

Coyunturas éticas y estéticas en el cine documental contemporáneo. Testimonios sobre la guerra contra el narcotráfico en México

Fabiola Alcalá Anguiano | f.alcala79@gmail.com
Universidad de Guadalajara

Palabras clave

“Cine documental”, “dolor”, “ética”, “estética”, “siniestro”

Sumario

1. Introducción.
2. Metodología: el contexto de la guerra contra el narco y su representación en las piezas seleccionadas.
3. Análisis y discusión. Recursos ético-estéticos.
4. Conclusiones.
5. Bibliografía.
6. Filmografía.

responder a estas interrogantes mediante el análisis de dos documentales mexicanos contemporáneos: *Geografía del dolor* (2012) de Mónica González y *La libertad del diablo* (2017) de Everardo González.

Resumen

La representación del dolor, la violencia y la pérdida en el cine de lo real implica tomar en consideración una serie de estatutos éticos que suelen estar ligados a recursos estéticos que permiten este cuidado y posicionamiento del cineasta frente a sus historias y a las personas que las relatan. En México, la guerra contra el narcotráfico ha sacudido al país y el cine documental ha tenido que dar cuenta de ello, pero ¿cómo lo hace? ¿De qué forma se relata un levantamiento? ¿Cómo se puede dar voz a un torturador? ¿Cómo se muestra lo invisible o cómo se habla de lo innombrable? ¿Cómo se da cuenta de la estética de lo siniestro? Este texto pretende

Cómo citar este texto:

Fabiola Alcalá Anguiano (2021): Coyunturas éticas y estéticas en el cine documental contemporáneo. Testimonios sobre la guerra contra el narcotráfico en México, en *Miguel Hernández Communication Journal*, Vol. 12 (1), pp. 105 a 118. Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). DOI: <https://doi.org/10.21134/mhcj.v12i.940>

Ethical and aesthetic junctures in contemporary documentary cinema. Testimonies on the war on drug trafficking in Mexico

Fabiola Alcalá Anguiano | f.alcala79@gmail.com
Universidad de Guadalajara

Keywords

“Documentary cinema”, “pain”, “ethics”, “aesthetics”, “sinister”.

Summary

1. Introduction.
2. Methodology: the context of the war against drugs and its representation in the selected pieces.
3. Analysis and discussion. Ethical-aesthetic resources.
4. Conclusions.
5. Bibliography.
6. Filmography.

Abstract

The representation of pain, violence and loss in the cinema of the real implies taking into consideration a series of ethical statutes that are usually linked to aesthetic resources that allow this care and positioning of the filmmaker in front of their stories and the people who tell them. In Mexico, the war against drug trafficking has shaken the country and documentary cinema has had to account for it, but how does it do it? How is an uprising related? How can a torturer be given a voice? How is the invisible shown or how is the unnameable spoken? How do you realize the

aesthetics of the sinister? This text aims to answer these questions through the analysis of two contemporary Mexican documentaries: *Geografía del dolor* (2012) by Mónica González and *La libertad del diablo* (2017) by Everardo González.

How to cite this text:

Fabiola Alcalá Anguiano (2021): Coyunturas éticas y estéticas en el cine documental contemporáneo. Testimonios sobre la guerra contra el narcotráfico en México, en *Miguel Hernández Communication Journal*, Vol. 12 (1), pp. 105 a 118. Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). DOI: <https://doi.org/10.21134/mhcj.v12i.940>

1. Introducción

El cine documental, a lo largo de su historia, ha sido uno de los encargados de dar cuenta de los hechos violentos causados por las guerras y de denunciar sus consecuencias. Cada vez que se documenta un acto de barbarie, enmarcado en un conflicto bélico particular, saltan a la luz reflexiones sobre el acontecimiento, pero también sobre su forma de mostrarlo (Sánchez-Biosca, 2006). Darle voz a las víctimas, utilizar imágenes de archivo, recrear o ficcionalizar ciertas situaciones, evocar a través de imágenes metafóricas, etc., son solo algunas de las posibilidades para representar este tipo de historias, y la selección de cada una de ellas conlleva una decisión tanto estética como ética.

Todo documental es un acto retórico, como afirma Bill Nichols (2007), esto significa que pretende convencer de algo; en el caso de la representación de la barbarie muchas veces este ejercicio de persuasión aspira a concientizar, a generar reflexión e indignación en el espectador y en la forma de hacerlo radica su efectividad. Los hechos en sí parece que no impactan demasiado si la manera de contarlos no es igual de potente. Este equilibrio entre forma y fondo es necesario para considerar la calidad de una pieza documental, sobre todo en una época en la que la oferta mediática es tan extensa y en la que se abusa de crear espectáculo con la violencia o con los actos siniestros.

Dentro de la historia de este modo de representación, grandes documentalistas han propuesto formas distintas de mostrar la barbarie que toman en cuenta un compromiso ético e ideológico con lo que se narra y lo transforman en un estilo propio. Un ejemplo de esto es el trabajo de Alain Resnais, quien para explicar el bombardeo de Guernica (Berthier, 2010) o el Holocausto Nazi (*Guernica*, 1951 y *Noche y niebla*, 1955), utiliza como principal detonante de la memoria las imágenes de archivo (reales o pictóricas), pero las organiza a través de una voz en off en tono poético, creando una combinación de carácter mucho más emotivo que informativo y, por lo tanto, más persuasivo. A pesar de los acontecimientos siniestros que se cuentan en sus filmes, estos logran entretener una reflexión esperanzadora, invitando a ponerse en la piel de los que sufrieron y a dejar de perpetuar actos como estos.

En este mismo tono —y atendiendo principalmente a la proliferación de imágenes— Harun Farocki propone en *El fuego inextinguible* de 1969 que la única forma de sensibilizarse ante los desastres de la guerra es poniéndose en la piel del que sufre las consecuencias, como se aprecia en la emblemática escena inicial del filme en la que explica los efectos del napalm apagándose un cigarrillo en el brazo para dimensionar el daño de la quemadura y para ponerse —literalmente— en la piel del otro (AUTOR, 2013). Todos pueden imaginar el dolor que causa el fuego en la piel y, por lo tanto, dimensionar el relato sobre los ataques químicos en la guerra de Vietnam.

Estos ejemplos son solo dos de los muchos que existen en la tradición documental internacional que obligan a reflexionar sobre el equilibrio entre la estética y la ética, pues siempre que se aborda un tema relacionado con las consecuencias de la guerra, debe ser atendido y también repensado desde los propios cineastas, ya que a diferencia de otras profesiones como la medicina o el periodismo, el cine no cuenta con un código de ética

propio, sino que cada cineasta debe plantearse cómo filma y qué consecuencias conlleva mostrar su trabajo de tal o cual manera, como afirma Bill Nichols:

Todos los códigos éticos funcionan dentro de un contexto institucional, ya sea la antropología, la medicina o el periodismo. Tales profesiones adoptan códigos éticos, algo que no han hecho los cineastas documentales en su conjunto, en contraste con organizaciones e instituciones susceptibles de producir o emitir material documental, como son las cadenas de televisión o los antropólogos visuales. Se supone que antropólogos, médicos o periodistas cumplen con las normas de su profesión o afrontan las consecuencias en caso de no hacerlo. Sus códigos éticos sirven como mínimo a dos objetivos: proteger los intereses creados del grupo profesional frente a intromisiones externas y proteger los intereses de quienes entran en contacto con este grupo profesional. El sistema de calificaciones empleado con las películas también está al servicio de estas dos funciones, aunque estas calificaciones no equivalgan a un código ético (Nichols, 2007: 29-30).

Por esta razón, en este texto se revisarán dos propuestas documentales que retratan las consecuencias de la guerra contra el narcotráfico en México, las cuales se centran en la parte más dolorosa del conflicto: las desapariciones y las masacres. Se analizará la representación de estos actos siniestros considerando la manera en la que los cineastas decidieron mostrar un tema tan delicado y conseguir con ello una persuasión eficaz con la utilización de recursos ético-estéticos para mostrar su punto de vista sobre la barbarie. Cada decisión estilística afectará el pacto de verdad que se le atribuye al documental, pero de igual modo incide directamente en los testigos que explican su historia ante la cámara (Vallejo, 2007).

2. Metodología: el contexto de la guerra contra el narco y su representación en las piezas seleccionadas

En las siguientes líneas se explicará brevemente el contexto del conflicto en México, así como el de las propias películas para con ello comprender sus características y justificar la elección de las piezas. En un segundo momento se describirán y analizarán los fragmentos de los filmes ya mencionados en los que se haya tomado alguna decisión formal que involucre directamente un motivo ético.

La guerra en contra del narcotráfico en México se declaró en diciembre de 2006 bajo la administración del expresidente Felipe Calderón Hinojosa; en los más de 10 años en los que el país ha padecido los estragos de una fallida estrategia de seguridad se han registrado 197 mil 666 homicidios (Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública [SESNSP], 2017) y 31 mil 053 desapariciones (Registro Nacional de Personas Extraviadas o Desaparecidas [RNPED], 2017). Tan solo contabilizando ambos delitos entre 2006 y 2017, la guerra contra el narcotráfico ha generado 228 mil 719 víctimas.

Es importante señalar que las estadísticas del horror citadas (y ocasionadas por esta guerra) únicamente hacen referencia a aquellos delitos en los que se cuenta con una denuncia y/o averiguación previa por la comisión de un delito. De acuerdo con la Encuesta Nacional de

Victimización y Percepción sobre Seguridad Pública (ENVIPE), “la Cifra Negra asciende a 93.7% de los delitos cometidos en los cuales NO hubo denuncia o NO se inició averiguación previa durante 2015” (Instituto Nacional de Estadística y Geografía [INEGI], 2016, p. 24).

La visibilización de esta catástrofe es la que ambos documentales retratan y sobre la cual plantean una estética y narrativa particular. Uno de ellos es *Geografía del dolor* (González, 2012), un proyecto realizado por la fotoperiodista mexicana Mónica González. Consta de tres piezas: un web-documental, en el que se pueden consultar 11 videos de familiares de desaparecidos que explican su pérdida y su lucha por encontrarlos, una exposición de fotografía itinerante y una serie de postales escritas por los familiares para sus seres queridos desaparecidos y/o asesinados.

El trabajo surge, como lo explica la realizadora, de la necesidad de documentar de forma distinta las consecuencias de la guerra contra el narcotráfico. Afirma que ella cubrió como reportera una serie de actos violentos: cuerpos colgados, cabezas en botes de basura, trozos humanos que aparecían en las calles para dar algún mensaje, etc. Y que el hecho de dar cuenta de estos actos a través de su colocación en los diarios como nota principal, parecía estar ayudando a los sicarios a difundir su mensaje de violencia. Por esta razón, decidió centrar su obra en la otra cara de la guerra: las víctimas (Franco, 2014). Con esto no se refiere únicamente a las que se ha llevado dicha guerra, también a las que resisten, como se menciona a continuación:

El proyecto *Geografía del Dolor* retrata las consecuencias de una guerra que aún no ha terminado. En la que es muy difícil detectar al enemigo y que ha servido para generar muchos otros actos violentos, como la extorsión, el abuso de poder, la impunidad política, etc. Las víctimas son los desaparecidos pero también sus familiares (sic), que cada día se levantan con la esperanza de encontrar, vivo o muerto, a su hijo, hermano o esposo. La intención del proyecto es darles voz a estos familiares, prestar atención a su reclamo, a su dolor, a su miedo.

Este retrato es delicado, por el estado de las víctimas el tema requiere respeto, una postura ética (AUTOR, 2016: 332).

Otra de las piezas referidas para este análisis es *La libertad del diablo* (2017), un documental del cineasta mexicano Everardo González. En dicha película trabajó aproximadamente cinco años tejiendo una red de contactos que le permitieran contar la problemática de la guerra contra el narcotráfico desde dos posturas: la de las víctimas y la de los victimarios.

El resultado es estremecedor: el filme retrata la maldad y la violencia en la que viven sus protagonistas como consecuencia de una sociedad compleja e injusta. Los personajes explican sus historias como víctimas de los hechos violentos —que tienen lugar en México desde 2006— o como victimarios, quienes por unos cuantos pesos y desde edades muy tempranas comienzan a matar, a torturar y a vivir dentro de los cárteles.

A través de testimonios de familiares de desaparecidos, sicarios, policías federales y miembros del Ejército Mexicano, la cinta contrasta los relatos de unos y otros. A la par de la impotencia, desesperación y odio que manifiestan las víctimas, el documental constata que los victimarios están atrapados en un sistema corrupto y brutal, en el que hay que obedecer órdenes. El que deserta, es un muerto más (Usí, 2017: 2).

Geografía del dolor apuesta por evocar la tristeza, la nostalgia y la desesperación de los familiares que día a día buscan a sus hijos, hermanos y esposos que han sido levantados sin razón aparente y en un entramado de mentiras, mientras que *La libertad del diablo* expone la crudeza del fenómeno poniendo al mismo nivel —como se explica más adelante— a los heridos y los que hieren, mostrando así la complejidad del conflicto en el que México se ha visto envuelto en los últimos años. Son filmes documentales encargados de recuperar un pasaje siniestro de la historia que aún está abierto.

3. Análisis y discusión. Recursos ético-estéticos

La interfaz del proyecto *Geografía del dolor* permite ver un mapa de la República Mexicana a blanco y negro en el que se encuentran distintas ligas para acceder a los videos que duran alrededor de 12 minutos. Cada cortometraje cuenta una historia y en conjunto funcionan como una película mayor todavía en construcción. Las características de apertura y experimentación que suelen estar asociadas con el cortometraje están presentes en cada pieza (Lasierra y Bonaut, 2016).

Desde el momento en el que se entra a la página se escucha la música, que no desaparece hasta entrar a alguno de los videos y fusionarse con su propia banda sonora. Esta música es inquietante y pone sobre la mesa lo que se verá en los videos también será alarmante. Estos comienzan con una palabra que sintetiza el sentimiento del familiar que protagoniza la pieza, por ejemplo: mutilación, miedo, silencio, negligencia, esperanza, incertidumbre, etc. Dicha palabra permanece en pantalla el tiempo suficiente como para que la voz en off comience a describir el relato.

La voz empieza a relatar de forma independiente mientras la imagen se queda congelada en la palabra unos segundos. Esta es la primera decisión ético-estética de las piezas: diferenciar de manera clara lo que se ve de lo que se escucha. La voz en off está registrada y se presenta por separado a las imágenes. La banda sonora la componen la música y un relato testimonial ordenado en el que el familiar explica cómo se sospecha que fue la desaparición, levantamiento o muerte, cómo es la búsqueda y en un tercer momento —a manera de conclusión— qué le diría a su familiar si lo tuviera enfrente.

Mientras que las imágenes provienen de otro lugar y no por fuerza coinciden con lo que explica la voz en off, para presentar a los personajes se recurre al retrato: un retrato doble compuesto por los familiares que sostienen una fotografía de la persona que buscan; son retratos en video en los que parece no suceder nada, pero que son de una fuerza considerable

porque lo único que se percibe en ellos es el paso del tiempo, un tiempo que corre de forma distinta para el que sufre la pérdida. La cámara los graba simplemente sosteniendo el retrato de su ser querido, mostrando su vulnerabilidad y su dolor.

Para explicar cómo se sospecha que se produjo el levantamiento, las imágenes suelen mostrar los espacios vacíos en los que se cree que se realizó el secuestro o el asesinato: el bosque, la carretera, la esquina, etc. Sitios vacíos que se llenan de una carga simbólica y siniestra: en esos rincones de vida cotidiana, en esos lugares de tránsito se suscitó el acto violento del que nadie supo ni escuchó nada.

Con el fin de ilustrar (o mejor dicho yuxtaponer) cómo se lleva a cabo la búsqueda, se recurre, en la mayoría de los videos, a imágenes de archivo de marchas, de reclamos ante oficinas públicas, incluso hasta reclamos al propio expresidente Calderón por mencionar que el asesinato de un grupo de jóvenes que se encontraban en una fiesta en un municipio de Chihuahua, México, se debía a que posiblemente participaban en actos delictivos, cuando en realidad fueron confundidos con miembros de una pandilla por sicarios que pertenecían a un cártel no identificado (Sin Embargo, 2020).

Para dar un cierre a los videos y escuchar las palabras que los entrevistados desearían decirle a su familiar si lo tuvieran frente a frente, se emplean imágenes de habitaciones y de objetos personales de los desaparecidos (fig. 1), de ese mobiliario que permanece inmóvil esperando ser utilizado otra vez. Camas tendidas que recuerdan que ahí durmió, soñó y vivió una persona que no se sabe dónde está ahora, ni si volverá algún día.

Figura 1. Fotogramas de *Geografía del dolor* (Mónica González, 2012).



Fuente: docuweb *Geografía del dolor*. SacBé Producciones.

El desfase entre lo que se ve y lo que se escucha es un gesto ético-estético, puesto que permite que el familiar organice de forma oral su experiencia sin la presión de ser filmado y con la posibilidad de repetir una o varias veces el testimonio. La potencia de las imágenes,

que dejan de ser una simple ilustración del relato, brindan una reflexión emotiva y empática, ya que dejan claro que después de una pérdida no hay palabras para describir el dolor, solo quedan ruinas físicas y sentimentales. La ausencia como metáfora y como realidad se apodera de toda la estética del filme, potenciando la sensación de lo siniestro en cada imagen. En palabras de Eugenio Triás:

lo siniestro constituye condición y límite de lo bello. En tanto que condición, no puede darse efecto estético sin que lo siniestro esté, de alguna manera, presente en la obra artística. En tanto que límite, la revelación de lo siniestro destruye ipso facto el efecto estético. En consecuencia, lo siniestro es condición y es límite: debe estar presente bajo forma de ausencia, debe estar velado, no puede ser desvelado (Triás, 2006: 18).

En el dolor y en la pérdida, en esa realidad que parece ficcionalizada, se revela el espíritu de lo siniestro: es ese estadio en el límite, en el umbral de lo real y lo impensable; también se encuentra presente en la ausencia de sincronía, los espacios vacíos y las cartas sin destinatario, las cuales son parte de este mosaico de recursos que retrata una consecuencia dolorosa, misma que arde en el paisaje mexicano desde entonces y cada vez con más fuerza. La pieza documental da voz a personajes heridos que usan la cámara para contar su dolor y buscar una pista que los lleve a encontrar a sus desaparecidos.

En el caso de *La libertad del diablo*, este filme puede ser identificado como un documental interactivo —de acuerdo con las categorías de Nichols (1997)¹—, en el que el relato se construye a partir de testimonios y estos son lo más importante de la película. Hijas huérfanas que presenciaron cómo se llevaron a su madre; una madre que busca a sus hijos; un militar que prefiere hacer justicia por su cuenta porque no cree en el sistema; un joven que empezó a matar a los 14 años por dinero.

Un militar cuenta que cuando se ponía el uniforme se sentía orgulloso. Le gustaba que la gente lo viera con respeto. Luego relata cómo sintió que obedeciendo órdenes se deshumanizaba, y cuando intentó renunciar no lo dejaron. Sus jefes lo amenazaban, le decían que como desertor del Ejército mexicano lo encontrarían, le iría mal. Su lucha fue larga y acabó desertando. Ahora dice: “Es un asco ser militar”.

Tal vez el relato más crudo es el de un sicario que reconoce que la única vez que sintió remordimiento fue cuando tuvo que matar niños. Fueron órdenes que tuvo que cumplir. “En este trabajo no hay compasión, la recompensa es el dinero” (Usi, 2017: 9, 10).

Para realizar estas entrevistas, el director decidió hacer uso de máscaras color piel tipo quirúrgicas (como las que se utilizan para sanar quemaduras). La idea era respetar el anonimato, pero también evocar igualdad entre sus entrevistados —si esto es posible—.

¹ En su libro *La representación de la realidad*, Bill Nichols determina que existen cuatro modos de representación documental: el expositivo, el observacional, el interactivo y el reflexivo.

Además de las máscaras, para dar autenticidad y provocar las respuestas de los entrevistados, se colocó un espejo entre ellos y el realizador para que en lugar de explicar sus historias frente a la cámara o mirando al cineasta, se hablaran a ellos mismos como un ejercicio catártico o como si se tratara de una confesión y así obtener declaraciones como las siguientes:

Madre: Yo con mi angustia por encontrar a mis hijos quería que me ayudaran pero no hubo manera de que me dejaran entrar a la fiscalía que porque no había ministerios públicos para levantar la denuncia [...] Hasta las seis de la tarde llegó uno y me dijo que no me podía atender porque no era su turno, que volviera otro día porque además a lo mejor mis hijos andaban de parranda. ¿Cómo iban a andar de parranda si tengo los números de las patrullas que se los llevaron?, le dije.

Sicario: Mi primer muerto fue como a los 14 años. Iba como en segundo de secundaria. Fue en la colonia Roma. Me acuerdo que llegamos y la persona estaba en un balcón, asomada. Yo iba vestido de la secundaria y comencé a disparar. Quedó colgado. Yo, en mi adrenalina, me eché a correr (González, 2017).

Este último también explica que cuando fue a cobrar su dinero, se llevó una grata sorpresa porque le pagaron con un Audi A4 y por esta razón, había valido mucho más la pena. A través de estos ejemplos se observa cómo Everardo González consigue unos testimonios escalofriantes en los conocemos las historias de los personajes y al final regresa a cada uno de ellos para tratar de trazar un cierre al relato que no resulta sencillo, puesto que poco o nada ha cambiado. El dolor, el odio y el miedo siguen siendo parte de todos ellos y de cada vez más personas que se unen como protagonistas de esta historia aún abierta y sin final aparente.

La estética del horror se coloca de nuevo en el límite de lo siniestro por la necesidad de ocultar y reducir elementos, como señala Miguel Hernández-Navarro: “En las poéticas antivisuales, lo siniestro aparece como alteración (reducción, ocultación, desmaterialización o desaparición) de lo dado a ver, como de familiarización: quitar de la vista aquello que tendría que estar ahí” (Hernández-Navarro, 2006: 20). Sin embargo, dicha estética se contrapone a las poéticas anti-visuales de los artistas contemporáneos —que pretenden representar lo siniestro en ausencia—, ya que en este caso el anonimato, el efecto de confesionario y la distancia del director de *La libertad del diablo*, son decisiones para poder exponer lo real traumático, lo real ilegal, lo realmente inhumano (fig. 2).

Figura 2. Fotogramas de *La libertad del diablo* (Everardo González, 2017).



Fuente: película *La libertad del diablo*. Animal de Luz Films, Artegios, Bross al Cuadrado.

El final de la película lo constituye la escena de la madre que perdió a sus hijos y que como ya no tiene nada más que perder, se arranca la máscara mojada en lágrimas y revela su rostro frente a la cámara, remarcando la humanidad que parece desdibujada por la máscara, pero que sigue presente en cada uno de los entrevistados. Después del dolor ya no es ella misma: su identidad es borrada por el trauma (AUTOR, 2018). Detrás de esas historias escalofrantes hay personas de carne y hueso que crecieron en un país complejo, como declara Everardo:

Si no miramos a los ojos a las víctimas y a los victimarios, que a su vez son víctimas, difícilmente se puede legislar en favor de la sociedad. Mientras sigamos teniendo técnicos y no humanistas en el poder, vamos a seguir teniendo los mismos problemas (Usi, 2017: 14).

En esta pieza las principales decisiones ético-estéticas son dos: la primera es la de darle voz tanto a víctimas como a victimarios, creando este diálogo estremecedor entre los que sufren y los que perpetraron el dolor. La segunda, por supuesto, es la utilización de las máscaras y el espejo, que son los recursos que revelan un proceso personal que no puede dejar a nadie indiferente, convirtiendo el documental en un acontecimiento catártico que muestra lo más profundo de los personajes y, de forma sinéctica, lo más complejo de la problemática mexicana.

4. Conclusiones

Después de este análisis, es posible afirmar que las decisiones ético-estéticas de cada pieza son interesantes: en *Geografía del dolor*, Mónica González decide tratar por separado el relato oral y el visual, recordando que la pérdida genera un desfase entre el mundo real y el imaginario. Ya no se es quien se era antes. Esas madres, esposas, hermanas y otros familiares parecen entrar en un espiral en el que nada es lo que parece y del que se desprenden muchas preguntas: ¿cómo pudo ocurrir? ¿Quién lo puede explicar? ¿Cuándo terminará? Nadie tiene una respuesta.

Las imágenes ayudan a evocar ese sentimiento de ausencia, de dolor y de pérdida. El retrato doble es una metáfora de cómo el familiar ha dejado de vivir su vida por vivir la búsqueda; las imágenes de archivo de las marchas y otras acciones permiten dimensionar el problema, ya que Mónica explica 11 historias, pero el número de muertos y desaparecidos es exorbitante —el filme se produjo antes de la desaparición de los 43 estudiantes de Ayotzinapa—. Las imágenes de los espacios vacíos funcionan como recuerdos, como testigos mudos de la tragedia, por lo que tienen un poder emotivo muy fuerte.

En *La libertad del diablo*, la apuesta de Everardo resulta arriesgada, pues todos sus personajes se presentan detrás de una máscara. Este gesto podría haber mermado en la empatía con los testigos, pero no fue así por varias razones: primero, por lo crudo de sus historias; segundo, por la sensación de confesionario (creada también por el espejo) que dejaba que los personajes hablaran con libertad y sin sentirse juzgados por nadie más que por ellos mismos; y tercero, porque ante este tipo de historias hay una necesidad de sentirse protegidos y tal vez la máscara ayudó a distanciar y a proteger.

Ambos filmes desarrollan en la representación de la ausencia, del anonimato y del dolor el concepto de lo siniestro. Lo hacen desde los discursos de lo real y no desde el arte, pero resultan atractivos los posibles cruces que estos ejemplos provocan. La poética del dolor proviene del relato, no obstante, hay formas de presentar estos relatos al dejar que los testimonios sean independientes de las imágenes para evocar en la yuxtaposición, o bien al ser desvinculados del relator para poder comprender que después del trauma no se puede ser la misma persona.

Un elemento de vital importancia en los dos documentales es que fueron alimentados narrativa y discursivamente por la vinculación y formación periodística de quienes participaron en ellos (Mónica González en *Geografía del dolor* y Daniela Rea, periodista encargada de la investigación documental en **La libertad del diablo**). Debido a esto, ofrecen un tratamiento ético y deontológico singular, ya que lo mostrado por estas películas ayuda no sólo a visibilizar el dolor, sino a confrontar a quienes lo provocaron. Asimismo, en ambos se evalúan los mecanismos que hacen repetitiva la violencia en la sociedad mexicana de la cual víctimas y victimarios forman parte.

En términos ético-estéticos, las dos propuestas son distintas a las convenciones del documental tradicional. Sin embargo, estas diferencias se crean precisamente para persuadir sobre un tema que parece que ha dejado de sorprender. Todos los días los noticieros alimentan estas historias, pero son tantas que parece que la población se ha ido acostumbrando. De ahí la importancia de mirar de manera distinta y sin perder de vista lo delicado de contar la barbarie y, sobre todo, lograr la sensibilización ante ella.

5. Bibliografía

Alcalá, F. (2013). “El cine de lo real. La huella de Alexander Kluge, Werner Herzog y Harun Farocki”, en J. M. Catalá (Ed.), *El cine de pensamiento. Formas de la imaginación tecnológica* (pp. 105-119). Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, Universidad Jaume I, Universidad Pompeu Fabra, Universidad de Valencia.

— (2016). La representación del dolor y la pérdida en el cine documental. El caso de Geografía del Dolor. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 12, pp. 312-335.

— (2018). Después del trauma soy otro, reflexiones sobre la representación del cambio de identidad después de la guerra. El caso de Phoenix (2014) de Christian Petzold. *Comunicación y Sociedad*, 33, pp. 13-31.

Berthier, N. (2010). Guernica: de la imagen ausente al icono. *Archivos de la Filmoteca*, 64-65, pp. 8-11.

Franco, D. (2014). Mónica González. “Hay que retratar las consecuencias del dolor, no únicamente su violencia”. *Testigos Presenciales*. Recuperado de: <http://nuestraaparenterencion.com/testigospresenciales/monica-gonzalez/>

Hernández-Navarro, M. (2006). El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro. *Revista de Occidente*, 297, pp. 7-25.

Instituto Nacional de Estadística y Geografía-INEGI. (2016). *Encuesta Nacional de Victimización y Percepción sobre Seguridad Pública*. Principales Resultados. Recuperado de: https://www.inegi.org.mx/contenidos/programas/envipe/2016/doc/envipe2016_presentacion_nacional.pdf

Lasierra, I. y Bonaut, J. (2016). Estrategias narrativas y estéticas en el paso del cortometraje al largometraje: análisis del caso de Paula Ortiz. *Miguel Hernández Communication Journal*, 7, pp. 419-441.

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.

— (2007). Cuestiones de ética y cine documental. *Archivos de la Filmoteca*, 57, pp. 27-45.

Registro Nacional de Personas Extraviadas o Desaparecidas-RNPED. (s.f.). Recuperado de <https://rnped.segob.gob.mx/> en mayo de 2017.

Sánchez-Biosca, V. (2006). *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública-SESNSP. (2017). *Cifras de homicidio doloso, secuestro, extorsión y robo de vehículos 1997-2017*. Recuperado de: http://secretariadoejecutivo.gob.mx/docs/pdfs/cifras%20de%20homicidio%20doloso%20secuestro%20etc/HDSECEXTRV_052017.pdf

Trías, E. (2006). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Random House Mondadori.

Usi, E. (13 de febrero de 2017). “La libertad del Diablo” deja petrificado al público en la Berlinale. *DW*. Recuperado de: <https://www.dw.com/es/la-libertad-del-diablo-deja-petrificado-al-p%C3%ABlico-en-la-berlinale/a-37538960>

Vallejo, A. (2007). La estética (ir)realista. Paradojas de la representación documental. *Doc On-line*, 2, pp. 82-106.

VIDEO: Villas de Salvárcar a 10 años del asesinato de 15 personas y el “andaban en algo” de Calderón. (31 de enero de 2020). *Sin Embargo*. Recuperado de: <https://www.sinembargo.mx/31-01-2020/3722560>

6. Filmografía

Braunberger, P. (Productor), y Resnais, A. y Hessens, R. (Directores). (1950). *Guernica* [Película]. Francia: Panthéon Productions.

Dauman, A. (Productor), y Resnais, A. (Director). (1955). *Noche y niebla* [Película]. Francia: Argos Films, Como Films.

Farocki, H. (Productor y director). (1969). *El fuego inextinguible* [Película]. Alemania del

Oeste: Deutsche Film-und Fernsehakademie Berlin.

Garza, R. y Payán, I. (Productores), y González, E. (Director). (2017). *La libertad del diablo* [Película]. México: Animal de Luz Films, Artegios, Bross al Cuadrado.

González, E. (Productor y director). (2003). *La canción del pulque* [Película]. México: Centro de Capacitación Cinematográfica.

González, M. (Productora y directora). (2012). *Geografía del dolor* [Docuweb]. México: SacBé Producciones. Recuperado de: <http://www.geografiadeldolor.com/>

Agradecimientos

Un agradecimiento especial al Dr. Darwin Franco Mígues por su gran ayuda y colaboración al proporcionar los datos contextuales para la realización de este trabajo.

Uso de imágenes

Las imágenes utilizadas como figuras en este artículo son elementos centrales del análisis, realizado únicamente con fines científicos en el ámbito académico.



Licencia Creative Commons
Miguel Hernández Communication Journal
mhjournal.org

Cómo citar este texto:

Fabiola Alcalá Anguiano (2021): Coyunturas éticas y estéticas en el cine documental contemporáneo. Testimonios sobre la guerra contra el narcotráfico en México, en *Miguel Hernández Communication Journal*, Vol. 12 (1), pp. 105 a 118. Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). DOI: <https://doi.org/10.21134/mhcj.v12i.940>