

Formas de un nuevo cine observacional en México. Cuatro retratos de Nuria Ibáñez y Laura Herrero*

Esther Pérez Nieto | esthep02@ucm.es

Universidad Complutense de Madrid

Palabras clave

“cine documental”; “Bill Nichols”; “modo observacional”; “modo participativo”; “México”, “punto de vista”

Sumario

1. Introducción
2. Marco teórico
3. Objeto de estudio y metodología
4. Análisis
 - 4.1. Vector espacial. Retrato de contextos marginales
 - 4.2. Vector participativo-observacional. El borrado de presencia
5. Conclusión
6. Bibliografía
7. Filmografía

enunciación expositiva y se inscribe en un acercamiento a la realidad que evoluciona desde una sutil presencia participativa hasta un borrado de las huellas de esta, adoptando una actitud de observación. Se ha llevado a cabo, en primer lugar, una interpretación sociocultural a partir de un análisis formal de los espacios. A este le sigue un análisis de corte vivencial, y también con atención a distintos aspectos culturales de la sociedad mexicana, sobre la implicación de estas directoras en el proceso de producción de sus películas.

Resumen

El objetivo de este texto es poner en relación las características y motivaciones de un cine documental observacional realizado en la última década por dos directoras españolas en México. Para ello, se han tomado como objetos de análisis los dos últimos largometrajes de cada una: El cuarto desnudo (2013) y Una corriente salvaje (2018) de Nuria Ibáñez; El Remolino (2016) y La Mami (2019) de Laura Herrero. Sus elecciones formales evidencian un punto de vista, lo que pone en cuestión la capacidad del documental para retratar la realidad de manera objetiva. De acuerdo con las características que Bill Nichols (2001) atribuye a los diferentes modos del documental, el cine de ambas directoras evita una

Cómo citar este texto:

Esther Pérez Nieto (2022): Formas de un nuevo cine observacional en México. Cuatro retratos de Nuria Ibáñez y Laura Herrero, en Miguel Hernández Communication Journal, Vol. 13 (1), pp. 41 a 58 Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). DOI: 10.21134/mhjournal.v13i.1442

*Esta investigación ha recibido el apoyo económico de una Ayuda para la Formación del Profesorado Universitario (FPU), otorgada por el Ministerio de Universidades, Gobierno de España.

Shaping a New Observational Cinema in Mexico Four Portraits by Nuria Ibáñez and Laura Herrero

Esther Pérez Nieto | esthep02@ucm.es
Universidad Complutense de Madrid

Keywords

“documentary film”; “Bill Nichols”; “observational mode”; “participatory mode”; “Mexico”; “point of view”

Summary

1. Introduction
2. Theoretical framework
3. Object of study and methodology
4. Analysis
 - 4.1. Spatial vector. Depiction of marginal contexts
 - 4.2. Participatory-observational vector. Presence erasure
5. Conclusion
6. Bibliography
7. Filmography

attributes to the different modes of documentary, the films of both directors avoid an expository narrative and are inscribed in an approach to reality that evolves from a subtle participatory presence to a disappearance of its traces, adopting an observational attitude. Initially, a socio-cultural interpretation was carried out based on a formal analysis of the spaces. This was followed by an experiential analysis of these directors' involvement in the production process of their films, with attention to different cultural aspects of Mexican society.

Abstract

The intention of this paper is to examine the characteristics and motivations of an observational documentary film made in the last decade by two Spanish female directors in Mexico. To this end, the last two feature films by each of them have been taken as objects of analysis: *El cuarto desnudo* (2013) and *Una corriente salvaje* (2018) by Nuria Ibáñez; *El Remolino* (2016) and *La Mami* (2019) by Laura Herrero. Their form choices evidence a point of view which calls into question the documentary's ability to portray reality in an objective way. In accordance with the characteristics that Bill Nichols (2001)

How to cite this text:

Esther Pérez Nieto (2022): Shaping a New Observational Cinema in Mexico. Four Portraits by Nuria Ibáñez and Laura Herrero, in Miguel Hernández Communication Journal, Vol. 13 (1), pp. 41 a 58 Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). DOI: 10.21134/mhjournal.v13i.1442

1. Introducción

En los últimos diez años es posible identificar una serie de películas dirigidas por una corriente de mujeres directoras de países hispanohablantes nacidas entre las décadas de 1970 y 1980, cuyo cine recupera la noción de *punto de vista documentado*, definida por Jean Vigo en 1961. El cine de estas directoras se aleja completamente de una intención argumentativa, más cercana al reportaje periodístico, para situarse más cerca del documental social que, en palabras de Vigo, “se diferencia del documental sin más y de los noticiarios semanales de actualidades por el punto de vista inequívocamente defendido por el autor [...] Este documento social tiene que hacernos abrir bien los ojos”. (Vigo, 1961, en Romaguera y Alsina, 1993: 137-138). El propósito de las directoras analizadas en este artículo no es argumentar con imágenes la demostración de una tesis previa, sino observar y sorprenderse con el momento único que aparece frente a ellas. Este será la manifestación de una serie de elecciones formales y de emplazamiento de la cámara, y de una exposición prolongada de las personas retratadas, es decir, que la espera y será un factor fundamental en su búsqueda de imágenes. El objetivo de esta forma de entender el documental, en la que el personaje, y también la directora, son sorprendidos, “podrá darse por alcanzado si se consigue revelar la razón oculta de un gesto, si se consigue extraer de una persona banal y captada al azar su belleza interior o su caricatura, si se consigue revelar el espíritu de una colectividad a partir de una de sus manifestaciones puramente físicas” (Vigo, 1961, en Romaguera y Alsina, 1993: 138).

Referido en ocasiones como un cine lento (Flanagan, 2012), por lo general no dirigido a una audiencia masiva, estas películas responden a una necesidad de exploración, observan uno o varios aspectos de la realidad a través de lo que la cineasta Mercedes Moncada llama “un ojo no inocente”. En sus palabras:

Antes de hacer una película tengo una motivación previa, y tengo una investigación y tengo una opinión al respecto. Intento, en la medida de lo posible, que eso no sea de cemento armado, que quede lo suficientemente sólido como para permitirme navegar en el rodaje sin perderme, sin cambiar de tema, pero también lo suficientemente frágil para romperse si la realidad me dice otra cosa. (Moncada, 2018, 6 de febrero, Casa de América, min 39:30-40:00).

Otra de las características del trabajo de estas directoras es la reivindicación de lo cotidiano como un campo de reflexión que pueda fomentar un pensamiento crítico en el público, así como el establecimiento de conexiones emocionales que activen mecanismos de identificación. Pilar Carrera y Jenaro Talens (2019) hacen hincapié en el potencial persuasivo de lo que puede considerarse banal. Para ello, sitúan el origen del documental y su enorme éxito en las primeras escenas domésticas de los hermanos Lumière (2019: 55).

Entre las cineastas españolas y latinoamericanas contrarias a una lógica positivista se encuentran María Ruido y Virginia García del Pino, como dos figuras pioneras, junto con otras que siguieron una línea ensayística más experimental como María Cañas o Virginia Villaplana. A continuación, es importante referir a la chilena afincada en España Carolina Astudillo, que también ha trabajado activamente con material de archivo, tanto propio como de otras mujeres; las gallegas Xiana do Teixeiro y Diana Toucedo, esta última con dos trabajos rodados en Argentina; Lupe Pérez García, de nacionalidad argentina que reside en Barcelona;

Mercedes Moncada, con doble nacionalidad nicaragüense y española, de la que gran parte de su obra ha sido producida y filmada en México; y las mexicanas Tatiana Huezo, Lucía Gajá y Luciana Kaplan, esta última nacida en Argentina.

En este texto se pretende poner en relación las características y motivaciones de un cine documental observacional realizado en la última década por dos directoras españolas en México, Nuria Ibáñez Castañeda (1974) y Laura Herrero Garvín (1985). Para ello, se han tomado como objetos de análisis los dos últimos largometrajes de cada una: *El cuarto desnudo* (2013) y *Una corriente salvaje* (2018) de Nuria Ibáñez; y *El Remolino* (2016) y *La Mami* (2019) de Laura Herrero.

2. Marco teórico

La tensión que se establece entre la capacidad del cine documental para inmortalizar la realidad y la manipulación de esta por parte de los autores, cuyas elecciones formales obedecen a un punto de vista no solo físico, sino también mental, ideológico, ha sido objeto de debate desde los inicios de su estudio como arte. John Corner (1996) rindió homenaje a las aportaciones teóricas de una de las figuras más representativas del cine documental, John Grierson. Estas habían sido recogidas por F. Hardy en 1979 a partir de los ensayos de Grierson publicados entre 1932 y 1934 bajo el título *First Principles of Documentary*. Entre sus ideas, destaca la relación que establecen los presupuestos estéticos del documental con una responsabilidad sociológica: “Requiere no sólo gusto sino también inspiración, lo que implica un esfuerzo creativo muy laborioso, de una mirada y una simpatía profundas” (Trad. propia. Hardy (ed.), 1979: 25 en Corner, 1996: 13). A esto se añade la distinción de Grierson entre describir superficialmente a un sujeto y revelar la realidad de este —*to explosively reveal*. Aquí se reconoce, desde un momento muy temprano de la teoría sobre cine documental, que al fotografiar o filmar la realidad se está llevando a cabo una interpretación de esta (Hardy (ed.), 1979: 22-23 en Corner, 1996: 12). Algunos textos importantes en el estudio del cine documental desde una perspectiva crítica son *The Politics of Documentary* (2007) de Michael Chanan y *Feminism and Documentary* (1999), editado por Diane Waldman y Janet Walker.

Michael Renov (1986) exploró el concepto de *mediación*, entendido como toda interacción social donde se interrelacionan el ser y la conciencia de ser en el mundo. Aplicado al estudio del cine, este término sirve como punto de unión, en ocasiones muy conflictivo, entre los cuatro elementos que dotan de sentido al documental, según Renov: lo histórico o lo real, lo profilmico, el texto y el espectador. Es en estas intersecciones donde la noción de representación de lo real debe ser cuestionada (Renov, 1986: 72). Estudios más recientes como el de Pilar Carrera y Jenaro Talens, (2019) afirman que el documental debe ser capaz de manejar una serie de recursos retóricos necesarios para producir un efecto de sentido en el público, una emoción profunda y a largo plazo, capaz de dejar “cicatrices en nuestra memoria” (2019: 52). Es legítimo reconocer, por lo tanto, que el documental, en sus múltiples formas, tiene como fin último influir en el comportamiento de un posible espectador y contribuir a la construcción de valores, o al menos, del cuestionamiento de los ya adquiridos.

Con la publicación de *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary* en 1991 (*La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental, 1997*), Bill Nichols abrió un nuevo camino de estudio del cine documental aplicando conceptos de la teoría fílmica que

llevaban desarrollándose desde la década de 1920. A esta obra le siguió *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture* (1994), donde exploró los límites complejos entre la ficción y la no ficción. A continuación, *Introduction to Documentary (Introducción al documental, 2013)* fue publicado en 2001. Aquí, afianzó sus estudios anteriores definiendo seis modos de representación que funcionan como subgéneros dentro del cine documental: el poético, el expositivo, el participativo, el observacional, el reflexivo y el performativo. Cada uno de ellos tiene unas características que Nichols intenta situar en un momento histórico concreto, lo que no significa que una película pueda presentar rasgos de varios modos (2001: 100).

El primero de ellos es el modo poético, que surge paralelamente a las vanguardias cinematográficas de los años 20 y cuyo objetivo es transmitir un punto de vista muy personal sobre un tema, en el que es posible encontrar un alto grado de abstracción y donde las formas, los patrones de movimiento y el ritmo, cobran especial importancia. Aquí se sitúan las primeras películas de Joris Ivens o las llamadas sinfonías urbanas, como la muy conocida *Berlín: Sinfonía de una ciudad* (1927) de Walter Ruttmann (2001: 102-102).

El siguiente modo, el expositivo, inaugura la tradición de la llamada *voz de Dios*, que provenía de la radio, y que presuponía una garantía de credibilidad para aquello que era afirmado. En los documentales expositivos se utiliza la palabra para argumentar y así reforzar la validez de las imágenes. Por lo tanto, es fundamental mantener la continuidad entre imagen y voz-argumento, lo que Nichols llama “evidentiary editing” (2001: 107). La mayoría de los ejemplos que utiliza son de la década de 1930.

El tercer y cuarto modos documentales, el participativo y el observacional, suponen un nuevo paradigma, surgen en los años 60 ante una serie de cambios sociales y políticos tras la Segunda Guerra Mundial. A mitad del siglo xx se extendió el uso de cámaras más compactas y manejables, que funcionaban con película de 16 y 8mm, así como sistemas de registro de sonido sincrónico que permitieron rodar en el exterior con mayor facilidad y a un relativo bajo coste. Esto, unido al desarrollo de una conciencia política socialista y, al mismo tiempo, la formación de numerosos grupos de cinéfilos en torno a los cineclubes en Europa, Estados Unidos y Canadá, contribuyeron al nacimiento de grupos de jóvenes directores como el Free Cinema en Inglaterra a partir del Manifiesto de los Angry Young Men en 1956, y la Nouvelle Vague en Francia, fuertemente influenciada por el Neorrealismo italiano.

Este contexto creativo y tecnológico favoreció la creación de dos corrientes dentro del cine de no ficción que se corresponden con los dos modos del documental establecidos por Nichols en 1960: el Cinéma Vérité en Francia y el Direct Cinema en Estados Unidos y Canadá. El primero de ellos tiene como su película fundacional *Chronique d'un été* (1961) de Edgar Morin y Jean Rouch. Los realizadores la consideraron un experimento antropológico y para ello filmaron un retrato de París a través de la espontaneidad de sus habitantes. En el filme la presencia de los realizadores es deliberada, ellos hacen las preguntas y comentan en pantalla los resultados de estos encuentros. Así, en el modo participativo, Nichols sitúa al director o directora como un actor social más de su propio estudio (2001: 116).

Por el contrario, el modo observacional pretende mostrar al espectador los hechos tal y como ocurrieron, por lo que entre sus características destaca un uso aséptico del material filmico, evitando los comentarios con voz en off, la música no diegética o efectos suplementarios de sonido, incluso los intertítulos. También se huye de las entrevistas, pero, dado que no siempre es posible filmar hechos espontáneos, en estas películas es muy habitual

encontrar lo que Nichols llama “entrevista encubierta” —“*masked interview*”— (2001: 113), es decir, conversaciones entre los sujetos retratados aparentemente espontáneas pero que han sido provocadas o acordadas previamente con el autor o autora. Este cine observacional encuentra sus ejemplos más claros en el Direct Cinema.

Los dos últimos modos del documental son situados por Nichols en los años 1980, momento en el que la inquietud antropológica disminuye en favor de la mirada del realizador sobre sí mismo. Así, el documental reflexivo reconocerá en la propia forma del filme que toda representación es un constructo y como tal, explorará los problemas y contradicciones que surgen ante dicha afirmación.

El último de los modos es el performativo. También situado por Nichols en los años 80, se aleja de lo factual para indagar en los procesos de creación de conocimiento y de comprensión del mundo a través del cuerpo, enfatizando la subjetividad y la dimensión emocional de los sujetos y del propio autor o autora (2001: 131).

En el análisis se ha profundizado en rasgos comunes a los modos observacional y participativo. Ambos presentan una tensión entre la no intervención sobre lo retratado y la presencia del autor o autora en el momento de la filmación, y con ello, la imposición de su punto de vista.

3. Objeto de estudio y metodología

Este análisis pone en común dos largometrajes de Nuria Ibáñez y dos de Laura Herrero, siendo sus trabajos más recientes. Ambas comparten la nacionalidad española y el haber desempeñado su labor creativa como directoras de cine en México. Teniendo en cuenta las características que Bill Nichols atribuye a los diferentes modos del documental, su cine se inscribe en un acercamiento a la realidad situado entre la observación y la participación. Los títulos estudiados no utilizan material de archivo ni texto escrito en pantalla a modo de explicación, tampoco cuentan con una voz en off que haga una contextualización histórica. Estas son características a menudo presentes en los documentales del modo expositivo definido por Nichols. Por el contrario, el relato se construye mediante los testimonios de las personas retratadas, cuyas voces son las únicas que pueden escucharse, en ocasiones fuera de campo. El cuerpo y la voz de ambas directoras nunca aparecen en sus películas.

En las películas analizadas, el espacio tiene una importancia capital porque condiciona, por un lado, la articulación narrativa y, por el otro, las elecciones de las directoras sobre la distancia de la cámara frente a las personas retratadas, la inclusión o no de desplazamientos y la escala de planos utilizada. A partir de los fenómenos observados al poner en relación los cuatro títulos, se ha llevado a cabo, en primer lugar, una interpretación sociocultural a partir de un análisis formal de los espacios. En los trabajos de estas directoras funcionan como elementos que no solo contextualizan las acciones y permiten un acercamiento a las motivaciones de los personajes, sino que también actúan como espacios-metáfora de historias particulares convertidas en relatos universales sobre el abandono, la infancia, la convivencia del ser humano con la naturaleza o la precariedad de las mujeres en sociedades machistas. A este le sigue un análisis de corte vivencial, y también con atención a distintos aspectos culturales de la sociedad mexicana, sobre la implicación de estas directoras en el proceso de producción de sus películas, desde el nacimiento de la idea y la elección de los espacios. Para ello se parte del marco de los estudios de Bill Nichols sobre los rasgos que denotan, en

mayor o menor grado, la presencia de los directores en sus películas, centrando la atención en los modos del documental participativo y observacional.

1. Vector espacial:

En las entrevistas en profundidad realizadas para esta investigación, Nuria señaló que la premisa de su elección del espacio para *Una corriente salvaje* (2018) fue un lugar abierto, pasando así de la consulta de un hospital psiquiátrico infantil, donde se sitúa su película *El cuarto desnudo* (2013), a la Bahía de los Ángeles, en Baja California. Por el contrario, Laura dirigió *La Mami* (2019) movida por la necesidad de sentir la protección de las cuatro paredes de un baño de mujeres, trasladándose del terreno inundado de una pequeña comunidad en Chiapas, donde tuvo lugar el rodaje de *El Remolino* (2016), al interior del cabaret Barba Azul en la Ciudad de México. Trazamos así un vector espacial cerrado-abierto en Nuria Ibáñez y abierto-cerrado en Laura Herrero.

Gracias al testimonio directo de ambas cineastas sobre sus películas, ha sido posible corroborar que su elección de los espacios como elementos elevados a la categoría de personajes ha obedecido a un deseo íntimo conectado con sus experiencias personales en el momento en que fueron rodadas las películas. La estrecha relación entre esta elección de los espacios y unos factores emocionales pone de manifiesto, en palabras de Carrera y Talens, “que todo documental es un puro acto retórico en el que la realidad únicamente se concibe y tiene interés como metáfora o “dispatcher” que permite al discurso desplegarse y constituirse como conmutador y administrador de efectos discursivos” (2019: 73).

2. Vector participativo-observacional:

Se ha encontrado una evolución hacia el borrado de la presencia de la directora en sus películas, es decir, en los cinco años que separan el estreno de *El cuarto desnudo* y *Una corriente salvaje*, de Nuria Ibáñez; y los tres años entre *El Remolino* y *La Mami*, de Laura Herrero, el cine de ambas se acerca más a lo definido por Nichols como propio del modo observacional, si bien desde un principio Nuria plantea sus películas desde un mayor alejamiento participativo que Laura. Para la segunda, el componente de participación y convivencia con los personajes retratados en sus trabajos es muy importante, aunque finalmente en el rodaje priorice la observación.

Para Nichols, el acto de observar a otros en sus tareas cotidianas plantea una serie de consideraciones éticas y puede ser tachado de acto voyeurista que incomode al espectador (2001: 111). Es un dilema al que se enfrentan las dos directoras estudiadas al enfrentarse al rodaje de una película documental. Mientras que en la ficción existe un distanciamiento por el que los actos mostrados no son percibidos como reales, en el documental las imágenes cobran automáticamente la función de testigos de los hechos (Carrera y Talens, 2019), y esto encarna una responsabilidad para todo cineasta.

4. Análisis

El cine de ambas directoras toma a las personas y a los lugares, parafraseando el título del filme de Juan Cavestany, *Gente en sitios* (2013), como objetos de estudio, pero de cuya exploración no se pretenden obtener conclusiones, sino en todo caso, una comprensión más profunda del fenómeno o incluso de la propia autora respecto a este. Resulta aquí pertinente

hacer una referencia transversal al pensamiento filosófico-poético de Albert Camus que, en *El mito de Sísifo*, reconoce que en todo ser humano hay siempre algo irreductible que escapa a nuestro conocimiento. En un intento por aprehender los sentimientos de este sujeto se define un método, pero “ese método es de análisis y no de conocimiento [...] Sólo es posible enumerar las apariencias y hacer perceptible el clima”. Para Camus el conocimiento está en la observación de los actos y sus consecuencias: “Pero *en la práctica* conozco a hombres y los reconozco por su conducta” (cursiva original, [1942] 2018: 26).

Es en la práctica de este encuentro único de los sujetos con la cámara donde cobran sentido las decisiones formales del cine de Nuria Ibáñez y Laura Herrero. Sus películas retoman los principios del cine antropomórfico que Luchino Visconti explicó en sus escritos, un cine “de hombres vivos en las cosas” (Visconti, 1943, en Romaguera y Alsina Thevenet, 1993: 194) y que llevó a la práctica en su obra cinematográfica. Visconti consideró la naturaleza humana como una realidad mutable, al igual que también lo son los elementos que lo rodean. Esta idea fue ampliamente desarrollada por Guido Aristarco en *La disolución de la razón* (1969).

4.1. Vector espacial. Retrato de contextos marginales

En *El cuarto desnudo* (2013), durante todo el metraje el espectador se introduce en la consulta de un hospital psiquiátrico para niños y jóvenes en la Ciudad de México. Todos ellos presentan comportamientos inusuales o conflictivos como resultado de sucesos traumáticos ante los que en la mayoría de los casos se les ha culpabilizado. La directora reconoce que con esta película quiso hacer visible un espacio al que pocas personas tienen acceso en su vida y donde se enfrentan los afectos con la dificultad de las relaciones humanas (LoftCinema, 2014, 2 de octubre, min. 0:53-1:06 [entrevista]). La clínica es la encarnación de un problema social que no se reduce al abuso sobre menores y al abandono, sino que evidencia la violencia estructural con la que conviven los habitantes de la Ciudad de México, adultos y menores, y las condiciones laborales abusivas que impiden a los padres y madres pasar tiempo con sus hijos. Este espacio también desvela cómo la religión cristiana impregna todos los aspectos de la vida de gran parte de la población mexicana. Una de las adolescentes retratadas, entre lágrimas, da cuenta de la respuesta de su familia ante la violación sufrida: “Lo primero que hizo mi papá fue decirme que yo sabía... que desde chica había leído la biblia, [...] él me dijo que yo tenía el diablo adentro, que por eso estaba como estaba” (min. 21:04-21:25). Frente el discurso culpabilizador de los adultos, conocido a través de los menores, la directora no hará ninguna valoración en la película.

La decisión previa al rodaje fue firme y se cumple hasta el final: los planos encuadran solamente los rostros de los pacientes, no hay movimientos de cámara ni planos-contraplano del personal sanitario, solamente los jóvenes o sus acompañantes ante las paredes de la consulta, de ahí el título de la película, *El cuarto desnudo*. El tamaño de los planos se mantiene muy similar, recogiendo de forma abrumadora una gestualidad apática y por momentos desesperada.

Figura 1: Planos cerrados sobre las caras de los pacientes. Al fondo, el mundo exterior a través del cristal. Fotogramas de *El cuarto desnudo* (Ibáñez, 2013).



Fuente: Filminlatino.mx, FOPROCINE, Miss Paraguay Producciones. ©

Ante la austeridad de elementos compositivos, la presencia de una ventana al fondo cobra importancia con un doble sentido: por un lado, intensificando el concepto de un espacio cerrado, que tiene también cerradas las ventanas, espacio que funciona como un personaje más y a cuya distribución se adaptan las decisiones compositivas en la película. Por el otro lado, contrapone el interior de la clínica, donde son todavía niños o adolescentes, con el mundo exterior, en el que los adultos no comprenden sus problemas y donde los pacientes fueron víctimas de maltrato, lo que los ha llevado a tener comportamientos violentos y actitudes suicidas.

En la siguiente película de Nuria Ibáñez, *Una corriente salvaje* (2018) dos sujetos son los protagonistas, Chilo y Héctor, junto con la playa en la que conviven, que actúa como un tercer personaje. El proyecto, según la directora, estuvo regido por el azar, ya que se partió de la elección de una localización y una vez allí, se filmó a quienes la habitaban en ese momento. Antes de comenzar el proceso de rodaje, la directora acudió a esta playa de Baja California varias veces y todas ellas encontró allí a personas distintas. (Comunicación personal, 25 de enero de 2021).

En la línea de la teoría del conocimiento absurdo desarrollada por Albert Camus, en la que el componente de la serendipia o, en sus palabras, “un comienzo irrisorio”, es la causa de toda gran acción o pensamiento ([1942] 2018: 27), el deseo de exploración de un lugar concreto llevó a Nuria Ibáñez al descubrimiento fortuito de los sujetos retratados en su película. A diferencia de la escala cerrada de planos que utilizó en *El cuarto desnudo*, aquí se intercalan planos abiertos que corresponden al paisaje con planos más cerrados para mostrar a Chilo y a Héctor. Se establece así un diálogo formal entre los dos hombres y un entorno inconmensurable.

También existe una contraposición entre el afuera y el adentro, que en *El cuarto desnudo*

quedaba representada con la ventana. En esta película nunca se llegaba a visualizar ese espacio exterior, solo era accesible a través de referencias verbales que daban cuenta de las experiencias traumáticas que habían tenido lugar fuera de la clínica. En *Una corriente salvaje*, los hogares improvisados de la caravana de Héctor y la cabaña de Chilo en la playa funcionan como metáforas —en el sentido de efecto discursivo que le dan Carrera y Talens (2019: 73)— de su estilo de vida nómada, pues en el momento del rodaje de la película ellos convivieron en aquella playa, pero más adelante tomaron de nuevo caminos separados. Nuria Ibáñez incluye planos más cerrados del interior de estos espacios, donde tienen lugar las conversaciones más íntimas entre los dos personajes, relacionando así forma y contenido. El vector espacial en los dos títulos de Laura Herrero sigue una dirección contraria, primero un paisaje abierto en el que, al igual que la playa de Baja California en la película de Nuria, el agua es omnipresente y condiciona el modo de vida de todos los personajes y, a continuación, con *La Mami*, la decisión de Laura fue permanecer en el interior de un bar cabaret de la Ciudad de México. Su primer largometraje dirigido en solitario, *El Remolino* (2016), explora las duras condiciones de supervivencia de una pequeña comunidad de Chiapas afectada cada año por el desbordamiento del río Usumacinta. La escala de planos utilizada por Laura para retratar a esta comunidad es, por un lado, de gran tamaño, lo que permite composiciones donde el río se cuele en la vida cotidiana. De nuevo, esta decisión transmite un efecto de inconmensurabilidad.

Por otro lado, el entorno familiar es mostrado con numerosos planos detalle de las tareas domésticas, como la cocina o el cuidado del ganado, la siembra o la recolección de alimentos. La directora se detiene a enseñar cómo los animales y la vegetación conviven en armonía con los humanos, junto con un tercer elemento omnipresente que es el río.

Laura Herrero incluye las grabaciones domésticas que el personaje de Esther había hecho con su videocámara antes de su llegada. El interés por utilizar estas imágenes en el metraje de la película denota una fuerte inquietud antropológica. Esta disciplina cobró importancia en el cine documental a partir de la década de 1960, con interesantes resultados como el estudio de Sol Worth con los indios navajo de Arizona, a los que se dieron cámaras de cine para que recogiesen su visión del mundo en primera persona sin haber tenido una formación ni referentes audiovisuales previos. La experiencia dio como resultado la publicación en 1972 de *Through Navajo Eyes: An Exploration in Film Communication and Anthropology*, coescrito con John Adair. La diferencia con la película de Laura Herrero es que ella no prestó una cámara a Esther, sino que había sido ella misma la que consiguió comprarla para tener recuerdos de sus hijos y de su comunidad, quizá al darse cuenta de que un día el agua lo cubriría todo. Al intercalar sus imágenes de las inundaciones con las de la cámara de una habitante del pueblo de El Remolino, la directora muestra distintos puntos de vista sobre un mismo fenómeno. Los planos de Laura son más abiertos, toman distancia con las casas y sus jardines llenos de agua. En cambio, las imágenes de Esther evidencian una mayor cercanía, una convivencia con las inundaciones periódicas. Por ello, son tomados desde la orilla del río, o desde el interior de una barca que navega entre los edificios.

Figura 2: Los alrededores de una casa grabados por la directora (arriba) y por la videocámara de Esther (abajo). Fotogramas de *El Remolino* (Herrero, 2016).



Fuente: Filmin.es. Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Estudios Churubusco Azteca S.A. ©

El segundo largometraje de Laura Herrero, *La Mami* (2019), fue rodado después de tres años de convivencia con la protagonista, una señora encargada de la limpieza de un baño femenino. Pero fue otra de sus tareas la que llamó la atención de la directora: el cuidado de las mujeres, llamadas ficheras, que bailan y toman copas con los hombres del local a cambio de dinero. La mayoría son madres solteras que combinan varios trabajos para mantener a sus hijos. La Mami, de nombre Olga cuando ella también fue fichera, adopta el papel de su confidente, costurera, santera y, en definitiva, lo más parecido a una madre.

El espacio de este baño-vestuario custodiado por la Mami se convierte en la película en un refugio donde la cámara observa sin intervenir en las conversaciones. Los planos se centran en sus caras y en la coreografía del proceso de maquillaje cada noche. Estos son combinados con contraplanos de las reacciones de las otras compañeras. En ocasiones, la directora se servirá de la profundidad de campo para incluir a dos mujeres en el mismo plano, una tras la otra, siempre en conversación. El espejo es uno de los elementos compositivos principales, ocupa gran parte de la pared de este espacio y exige una planificación del

emplazamiento de la cámara para evitar que el equipo de grabación sea visto en los planos, lo que no ocurrirá en ningún momento del filme.

Figura 3: El juego de espejos en el baño de mujeres del cabaret Barba Azul. Fotogramas de *La Mami* (Herrero, 2019).



Fuente: Filmin.es. Gadea Films, Cacerola Films (MX). ©

4.1. Vector participativo-observacional. El borrado de presencia

Tal como se ha descrito, las cuatro películas se iniciaron con la elección de un espacio. En el caso de Nuria Ibáñez, un hospital psiquiátrico infantil y una playa de Baja California; en el de Laura Herrero, una pequeña comunidad rodeada por el río Usumacinta y el baño del Cabaret Barba Azul. Los dos espacios cerrados se situaban en la Ciudad de México. Ambas directoras decidieron dejar su huella en las decisiones narrativas y técnicas, y posteriormente en el montaje, pero ni su voz ni su imagen aparecen en las películas. Sin embargo, en los dos títulos más tempranos de ambas, es posible reconocer algunas apelaciones de los personajes a la presencia de las cineastas. Asistimos a la evolución desde un acercamiento observacional, pero con rasgos de su participación, hasta un borrado completo de su presencia, lo que se traduce en el efecto de la llamada “mosca en la pared” — *“fly on the wall”*— de Nichols (2001: 114), es decir, de que la cámara es un ente invisible que simplemente registra lo ocurrido.

En *El cuarto desnudo*, las voces de los pacientes junto con las del personal sanitario y, puntualmente, algunos de sus acompañantes, son las vías de información que recibe el espectador sobre lo que ha provocado su traslado al hospital. Entre los casos más graves se incluyen intentos de suicidio, agresiones a los familiares o a los compañeros del colegio y autolesiones. Un adolescente confiesa a la médica creer que su bisexualidad pudiera estar influida por la falta de una figura paterna, ya que su padre lo abandonó cuando tenía un año tras haber maltratado a su madre.

Nuria Ibáñez, que estudió la licenciatura de periodismo, declaró su aversión a las entrevistas en los documentales, salvo algunas excepciones, por asociarlas al reportaje periodístico, pero sí consideró interesante filmar las entrevistas entre los médicos y los pacientes o sus acompañantes, donde su papel fue únicamente de observadora, en sus palabras, “de esa línea de tensión que se establece entre alguien que pregunta y alguien que responde con una intención muy clara, que es la del propio hospital psiquiátrico... casi todas las consultas tenían que ver con averiguar al final si se quieren quitar la vida (Ambulante, 2014, 6 de febrero, min. 1:27-1:48 [entrevista]).

La directora transmite al espectador una sensación de extrañamiento, ya que cabe preguntarse cómo se ha conseguido que las consultas parezcan sucederse de manera rutinaria, sin verse afectadas por la presencia de un equipo de rodaje. Sin embargo, es posible encontrar algunas breves apelaciones que la directora no ha querido eliminar, evidenciando así su influencia sobre las situaciones que son mostradas en la película. Un claro ejemplo de ello se da con la joven referida en el anterior apartado. Cuando la médica le pregunta: “¿Quieres hablar a solas?” (min. 20:31), ella niega con la cabeza, pero ante su silencio vuelve a decirle: “Si quieres ahorita me dices eso aparte” (min. 20:42). Con esta decisión Nuria Ibáñez se muestra contraria a una “aberración conceptual de base, que consiste en afirmar que existe algo así como la “mera representación de lo real”” (Carrera y Talens, 2019: 72).

En *Una corriente salvaje*, ni Chilo ni Héctor miran al objetivo, tampoco interactúan con la directora ni con el resto del equipo. Aquí se desarrolla de manera coherente durante todo el filme el mecanismo retórico que Nichols atribuye al modo observacional del documental, pero que funciona de manera similar en la ficción: las escenas en las que la presencia del director o directora es borrada por completo y que transmiten la sensación de una cámara flotante resaltan aspectos individuales del carácter de las personas en base a los comportamientos observados, es decir, el espectador conoce a los personajes al observar sus actos, no por la información que otros o incluso ellos mismos puedan aportar verbalmente. El retiro del cineasta a una posición observadora hace que el espectador asuma un papel más activo en la interpretación de significados en la película (Nichols, 2001: 111). La directora pone el foco de atención en las acciones de los personajes y no tanto en los testimonios, como ocurre en su anterior película, eliminando también cualquier apelación a su presencia. En el cine de Laura Herrero, el factor de convivencia con los personajes tiene una mayor relevancia, incluso manteniéndose la conexión años después de los rodajes (comunicación personal, 3 de febrero de 2021). Sin embargo, en el resultado final de las películas prima el distanciamiento de la directora. Al igual que en los trabajos de Nuria Ibáñez, también se identifican rasgos de su presencia en *El Remolino* que no están después en *La Mami*. En su primer largometraje, Laura intercala los testimonios de dos personajes principales, que además son hermanos, Esther y Pedro, junto a intervenciones de la hija de Esther o del padre de ambos. La directora no habla directamente con ellos ni les hace preguntas, por lo tanto, tampoco hay entrevistas en la película, pero los personajes en algunas ocasiones se dirigen a un tú, si bien no de forma continua. El destinatario es Laura Herrero, que se encuentra detrás de la cámara. Al hacerla partícipe de una conversación, los personajes están dirigiéndose al espectador o espectadora, que también los observará. Se activa de esta manera un proceso de mediación (Renov, 1986) entre la interacción espontánea y única de la directora con los protagonistas de su película y la conciencia por parte de estos de estar siendo grabados. Así, la ruptura de la cuarta pared¹, concepto que tiene su origen en el teatro, el hecho de que los personajes se dirijan a la cámara evidenciará su conocimiento de la situación y

¹ El concepto de cuarta pared fue utilizado por primera vez por el dramaturgo y director francés André Antoine, que desarrolló su labor artística desde la última década del s. XIX hasta 1940. La cuarta pared en un decorado será aquella que desaparezca para permitir al público ver lo que ocurre en el escenario, es decir, se convertirá en una pared virtual como parte de un pacto entre la compañía teatral y los asistentes a la representación. (Antoine, 1903, en Ceballos, 1999: 41-48)

pondrá en cuestión si es posible retratar la realidad sin intervenir en ella. La apelación al proceso de grabación, a que hay una persona que interviene en la captación de las imágenes, en este caso la propia directora, atenta contra la ilusión de una realidad sin modificaciones, produciendo un efecto de extrañamiento en el público.

Ejemplos de ello se dan con apelaciones directas a un espacio compartido por quien habla y los que están grabando mediante el uso de determinantes y pronombres demostrativos. Pedro enseña sus cultivos y dice mirando a la cámara: “*Esta* milpa es de mi papá [...] *estas* todavía no están tan mal [...] Todo *este* pedazo tenía calabaza y se perdió todita” (min. 05:57-06:27). Más adelante, Pedro confiesa sus deseos por encontrar a un compañero de vida. De nuevo, apela al espacio compartido con el adverbio aquí: “Va a estar difícil *aquí* para encontrar una pareja que quiera trabajar junto contigo” (min. 39:43). Otro ejemplo de la presencia de la directora reflejado en el lenguaje de los personajes se da cuando Dana, hija de Esther, se dirige a ella con un pronombre personal de segunda persona: “*Te* iba a contar de algo que mi mamá me dijo” (min. 8:10. Las cursivas son propias).

Para el proyecto de *La Mami*, Laura Herrero construyó una relación de varios años con la protagonista y las empleadas del cabaret, lo que le permitió adentrarse en un espacio íntimo donde tenían lugar confesiones sobre enfermedades de los hijos, su situación económica precaria o sus problemas con el alcohol debido al tipo de trabajo. En esta, su última película, la directora se mimetiza por completo con el lugar y se limita a presenciar las conversaciones entre la Mami y las otras mujeres. La focalización es por completo externa, pues solo es posible conocer aquello de lo que hablan las retratadas, cuyas conversaciones responden a los acontecimientos de cada día, es decir, no hay un guion previo, la película se construye después en el proceso de montaje.

5. Conclusión

Los espacios que se representan en las cuatro películas analizadas funcionan como pequeños ecosistemas que remiten al espectador o espectadora a injusticias, conflictos sociales o formas de vida poco convencionales. La ausencia de un lenguaje cinematográfico argumentativo permite la apertura de múltiples resquicios donde caben interpretaciones muy diversas. Este es, en última instancia, el deseo de ambas directoras al hacer sus películas: abrir espacios de reflexión, donde el público pueda sentirse identificado con la historia, con el espacio representado o con los personajes retratados, ya que “a su empatía con estos personajes se suma la nuestra hacia ella, creándose un flujo comunicativo de ida y vuelta” (Pérez Nieto, 2021: 222) Esta lógica inductiva, que va de lo particular a lo general, encuentra un modo de expresión auténtico en el cine documental observacional, ya que, aunque reconoce que en toda obra artística hay una manipulación, el objetivo no es la persuasión hacia una serie de conclusiones concretas, sino más bien, el planteamiento de una realidad compleja, con múltiples aristas que no intentan minimizarse ni explicarse en su totalidad. La cineasta chilena Maite Alberdi, a propósito de su última película *El agente topo* (2020), utiliza el término “micromundos” para defender que “desde la intimidad de los personajes que filmo, podemos entender a la sociedad. A veces las grandes problemáticas sociales no tenemos que plantearlas desde el discurso político, sino desde la experiencia de los individuos en su cotidiano” (Netflix Latinoamérica, 2021, 28 de febrero, min. 04:10 [entrevista]). El cine de Laura Herrero y Nuria Ibáñez se caracteriza por una gran austeridad de los

elementos expresivos. El hecho de que, con los años, ambas directoras hayan evolucionado hacia un cine que recoge lo sucedido frente a la cámara y posteriormente lo dota de un cierto sentido narrativo en el montaje, evidencia que su finalidad es mostrar más que interpretar. No obstante, reconocerán abiertamente al hablar de su proceso creativo, que la elección de los lugares donde iban a desarrollarse los acontecimientos respondió siempre a una necesidad íntima de exploración, que las conectaba con sus propias vivencias anteriores y sus inquietudes. Una vez en el rodaje, las dos autoras se harán casi invisibles no porque persigan una mayor impresión de realidad para sus historias, sino porque han preferido que sean los propios personajes y los lugares los que hablen por sí mismos.

Hoy en día, gracias al reconocimiento de una tradición teórica sólida en los estudios sobre cine documental, este es considerado como un relato construido y no meramente como una representación de la realidad. Es por ello cada vez es más frecuente que se desdibujen las líneas entre la ficción y la no ficción, o entre el cine realista y el que no lo es, fomentando la creatividad en trabajos audiovisuales híbridos, y permitiendo análisis más completos y flexibles. Mercedes Moncada hace referencia a las fisuras en el documental, a lo que no es posible traducir de un idioma a otro, a aquello que deja un espacio a la interpretación y a la metáfora. “Eso es lo que nos estamos perdiendo si acotamos el lenguaje cinematográfico a: las palabras o las imágenes son equivalentes a un mundo real y tangible” (2018, 6 de febrero, Casa de América, min. 51:30).

La ausencia de una tesis en un documental o que su comprobación no sea el objetivo principal tiene dos efectos: por un lado, coloca la intención del autor o autora en el proceso de hacer la película, reconociendo el acto de filmar como un fin en sí mismo, como una herramienta de exploración del entorno, pero también de autoconocimiento. Por el otro lado, abre múltiples resquicios de interpretación, algunos quizá más intencionales, y otros que surgen en relación con el recorrido vital del espectador. Este cine no conclusivo necesita de una predisposición activa de la audiencia, de un trabajo intelectual de interpretación que acabará por dotarlo de pleno sentido. También será de vital importancia el componente emocional necesario para establecer una relación empática con lo retratado, al igual que el autor o autora también hicieron al iniciar su película.

6. Bibliografía

Alberdi, M. (Directora). (2020). *El agente topo*. [Película]. Micromundo Producciones, Motto Pictures, Sutor Kolonko, Volya Films y Malvalanda.

Ambulante (2014, 6 de febrero). Entrevista a Nuria Ibáñez, directora de Una corriente salvaje. *Ambulante Gira de Documentales* [entrevista]. Recuperado de <https://bit.ly/2TtnS54>

Antoine, A. ([1903] 1999). Charla sobre la puesta en escena. En E. Ceballos (Ed.). *Principios de Dirección Escénica* (pp. 41-48). Ciudad de México: Escenología. [Edición original: Antoine, A. (1903). Causerie sur la mise en scène, *La Revue de Paris*, X, 596-612].

Aristarco, G. (1969). *La disolución de la razón. Discurso sobre el cine*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

Camus, A. ([1951] 2012). *El mito de Sísifo*. Madrid: Alianza Editorial. [Edición original: Camus, A. (1951). *Le mythe de Sisyphe*. París: Éditions Gallimard]

Carrera, y Talens, J. (2019). *El relato documental. Efectos de sentido y modos de recepción*. Madrid: Cátedra. Signo e imagen.

Chanan, M. (2007). *The Politics of Documentary*. Londres-Nueva York: Bloomsbury y The British Film Institute.

Corner, J. (1996). *The art of record. A critical introduction to documentary*. Manchester, Inglaterra: Manchester University Press.

Flanagan, M. (2012). *'Slow Cinema': Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film*. [Tesis Doctoral]. Exeter, Inglaterra: Universidad de Exeter. Recuperado de <https://bit.ly/3JJaSgD>

Hardy, F. (Ed.) (1979). *Grierson on Documentary*. Londres: Faber & Faber.

LoftCinema (2014, 2 de octubre). El cuarto desnudo/ Entrevista con Nuria Ibáñez [entrevista]. Recuperado de <https://bit.ly/3yjScha>

Moncada, M. (2018, 6 de febrero). *Deconstruir la mirada para acercarnos a la realidad* [Charla]. Programa especial 'Construcción-de-construcción'. Madrid: Casa de América. Recuperado de <https://bit.ly/2SQhO6i>

Netflix Latinoamérica (2021, 28 de febrero). Por qué Maite Alberdi hizo El agente topo [Entrevista]. Recuperado de <https://bit.ly/3jP1CNs>

Nichols, B. (1991). *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington, EE. UU.: Indiana University Press. [Edición en español: Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós Comunicación].

Nichols, B. (1994). *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington, EE. UU.: Indiana University Press.

Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary. 1st ed.* Bloomington, EE. UU.: Indiana University Press. [Edición en español: Nichols, B. (2013). *Introducción al documental. 2ª ed.* Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México].

Pérez Nieto, E. (2021). La voz en los ensayos audiovisuales de Carolina Astudillo. Análisis de El Gran Vuelo (2014) y Ainhoa, yo no soy esa (2018) a partir del esquema comunicativo de Julia Kristeva. *Doxa Comunicación. Revista Interdisciplinar de estudios de comunicación y ciencias sociales*, (32), 207–224. <https://doi.org/10.31921/doxacom.n32a10>

Renov, M. (1986). Re-Thinking Documentary: Toward a Taxonomy of Mediation. *Wide Angle*, 8 (3/4).

Souriau, É. (1953). Les grands caractères de l'Univers filmique. En É. Souriau (Ed.), *L'Univers filmique*. París: Flammarion.

Vigo, J. ([1961] 1993). El punto de vista documental. "À propos de Nice". En J. Romaguera y R. H. Alsina Thevenet (Eds.). (1993). *Textos y Manifiestos del Cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones* (2ª ed.) (pp. 134-138). Madrid: Cátedra. [Publicación original: Vigo, J. (1961, noviembre). À propos de Nice, *Premier Plan*, 19, spécial Jean Vigo, Lyon: Éd. Serdoc].

Visconti, L. ([1943] 1993). Cine antropomórfico. En J. Romaguera y R. H. Alsina Thevenet (Eds.). (1993). *Textos y Manifiestos del Cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones* (2ª ed.) (pp. 193-195). Madrid: Cátedra. [Publicación original: Visconti, L. (1943, septiembre-octubre). Il Cinema antropomorfo. *Cinema*, 173-174].

Waldman, D. y Walker, J. (Eds.) (1999). *Feminism and Documentary*. Minneapolis, EE. UU.: University of Minnesota Press.

Worth, S. y Adair, J. (1972). *Through Navajo Eyes: An Exploration in Film Communication and Anthropology*. Bloomington, EE. UU.: Indiana University Press.

7. Filmografía

Ibáñez, N. (Directora). (2013). *El cuarto desnudo*. [Película]. Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (FOPROCINE-México), Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) y Miss Paraguay Producciones.

Ibáñez, N. (Directora). (2018). *Una corriente salvaje*. [Película]. Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Visions Sud Est y Cooperativa UnMundo.

Herrero, L. (Directora). (2016). *El Remolino*. [Película]. Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (FOPROCINE-México), Estudios Churubusco Azteca, La Sandía Digital, Semillero Estudios, Verdeespina Studios.

Herrero, L. (Directora). (2019). *La Mami*. [Película]. Cacerola Films y Gadea Films.

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:

Esther Pérez Nieto (2022): Formas de un nuevo cine observacional en México. Cuatro retratos de Nuria Ibáñez y Laura Herrero, en Miguel Hernández Communication Journal, Vol. 13 (1), pp. 41 a 58 Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). DOI: 10.21134/mhjournal.v13i.1442