al acceso y apropiación de las nuevas tecnologías audiovisuales [...] facilitando la apertura a la creatividad, reconociendo todas las potencialidades de nuestras formas ancestrales de auto-representación” (Mora, 2012).

Este hecho admitió que el cine se presentara como una herramienta para exponer las diferencias entre las relaciones de género y se confrontaran ideológicamente.<sup>4</sup> Las películas surgidas en esta coyuntura tienen todas ellas un sesgo documental que se justifica sobre la base de que su producción se encuentra inscrita en una dimensión social con un sentido político de creación y participación de la mujer como creadora-cineasta, ofreciendo historias intimistas desde una visión propia, hasta posiciones muy particulares de la comunidad, de tal manera que se presentan tanto expresiones del cine documental como de la ficción documentada.

Entre los años 1995 y 2018, en Chiapas se filmaron varios documentales dirigidos en su mayoría por mujeres, quienes se interesaron no sólo en el movimiento del EZLN, sino en registrar las problemáticas particulares de las mujeres dentro de sus comunidades, escribiendo la historia de su doble levantamiento. De esta forma hacen posible su reconocimiento y re-significación de ser mujer indígena con voz propia, pero además ofrecen la especificidad de la mirada femenina sobre su percepción de los pueblos originarios.

El cambio fue radical ya que ahora el cine es realizado por las propias protagonistas, (mujeres indígenas) exponiendo sus problemas<sup>5</sup> en

- 4 Las Juntas de Buen Gobierno (JBG) se forman con representantes de los Municipios Autónomos Zapatistas de las comunidades que forman parte de cada Caracol, sus miembros son rotativos y reemplazables en todo momento. Entre sus tareas está la de coordinar la ayuda y el apoyo entre comunidades y distribuir de manera más adecuada la ayuda exterior. La participación de las mujeres ha sido fundamental en los caracoles, así en el Caracol de La Realidad, por ejemplo, hay una mujer en la JBG; de los 100 promotores de educación, seis son mujeres, y hay siete promotoras de salud. En el Caracol de Oventic, se graduaron alrededor de 10 mujeres del SERAZLN, una de las cuales es coordinadora del mismo, y ellas son quienes coordinan las cooperativas de bordados y artesanías. En el Caracol de Morelia hay una mujer por cada Concejo Autónomo. En el Caracol de Roberto Barríos, 33 mujeres son responsables de la organización de las cooperativas de tejidos y bordados, crianza de cerdos y pollos, panadería, tiendas de abarrotes, artesanías, corte y confección y hortalizas.
- 5 Es importante señalar otros eventos relacionados con las mujeres del EZLN como “Primer encuentro internacional, político, artístico, deportivo y cultural de mujeres que luchan”, que se llevo al cabo en el Caracol de Morelia, zona de Tzotz Choj, Chiapas, México, los días 8, 9 y 10 del mes de marzo del 2018. Fragmento de la convocatoria “A los varones zapatistas los vamos a poner a hacer lo necesario para que podamos jugar, platicar, cantar, bailar, decir poesías, y cualquier forma de arte y cultura que tengamos para compartir sin pena. Ellos se encargarán de la cocina y de limpiar y de lo que se necesite”. Festival de cine “PUY TA CUXLEJALTIC” (Caracol de nuestra Vida”), primer festival de cine en el caracol de

documentales que proyectan su propia visión femenina. Presentamos en la tabla 2 una selección de algunas de las películas documentales de la región de Chiapas, todas ellas dirigidas por mujeres.

<i>Año</i>	<i>Título de película</i>	<i>Realización</i>
2002	Xulum'chon Tejedoras de Los Altos en resistencia	Caracol II y S.C Xulum'chon
2002	Tierra de mujeres	Adriana Estrada
2003	Sueño de una mujer zapatista	Adriana Estrada
2004	Mujeres por la dignidad	Oventic, Caracol II
2005	La vida de la mujer en resistencia	Comunidad Francisco Villa, Caracol III
2006	Mujeres sin tierra y sin derechos ¡Nunca más!	Bárbara Pohlenz y Roberto Chankin
2008	Nuestras Luchas contra la violencia de género	Ana Laura Hernández
2009	Ellas, las otras, las de a de veras, las mujeres zapatistas	Janeth Manrique
2010	Mujer indígena campesina Abeja	S.C. Las Abejas
2011	Marcha de las mujeres de las Abejas	S.C. Las Abejas
2012	Tierra de mujeres	Edith Ramos
2014	Mujeres construyendo culturas De Respeto y Derecho	CDMCH
2015	Historia del área de mujeres de la diócesis de San Cristóbal de Las Casas	Promedios de Comunicación Comunitaria
2017	Todas y todos nos apoyamos	Ana Guadarrama
2018	Mamá	Xun Méndez
2018	Madre Luna	Liliana K'an

Tabla 2. Filmes de ficción documentada realizados por mujeres indígenas (elaboración propia).

Las imágenes de la mujer que ofrecen estos documentales son de una renovación total, ya que se ha permutado de la representación a la autorrepresentación de la mujer indígena, se trata de una imagen formada bajo su propia mirada y no bajo la representación que otros construyen de ella.

Oventik, en la región de los Altos Chipas del 1 al 5 noviembre de 2018, donde las mujeres tienen una participación activa, en cada una de las actividades.

Estos documentales muestran las preocupaciones de las mujeres indígenas desde su propia posición genérica, una perspectiva que revela problemáticas concretas e invisibilizadas por el sistema de representación hegemónico. La violencia es, por supuesto, el gran eje que rodea las vidas de sus protagonistas, donde se exhiben las formas en que su participación política ha sido nula o limitada. Sus relatos las llevan a subvertir las formas clásicas y a ejercer una mirada política que se expresa por medio de un soporte y un lenguaje audiovisual que, por un lado, interpela la violencia que se ejerce contra el género femenino, visibilizando casos concretos de agresión e injusticia por medio de sus propias experiencias; por otro, cómo han enfrentado esta violencia como mujeres zapatistas, por medio de organizaciones que se han dedicado a la defensa de los derechos de la mujer, a interceder por las presas políticas, o denunciando y combatiendo los feminicidios.

Las cineastas indígenas dan a conocer vivencias concretas experimentadas por algún personaje femenino que ha sufrido alguna vejación o agravio, con el objetivo de concientizar a las propias mujeres indígenas sobre su lugar clave en la lucha contra esas injusticias.

En 2008, Alberto Cortés decide filmar una ficción documentada llamada *Corazón del tiempo*, cuyo objetivo era mostrar la vida cotidiana del colectivo zapatista. En ella se incluirían partes documentales del movimiento, pero a través de una historia ficcionada. La historia tiene como personajes centrales a las mujeres de un pueblo de la selva de Chiapas inscritas en la cotidianidad de su propio contexto, donde realizan sus labores agrícolas y domésticas, pero resignificadas por el movimiento revolucionario de lucha política y social.

De este modo, la historia hace énfasis en la integración de la mujer en la comunidad, en el movimiento insurgente y en su vida personal, lo cual repercute en una imagen más justa y verídica del papel activo que cumple la mujer en la relación entre las comunidades autónomas y el EZLN.

Para su realización, se contó con la participación de las diferentes instancias zapatistas, y la filmación fue supervisada por la Comandancia General y La junta del Buen Gobierno de la comunidad "La Esperanza". Todo ello aseguraría que el material fílmico fuera un documento más apegado a la realidad. La realización del filme fue financiada con un presupuesto de origen tanto público estatal como

privado, así como de la propia comunidad indígena que pagaría en especie. La realización se llevó a cabo en ocho años.

La historia, que tiene –como ya se ha explicado– un tono documental, muestra las labores domésticas, del campo y la ganadería de las mujeres; también registra la participación de la comunidad en actividades políticas y su relación con el movimiento insurgente; pero fundamentalmente narra el empoderamiento de la mujer, su cambio de identidad y de participación, no sólo en las decisiones políticas o revolucionarias, sino también en las relaciones sociales y sexuales. La música del filme fue compuesta antes de su realización por músicos cubanos que no conocían el guion, integrándose en la postproducción, como apoyo dramático a la historia.

Los personajes son miembros de la propia comunidad que narran una historia con estructura dramática, pero también están presentes personajes que no están actuando, sino que fungen su función cotidiana dentro del grupo social. Como ejemplo podemos señalar a la Comandanta Ramona, así como otros miembros del ejército, que se integran a la historia de ficción. La combinación del elenco permite que funcione la estructura narrativa de la ficción documentada como una confrontación de hechos reales con la historia ficcional que la película nos relata.

La representación de las mujeres en la ficción documentada se hace por medio de tres personajes femeninos. Cada una de ellas representa una generación diferente: la abuela, pionera de la transgresión femenina, al decidir irse acompañada de un hombre a fundar una comunidad en la selva Chiapaneca; Sonia, una joven que no acepta los usos y costumbres de su comunidad relativos al matrimonio, y finalmente Alicia, una niña que representa una nueva generación que recupera la lucha y los espacios conquistados por las mujeres de su comunidad y que será la que en un futuro ganará protagonismo en la representación de la mujer indígena, cuyas decisiones redundarán en una mayor equidad de género.

*Corazón del tiempo* destaca sobre todo la historia de Sonia, puesto que su personaje describe con mayor madurez la forma en que se autorrepresenta la actual mujer indígena: transgresora porque desafía los usos y costumbres de su pueblo originario, y a la vez subversiva porque está implicada por voluntad propia en una lucha política y

social, y se arriesga a perder todo por el amor de su hombre, y ello implica el manejo de emociones y la libertad de ejercer su sexualidad. Sin embargo, por otro lado, se adhiere por convicción propia a la lucha insurgente, con todos los riesgos que eso conlleva. Esta complejidad emocional y política nos muestra a una mujer indígena empoderada, y su ejemplo de autodeterminación permite a las mujeres de su comunidad exigir una posición de equidad dentro de las decisiones comunitarias. Sonia representa así a la actual mujer indígena, dueña de su propio destino, transgresora, subversiva y empoderada.

La autorrepresentación de Sonia toma sentido en una historia romántica que sirve sólo de pretexto para observar con mayor interés la transformación de los espacios y de las identidades de los pueblos originarios, donde uno de los puntos sobresalientes es el de subrayar la representatividad política y cultural de la mujer indígena dentro de la sociedad dominante, y donde los pueblos indígenas ahora tienen el control de los medios de producción y, con ello, en el control de su representatividad.

La ficción documentada producida en esta línea alza la voz de las comunidades originarias, narrando su historia, y alienta una reflexión sobre los cambios de las relaciones genéricas, en este caso específico de las mujeres, donde ellas deciden su futuro.

## Conclusión

### **La ficción documentada: una ventana abierta a la realidad**

La ficción documentada nos lleva a reflexionar sobre la importancia de ofrecer al espectador formas de la realidad invisibilizadas que le conciernen, y que en muchas ocasiones le ofrecen escenarios similares a su propia existencia, obligándolo a confrontar los hechos presentados con su experiencia de vida, mediante un diálogo constante entre él y la forma híbrida de este tipo de cine.

Con estas notas nos propusimos delinear las diferencias fundamentales entre el trabajo fílmico documental tradicional y la ficción documentada, para después centrarnos en aquellas producciones realizadas por mujeres en un contexto muy particular, como lo es el

chiapaneco. El cine documental tradicional se enfoca en la finalidad de registrar hechos históricos con el fin de dar a conocer un problema y tratar de solucionarlo.

En el caso del filme analizado, podemos observar que su motivación más importante apunta a la necesidad de concientizar a otras mujeres sobre las problemáticas femeninas e incorporarlas activamente en sus reivindicaciones o luchas particulares. Sin embargo, aunque las producciones documentales ordinarias sean a menudo realizadas por una mujer, carecen del potencial dramático de la ficción, pues no se proponen tanto contar una historia, sino describir un problema. En la ficción documentada, por el contrario, el propósito rector de poner en escena a mujeres reales como protagonistas es contar sus historias, proyectar con una visión estética las dificultades y motivaciones de su día a día como integrantes de una comunidad donde cada personaje muestra su historia y su participación personal y comunitaria real, pero no existe ningún interés en que el espectador tome una posición con respecto a lo narrado, ni intenta dar a conocer algo en específico, ni solucionar un problema en particular. El filme que analizamos es una autorepresentación de las mujeres de diferentes generaciones y a la vez es la representación de una comunidad indígena chiapaneca en la época actual, ya que incluyen documentos que avalan cada una de las acciones captadas por la cámara.

La ficción documentada no cumple una función de evasión o huida de la realidad, sino que, por el contrario, es una forma de aproximación a ella. El espectador va al cine buscando la experiencia de la vida, porque el cine amplía, enriquece y profundiza la experiencia del ser humano mucho más que cualquier otro arte. La naturaleza del cine como un medio que tiende al realismo destaca la necesidad humana de apropiarse del mundo. La representación y la autorepresentación de sus modelos tiene el poder de reapropiarse y de transformar los espacios e identidades que aparecen frente a la cámara. El rompimiento de las fronteras entre los géneros cinematográficos, la admisión del contexto transmedial y la convergencia cultural que caracterizan a la ficción documentada hacen de ella un campo de cultivo en el panorama cinematográfico contemporáneo.

## Referencias

- Aumont, Jacques (2004). *Las teorías de los cineastas*. Barcelona: Paidós.
- Grierson, John (1990). *Principios del cine documental*. México, CUEC.
- Gómez Tarín, Francisco Javier (2009). “¿La ficción documental?: discursos híbridos en la frontera de lo real”. *Image et Manipulation, Les cahiers du Grimh, Actes du 6e Congrès International du Grimh*, 319-330.
- Kohler, Axel.(2004). “Nuestros antepasados no tenían cámaras: el video como machete y otros retos de la video-producción indígena en Chiapas”. *Revista Chilena de Antropología Visual*, núm. 4.
- Nichols, Bill (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre documental*. Barcelona: Paidós.
- Odin, Roger (1994). *Problemas del modo documentalizante en Archivos de la Fílmoteca*, núm.17. Valencia: Ediciones de la Fílmoteca.
- Rojas Bez, José. (2015). “El documental, entre definiciones e indefiniciones”. *Aisthesis*, núm. 58, 279-312. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812015000200014>
- Rouch, Jean (1981). *La puesta en escena de la realidad y el punto de vista documental sobre el imaginario*. Recuperado de <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/decarli/textos/Rouch.htm>
- Zavattini, Cesare (1979). *Neorealismo*. Milán: Bompiani.
- Zunzunegui, Santos (1984). Imagen, documental, ficción. *Revista de Ciencias de la información*, núm. 2, 53-62.
- (1992). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.
- (1989). “Documental o ficción”. *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.

## Filmografía

- Alazraki, Benito. (1953). *Raíces*. México. 1.43 min.
- Araiza, Raúl. (1976). *Cascabel*. México. 1.45 min.
- Bolado, Carlos. (2012). *Colosio: el asesinato*. México. 1.40 min.
- Bolado, Carlos. (2013) *Tlatelolco: verano del 68*. México. 1. 45 min.
- Cazals, Felipe. (1976). *Canoa*. México. 1.55 min.
- Cazals, Felipe. (1973). *Donde sopla el viento suave*. México. 1.07 min.
- Cazals, Felipe. (1976). *Las Poquiachis*. México. 1.10 min.
- Cazals, Felipe. (1985). *Motivos de luz*. México. 1.36 min.
- Cazals, Felipe. (1981). *El mil usos*. México. 1.53 min.
- Contreras Torres, Miguel. *Zitari*. México. 53 min.

- Correa, Jacaranda. (2011). *Morir de pie*. México. 1.14 min.
- Cravioto, José Manuel. (2015). *Mexican Gangster*. México. 1.41 min.
- Fiesco, Roberto (2003). *Quebranto*. México. 1.32 min.
- García, Jomi. (1961). *El balcón vacío*. México. 48 min.
- Galván Cervera, Amir y Vanessa Arreola, Mitzi. (2016). *La Cuarta compañía*. 1.41 min.
- Gavaldón, Roberto. (1961) *La Rosa Blanca*. México. 1.45 min.
- García Moreno, Gabriel (1927) *El puño de hierro*. México. 40 min.
- Gómez Muriel, Emilio. *Redes*. (1934). México. 1.05 min.
- Grau, Jorge Michel. *7.19* (2016). México. 1.34 min.
- Florencio, Flavio. (2015) *Made in Bangkok*. México. 1.15 min.
- Hiriart, Sebastián. (2014). *Filosofía natural del amor*. México. 1.21 min.
- Isla, Alejandra. (2005). *Muxes*. México. 1.45 min.
- Issac, Alberto. (1974) *Tivoli*. México. 2.07 min.
- Karporall, Giovanni. (1958). *Brazo fuerte*. México. 1.25 min.
- Lumiere, Auguste. (1886). *La salida de los obreros*. Francia. 1min
- Padilla, Edmundo. (1919). *La venganza de pancho Villa*. 60 min.
- Ripstein, Arturo. (1976). *Lecumberri*. México. 1.50 min.
- Rodríguez, Ismael. (1963) *El hombre de papel*. 1.50 min.
- Rosas, Enrique. (1919). *La banda del automóvil gris*. México. 1.51 min.
- Torero Velo, Carlos. (1956). *Torero*. México. 1.15 min.
- Velasco, Arturo. (1984). *Los panchitos*. México. 1.30 min.
- Villanueva, Luis. (2016). *Salir*. México. 1.05 min.