

Consideraciones sobre el documental subjetivo: Hacia una narrativa de descubrimiento. Estudio de *A Valparaíso* (Ivens, 1962) y *Valle de México* (Gámez, 1976)

CONSIDERATIONS ON THE SUBJECTIVE DOCUMENTARY: TOWARD A NARRATIVE OF DISCOVERY. ESTUDIO VALPARAÍSO (IVENS, 1962) AND VALLE DE MÉXICO (GÁMEZ, 1976)

Rodrigo Alonso Pérez-Piña*
Alejandro Flores-Solís*

Resumen: El documental subjetivo es una categoría donde el cineasta aborda el mundo histórico desde una perspectiva personal y sincera, misma que rechaza la interpretación objetiva de otros modelos. Estas obras establecen un diálogo con el espectador y lo invitan a formar parte del descubrimiento, el asombro y la reflexión, mientras toman concesiones del cine de ficción para dar pie a una experiencia única. Se analiza la construcción estética, narrativa y discursiva de dos cortometrajes latinoamericanos, *A Valparaíso*, de Joris Ivens (1962), y *Valle de México*, de Rubén Gámez (1976), que reflejan la visión de sus autores con respecto a su entorno y desafían las convenciones de la época para involucrar al público en su dinámica social. El estudio de estos trabajos permite identificar las características del documental subjetivo y defenderlo como una categoría propia.

Palabras clave: documental subjetivo; presencia del autor; narrativa; discurso

Abstract: The subjective documentary is a category in which the author approaches the historical world from a personal and sincere point of view, rejecting the objective approach of other models. These films introduce the audience to discovery, amazement, and meditation while using techniques from fiction cinema to create a unique cinematographic experience. This text analyzes the esthetic, narrative, and discursive construction of two Latin American short films, *A Valparaíso*, (Joris Ivens, 1962) and *Valle de México* (Rubén Gámez, 1976), which reflect the author's vision of their environment and challenge the conventions of the time to involve the public into the social dynamics. The analysis of the films allows us to identify the subjective documentary characteristics and defend it as a category on its own.

Keywords: Subjective documentary, author presence, narrative, discourse.

*Universidad Autónoma del Estado de México, México
Correo-e: rodrigoalonsoperez@outlook.com
Recibido: 29 de agosto de 2024
Aprobado: 5 de marzo de 2025



INTRODUCCIÓN

El cine documental se ha caracterizado desde sus orígenes por compartir la perspectiva del cineasta sobre aquellos escenarios, tanto naturales como sociales, cuya exploración le resulte de interés y despierte su sensibilidad artística. El género ofrece tanto a autores como espectadores la posibilidad de maravillarse ante el mundo exterior, las situaciones que forman parte de la cotidianidad y todos aquellos elementos que pasan desapercibidos a simple vista a nuestro alrededor. Se trata de una herramienta poderosa que permite trasladar al público a cualquier punto de la Tierra y presentarle sucesos históricos bajo una mirada estética atemporal.

Si bien la línea de estudio principal respecto a este tipo de producciones exige mayoritariamente a los creadores un abordaje objetivo, no quiere decir que una aproximación desde su contraparte, la subjetividad, carezca de valor artístico o rigor estructural. Aunque las clasificaciones más populares, como la de Nichols (2013), no suelen tomar en cuenta el análisis del documental subjetivo como una categoría dentro de este género, es apropiado defender su propio espacio de investigación al ser un estilo que ganó amplia popularidad en las décadas de los sesenta y setenta, sobre todo en el cine latinoamericano. Si bien autores como Mendoza (1999: 2010) y Nichols (1997: 2013) examinan estos filmes como manifestaciones del documental expositivo o reflexivo, su consideración desde una categorización propia abre nuevas posibilidades para abordarlo.

Para el presente artículo se tomó como base el trabajo de Alcalá Anguiano (2022), quien define el documental subjetivo como una corriente en la que la voz y la mirada del cineasta reflexionan sobre lo recién descubierto y establecen un diálogo con las imágenes, los personajes y el propio espectador. A pesar de que esta categoría tuvo su auge a mediados del siglo pasado, la relación subjetiva que se establece entre el autor

y la realidad histórica tiene sus orígenes mucho antes.

En 1922, Robert Flaherty sacudió al mundo con la presentación de *Nanook of the North*, una intrépida película que acerca al público al entorno de una familia de esquimales en el norte de Canadá. Armado con su cámara y motivado por la pasión del descubrimiento, el director se introdujo en el estilo de vida de la comunidad y realizó por primera vez en la historia un acercamiento complejo de no ficción hacia una cultura desconocida en ese entonces para el grueso de la población.

Si bien con el paso de los años el trabajo de Flaherty fue duramente criticado por concesiones discursivas del género, es innegable el legado de esta obra a la filmografía mundial, pues fue la primera chispa del cine documental y un antecedente para que otros creadores pudieran involucrarse con el mundo histórico estudiado. Esto sienta las bases para que en posteriores producciones subjetivas no se condene la perspectiva del cineasta, al contrario, se le aplauda y constituya el eje central del discurso fílmico.

El documental subjetivo es un estilo de no ficción que difiere del clásico y el entendido como la norma, pues al liberarse de la búsqueda de una objetividad absoluta nunca obtenida se desbloquean elementos del lenguaje cinematográfico que enriquecen la película. Recursos como la crónica en voz en *off* o un montaje poético permiten al autor alejarse de las convenciones y explorar el objeto de estudio desde otras perspectivas. Además, no necesariamente exige una historia o escenario fuera de lo común, pues la sensibilidad personal del director permite compartir una visión artística sobre casi cualquier tópico.

Las cintas que aquí estudiamos son un claro ejemplo de cómo el involucramiento del cineasta permite construir desde la exploración, la personalidad y la experiencia un discurso novedoso y de valor artístico. *A Valparaíso* (1962), del legendario Joris Ivens, consiste en la exploración, desde una mirada extranjera, de aquellos rasgos

multiculturales y sociales que conforman la personalidad de una ciudad. Lo que bien pudo haber sido un documental turístico se transforma en una obra de sensibilidad poética donde el autor comparte sus reflexiones con los espectadores.

Por otro lado, *Valle de México* (1976), de Rubén Gámez, se adentra en la capital mexicana desde una familiarización con el entorno y parte de una meticulosa observación del ritmo y las dinámicas grupales para construir su discurso. La pericia del autor le permite experimentar con la forma del documental para compartir su visión de la realidad histórica y plantear la urbe como un personaje complejo que puede ser entendido a través de imágenes y música.

Es importante aclarar que esta reflexión no pretende descalificar o remplazar otras categorías del documental propuestas por teóricos como Nichols o Mendoza, sino más bien abrir una posibilidad de estudio a nuevas formas de realización. Si bien el documental subjetivo presenta aspectos que suelen catalogarse dentro de los modelos de Nichols, mismos que son abordados más adelante, la ventaja de analizarlo desde fuera permite examinar con mayor libertad las características autorales de las obras y, más importante aún, puede incitar a los cineastas a incursionar en este género poco común en nuestros días.

CONSIDERACIONES INDISPENSABLES DEL GÉNERO DOCUMENTAL

Antes de aproximarnos a las muchas categorías que ofrece el cine documental es importante revisar sus rasgos indispensables. El primer antecedente teórico que define a este género es presentado por John Grierson en los "Postulados del documental" (1998).¹ El director señala, a

pesar de estar en desacuerdo con el nombre, que el origen de la palabra surge a raíz de los filmes franceses sobre viajes, iniciado por los emisarios de todo el mundo enviados por los hermanos Lumière.

Desde su perspectiva, Grierson menciona tres principios base para una película documental de *categoría superior* (1998). En primer lugar, aprovecha las cualidades de la cámara para moverse, observar y seleccionar aspectos de la vida misma, dotándolos de una interpretación artística. En segundo lugar, debe auxiliarse de actores y escenas originales, es decir, de las personas que habitan el espacio seleccionado. Esta cualidad brinda un poder de interpretación que dista de los elementos narrativos de una película de estudio. Finalmente, el material fílmico obtenido tendrá más valor filosófico y artístico que el recabado de forma convencional, como el de un set de grabación.

A continuación, Grierson analiza la filmografía de Robert Flaherty y celebra que sus relatos surjan de los ambientes naturales y rescaten *la historia esencial* del lugar en cuestión (1998). A partir de sus obras enuncia los postulados del documental, siendo estos que el material se recoge en el mismo terreno y se le debe conocer de manera íntima: es imprescindible que el cineasta se sumerja en el entorno que va a filmar. Como segundo punto, el discurso de la cinta navegará entre la descripción y el drama, a fin de mostrar las características de un tema y revelar e interpretar la realidad, respectivamente.

Si bien halaga el trabajo de Flaherty, Grierson también señala el *sentimentalismo* que pueden producir sus historias y hace un llamado a la generación joven a usar estos recursos con precaución, pues de otra forma sus producciones podrían asemejarse más a los noticiarios fílmicos, que critica por triviales y sensacionalistas. Aunque valora la intrepidez de sus viajes, no considera que los directores sucesivos estén obligados a emprender peligrosas y lejanas empresas para conseguir una buena trama. Para Grierson, todo

1 Publicado por primera vez en la revista *Cinema Quarterly* en 1932, bajo el titulado "Documentary".

depende de la mirada y el enfoque del cineasta, preceptos insignes que son retomados más adelante. En otras palabras, la forma del documental es esencial para construir un discurso audaz e interesante, sin que necesariamente el contenido también lo sea.

Sobre todo, el autor aboga por un *cine documental de perspectiva social* (Grierson, 1998). Reconoce que es posible generar argumentos de gran valor estético al seguir a un sujeto en su entorno natural, pero estas representaciones le parecen banales cuando hay circunstancias externas que sobrepasan al individuo, llamándolo incluso anticuado como figura dramática. Por lo tanto, dota al documentalista de una responsabilidad social, pues no basta con filmar elementos cotidianos, sino que se debe construir un discurso artístico basado en la observación y el movimiento. Grierson defiende que la búsqueda de la belleza y la poesía como fin último no debe ser la motivación de la producción, sino que esta llegará por sí sola si el ejercicio documental realiza una afirmación honesta y lúcida de su realidad social. No hay mejor ejemplo que su obra

Drifters (Grierson, 1929), donde acompaña a una embarcación pesquera en el mar del Norte y en el que los protagonistas no son los pescadores, sino la enorme cadena de producción de la que forman parte.

Ahora bien, ante la diversidad de discursos que se encuentran en el género, existen diferentes categorías entre las que se pueden agrupar los documentales en función de su tratamiento estético y narrativo (Véase Cuadro 1).

Carlos Mendoza, reconocido realizador e investigador mexicano, propone, a partir del trabajo de Nichols, una clasificación entre las numerosas formas del quehacer documental, que si bien aclara son herramientas de análisis fílmico, construyen también una guía pertinente para delimitar los alcances de la historia a narrar y el estilo de dirección a emplearse. En *El guion para cine documental* (Mendoza, 2010) se contempla al documental expositivo, de observación, interactivo/participativo y reflexivo como las cuatro categorías mayores del género, cuyas características principales se pueden observar en el Cuadro 1. Aunque este ordenamiento no

CUADRO 1. CATEGORÍAS CLÁSICAS DEL DOCUMENTAL

	EXPOSITIVO	OBSERVACIÓN	INTERACTIVO/PARTICIPATIVO	REFLEXIVO
DISCURSO	Argumentación en torno a acontecimientos del mundo histórico	Descripción exhaustiva de lo cotidiano.	Encuentro del realizador y otros.	Cómo se abordan los acontecimientos del mundo histórico.
NARRATIVA	Recae en los hechos.	Recae en los protagonistas sociales.	Recae en testimonios e intercambios verbales.	Recae en la conciencia de sí mismo respecto a la forma.
REALIZADOR	No interviene.	No interviene..	Interviene e interactúa con los personajes	Interviene y reflexiona con el espectador.

Fuente: Elaboración propia con base en Mendoza (2010) y Nichols (1997).

considera producciones subjetivas, a menudo estas se entienden como una variación del documental expositivo o reflexivo, con elementos del interactivo en menor medida. Sin embargo, agruparlas dentro de las categorías ya existentes implica una omisión de sus rasgos más importantes, pues si bien comparten semejanzas con modelos ya establecidos, como a continuación se aborda, son más sus diferencias desde el análisis y la puesta en práctica.

El documental expositivo encuentra su base en la argumentación y el desarrollo de un tema sucedido en el mundo histórico. Busca la objetividad en su discurso, mientras presenta al espectador un hecho o serie de sucesos con la intención de informarlo. Según enfatiza Mendoza (2010: 73), destaca por su capacidad de síntesis y por hacer un análisis breve y directo. En lo referente al sonido, es común encontrarlo como no sincrónico y con una voz en *off* que guía la trama, motivada por las imágenes en pantalla.

Cada una de las categorías del cine documental ofrece ventajas y desventajas según el objetivo deseado por los directores. Si bien el modelo expositivo tiene la virtud de poseer un discurso claro y de argumentación poderosa, se enfrenta con la limitante de exigir aparente objetividad y circunscribe al autor a apegarse con fidelidad a los hechos narrados, pues rechaza dramatizaciones o alteraciones en el montaje de los sucesos y, además, existe el riesgo de que el producto adquiera un tono de reportaje. En ese sentido, se adapta a una perspectiva clásica, pero restringe al creador a ser un ente meramente informativo y ajeno a lo que ocurre en escena.

Ante la necesidad del cineasta de involucrarse con el objeto estudiado y emplear un discurso de carácter personal, se inaugura el documental reflexivo. En este, “la representación del mundo histórico se convierte, en sí misma, en el tema de meditación cinematográfica” (Nichols, 2013: 93). Así, se centra no solo en el contenido, sino en cómo se abordan los acontecimientos expuestos.

En cuanto a la forma, el documental reflexivo es consciente de sí mismo y ofrece al realizador la posibilidad de involucrarse con el espectador, mostrándose como el personaje que construye el discurso audiovisual de lo que aparece en pantalla. Dadas estas libertades, el texto es a menudo enriquecido con un tratamiento poético de la narración y de la imagen, pues el principal compromiso de la cinta es incitar el análisis y un estado anímico específico en su público. Esto permite el uso de diferentes recursos cinematográficos que interactúan con la realidad y construyen un mundo estilizado.

De esta forma, su principal eje es la relación que se construye entre el realizador y el espectador, más allá del vínculo con el tema abordado (Mendoza, 2010: 75). Las desventajas de este modelo son que se corre el riesgo de perder la narrativa por el uso de iconografías contemplativas y reflexivas, así como de caer en lo melodramático. Además, este tipo de perspectivas no necesariamente implican la subjetividad del autor ni le exigen una narrativa específica que represente la realidad histórica.

Si bien el documental interactivo podría parecer a simple vista el más cercano al quehacer subjetivo, dado que exige un involucramiento del director, Nichols lo plantea como un modelo que “hace hincapié en las imágenes de testimonio e intercambio verbal y en las imágenes de demostración. La autoridad textual se desplaza hacia los actores sociales reclutados” (1997: 79). Esto quiere decir que el discurso se construye a partir de la intervención del realizador con los personajes del mundo histórico, lo que muchas veces incluso deriva en confrontación. La narrativa prioriza a los actantes en relación con el cineasta, no al revés.

Para Pablo Piedras (2014), el principal problema de clasificar al documental subjetivo dentro de los modelos de Nichols es que se dejan de tomar en cuenta características valiosas y únicas del género. Los documentales performativos,

poéticos o interactivos, nombres con los que a menudo se ha referido erróneamente al documental subjetivo, están más preocupados por limitar los elementos técnicos y discursivos de las obras a fin de que encajen en estas grandes categorías con un sinnúmero de vertientes que se alejan de nuestro objeto de estudio. Dichas topografías clásicas se enfocan mayormente en defender su propia forma documental que en considerar otras propuestas (Piedras, 2014: 239).

LOS TERRENOS DEL DOCUMENTAL SUBJETIVO

Porque la realidad quiere ser el amo, hacerse copiar. Y yo debo luchar y ganar la batalla contra la realidad, hacerla de nuevo. Esto es mejor, porque si la realidad fuera el amo, ¡para qué ir al cine! ¡Que las personas se paseen en la misma realidad!

Joris Ivens

El documental subjetivo surge ante la necesidad de una categoría que contemple al cineasta como catalizador y eje esencial de la narrativa. Se trata de una corriente donde “los realizadores forman parte central y activa de eso que se cuenta y su presencia o caracterización ayuda a construir momentos emotivos y muchas veces reflexivos con los que el espectador se siente plenamente identificado” (Alcalá Anguiano, 2022: 2).

Esta tipología, en la que podemos incluir trabajos de creadores como Joris Ivens (*A Valparaíso*, 1962), Chris Marker (*Sans Soleil*, 1983), Wim Wenders (*Tokyo-Ga*, 1985) y Agnès Varda (*Les glaneurs et la glaneuse*, 2000), tiene como punto central la experiencia del documentalista respecto al descubrimiento de un contexto nuevo, enriquecido con sus cavilaciones durante un viaje o tras la convivencia con una sociedad. Los ejemplos citados son grandes ejercicios fílmicos que cautivan al público gracias a la sinceridad de su discurso y a la fascinación por la aventura.

Dichas obras a menudo poseen la voz en *off* del mismo autor, lo que añade un tratamiento literario al filme y, además, establece un diálogo especial entre el director y el espectador. El creador de la película se coloca a sí mismo como un actante dentro del mundo histórico y es gracias a sus intervenciones que se aborda el tema de forma íntima y personal.

Si se hace de forma correcta, en el documental subjetivo incluso el fondo puede estar supeditado a la forma, de manera que los tópicos pasan a segundo plano y lo más relevante es la narrativa poética y visual que se presenta en pantalla. El modelo ofrece libertades creativas al realizador y rompe con los estándares clásicos de un documental convencional, con el objetivo de involucrar al público y ofrecerle un discurso personal con el que pueda sentirse identificado, sin pretensiones informativas o didácticas, y sin sacrificar el rigor en la estructura.

Ahora bien, tampoco está exento de desventajas. Si el director no tiene claro su objeto de estudio, el resultado final puede ser un producto fílmico que carezca de discurso y se limite a reflexiones aisladas. Es importante mantener la estructura narrativa en todo momento y seguir una metodología para la investigación a fin de no divagar en el proceso.

Este tipo de documentales suele auxiliarse de una herramienta poderosa en la labor documental: la crónica, un excelente recurso para involucrar a un narrador que comente los acontecimientos, reinterprete las imágenes y exponga los conflictos. Acorde con Mendoza (2010: 162), la crónica ofrece una carga de opinión y tiene como base la observación y la creación de atmósferas. Permite al narrador interpretar los sucesos bajo una lectura subjetiva, además de reforzar el estilo discursivo de un viaje y mostrar las cualidades intrínsecas de los personajes que no se pueden observar fácilmente en pantalla.

En palabras de Carlos Monsiváis, en la crónica “el periodista plasma a través de su propia vivencia los pormenores del acontecimiento que narra”

(2006: 13). La figura del autor no está oculta, sino que revela su personalidad en la interpretación del mundo histórico. Al ser una reconstrucción literaria (Monsiváis, 2006), permite navegar entre la objetividad y la subjetividad en la elaboración del discurso, lo cual la convierte en una óptima adición para esta categoría cinematográfica, aunado a que busca “recoger las atmósferas y destacar los aspectos que mejor muestran—desde la subjetividad del guionista y del realizador— la esencia del suceso que la ocupa” (Mendoza, 2010: 162).

El documental subjetivo, por lo tanto, podría entenderse como una mezcla entre los modelos expositivos en lo referente a la estructura, y reflexivos en cuanto a la narrativa; que se suele apoyar de una estructura discursiva clásica y de la crónica para construir su discurso. La importancia de estudiarlo como un género en sí mismo y proporcionarle un espacio dentro de las categorías del documental facilita la labor crítica y, sobre todo, fomenta la inspiración creativa para los documentalistas que estén interesados en aplicar la subjetividad en sus obras artísticas.

Funciona también como un modelo de ruptura que se contrapone a los estándares del documental clásico. Aquí, el autor no tiene que estar recluido tras la cámara, en un papel invisible y bajo un discurso en apariencia objetivo. Por supuesto que la búsqueda de objetividad no es un obstáculo menor, pues se ha presentado desde el primer documental de la historia y a partir de ella se han construido la mayoría de las categorías, escuelas y corrientes del séptimo arte. Sin embargo, es imposible alcanzarla en su totalidad, por lo que el documental subjetivo prescinde de ese proceso.

Ya lo menciona Mendoza en *El ojo con memoria*:

la subjetividad de quienes [...] realizan [la película] actúa de manera inevitable. La elección de un plano, el colocar una toma antes o después de otra [...] irán dotando de distintos

significados aquello que se presenta en pantalla; significados siempre sujetos a la manipulación del equipo de producción (1999: 30).

El documental subjetivo, por lo tanto, se remonta a esta problemática y se pregunta qué sucede si en lugar de reprimir los rasgos autorales y proyectar una aparente objetividad, se abraza en su lugar la personalidad y sensibilidad del director ante el mundo histórico.

EL DOCUMENTAL SUBJETIVO LATINOAMERICANO

Las categorías propuestas por Nichols, consideradas un referente mundial para el estudio del cine documental, están basadas en la evolución, las tendencias y las vanguardias del género desde una perspectiva mayoritariamente anglosajona. Sin embargo, al otro lado del globo, específicamente en la región sudamericana, los propios procesos sociales, políticos y cinematográficos terminaron por conformar una nueva perspectiva cinematográfica.

Pablo Piedras (2014), en su investigación histórica sobre el documental argentino, enfatiza la importancia de considerar las tendencias latinoamericanas en una nueva revisión de los modelos clásicos. Señala “las limitaciones de ciertas categorías provenientes de teóricos estadounidenses y europeos para dar cuenta de forma compleja de fenómenos que, incluso siendo parte de un entramado audiovisual transnacional, no dejan de expresar su arraigo en un contexto cultural nacional” (Piedras, 2014: 239).

En su libro *El cine documental en primera persona*, Piedras (2014) argumenta que los realizadores latinoamericanos se separan de los modelos expositivo, reflexivo, interactivo y performativo propuestos por Nichols ante la necesidad de involucrarse con temáticas personales y colectivas, que si bien estas categorías contemplan vagamente, no desarrollan con especificidad.

Además, sugiere que tales tipologías distraen la atención de la cualidad referencial de las cintas y se centran en otros aspectos técnicos, lo que impide un completo entendimiento de la obra (Piedras, 2014: 22). El teórico señala que estas tendencias surgen ante la necesidad de los directores de abordar “temáticas como la memoria y el olvido tras el terrorismo de Estado, la identidad de los pueblos originarios de América Latina y la marginalidad en las grandes ciudades” (Piedras, 2014: 27), por mencionar algunos ejemplos. Para Valenzuela, investigadora y montajista documental, la mayoría de las obras latinoamericanas de no ficción fungen como una “forma de denuncia de arbitrariedades y [...] valorización de la experiencia individual [a fin de] establecer redes y pensar la memoria en términos no solo colectivos, sino también históricos” (2011: 5).

Si bien Piedras prefiere llamar al documental subjetivo ‘cine en primera persona’, su definición coincide con la de otros teóricos de la rama subjetiva. Identifica que estas narrativas “trastornan los modos habituales del documental para explicar el mundo, representar a sujetos sociales y establecer pactos comunicativos con el espectador” (Piedras, 2014: 22). Es importante aclarar que, de acuerdo con el filósofo, es posible entender este género como una evolución del cine documental subjetivo, específicamente enfocado a los aspectos autobiográficos y de la memoria colectiva de la que forman parte sus autores (Piedras, 2014: 77).

Tal categorización ha sido adoptada por los realizadores latinoamericanos a modo de instrumento no solo para representar el mundo sino como reinterpretación y entendimiento de los procesos sociales, a menudo traumáticos, que forman parte de sus propias vivencias como miembros de un colectivo. Fue utilizada como un medio de protesta y registro audiovisual, y dio pie a interesantes reflexiones sobre la memoria histórica. Estas obras “obtienen su estatuto de verdad cuando el autor se involucra en algo

que declara ser parte de su propia experiencia, lo cual implica, en esencia, un nuevo pacto de credibilidad entre el autor y el espectador” (Piedras, 2014: 31).

No es de sorprender la creciente popularidad del modelo subjetivo en la labor documental sudamericana desde la década de los años sesenta (Piedras, 2014: 39), pues sus mismas características ofrecen al autor un abanico de posibilidades discursivas y técnicas para abordar su objeto de estudio. Si bien Ruffinelli señala que, aunque no hay un tipo único del género debido a las libertades que ofrece y a sus numerosas líneas de investigación, es posible identificarlo gracias a “la búsqueda del mismo, sin desprenderse del sujeto que enuncia y el destinatario que escucha, empata y participa” (2010: 78). Valenzuela, por su parte, también señala que esta categoría parte de una técnica *de mirar hacia adentro*, en contraposición a la visión externa con la que normalmente se aborda el mundo histórico en el documental clásico (2011: 5). Esto conlleva un proceso de introspección del cineasta que permite nutrir la experiencia de aquello que se cuenta en la producción cinematográfica.

El documental subjetivo, por lo tanto, se ha colocado en su propia categorización gracias al trabajo de realizadores y teóricos que lo adoptaron para entender narrativas de trauma colectivo, consideraciones del yo y reflexiones sobre la memoria. Esta es solo una muestra de aquellas variaciones temáticas que la práctica ofrece al creador contemporáneo.

Resulta clave mencionar que las herramientas de este modelo son útiles para cualquier tipo de investigación acerca de la realidad histórica, por lo que la aplicación de esta categoría no está obligada a continuar el eje temático y social de sus predecesores latinoamericanos. Es decir, es una limitación aseverar que el género solo pertenece al campo de la protesta y la memoria colectiva, lo que excluiría el uso de sus características en narrativas diferentes. Más bien, ofrece

la posibilidad de adaptarse a cualquier tipo de discurso cuya relación con el objeto de estudio sea enriquecida mediante la participación del cineasta.

El documental subjetivo también ha ganado popularidad en el terreno del viaje y la aventura, pues sus cualidades permiten colocar al autor como actante en el centro de la trama respecto a los nuevos escenarios a los que se enfrenta. A nivel discursivo, mantiene el sentido de verdad y de primera persona que defiende Piedras, pero prescinde del elemento de la memoria en pos de una narrativa orientada al descubrimiento y la fascinación.

Cineastas como Joris Ivens y Rubén Gámez, por mencionar algunos, exploran las posibilidades del documental subjetivo para abordar las ciudades de Valparaíso y México como personajes nuevos que exigen una travesía para descifrarlos. Demuestran, por lo tanto, la adaptabilidad del modelo en función de la temática. En ambos casos, el discurso aborda la interacción del autor con la urbe y la narrativa se construye en función de las experiencias del director en contacto con la sociedad.

ANÁLISIS 1: *A VALPARAÍSO* (IVENS, 1962)

*A Valparaíso*² es un cortometraje dirigido por el holandés Joris Ivens, documentalista de amplia trayectoria. Esta obra explora, desde la perspectiva del autor, la ciudad chilena de Valparaíso, que fue un importante puerto hasta la inauguración del canal de Panamá.

Si bien ha sido incluido en diferentes categorías, el particular tratamiento narrativo de este filme permite estudiarlo bajo el lente del documental subjetivo aplicado a la narrativa del descubrimiento. A lo largo de 28 minutos, Ivens

interpreta la urbe desde la indagación motivada por el viaje y aprovecha su cualidad de visitante para maravillarse ante la urbe y explorarla con nuevos ojos.

La película comienza con el mar picado, en referencia a las complicadas travesías que los marineros sufren antes de llegar al puerto, este último inmediatamente asociado con un paraíso después de un largo trayecto. Con este panorama como gancho, el realizador revela su condición de extranjero e introduce la principal característica del cortometraje: el tratamiento poético de la crónica mediante voz en *off*, escrita por el también reconocido cineasta Chris Marker.³

Esta voz narrativa no describe las imágenes, sino que brinda información valiosa acerca de la ciudad, su contexto histórico, paisajes y funcionamiento. Más importante aún, los autores aprovechan dichas descripciones para hacer valoraciones poéticas y establecer simbolismos y asociaciones pertinentes. Las escaleras que adornan los cerros no son solo pasos peatonales, constituyen un recordatorio de la vida y la muerte; las casas antiguas son cascos de embarcaciones que extrañan volver al mar; estar en lo más alto de la urbe no significa opulencia, al contrario, se vincula con la opresión, por mencionar algunas asociaciones.

El desarrollo narrativo de *A Valparaíso* aborda aspectos relevantes del lugar a manera de una bitácora de exploración que deja en claro quiénes son sus autores y cómo vivieron la aventura. Presenta información precisa y veraz, de manera expositiva, pero también se da el lujo de incluir apreciaciones íntimas y narraciones poéticas de estilo reflexivo. Más importante aún, y en terrenos exclusivos del documental subjetivo, las personalidades de Ivens y Marker están presentes en todo momento, y esa cualidad, en apariencia paradójica, dota a la obra de un sentido de verdad. Es la sinceridad de los realizadores con

2 La cinta puede consultarse en <https://cinechile.cl/pelicula/a-valparaíso/>

3 Director de cine, fotógrafo y escritor francés.

respecto a sus experiencias la que establece una conexión poderosa con el espectador.

La belleza del cortometraje se evidencia en todas las áreas del lenguaje cinematográfico. Las imágenes, en un principio en blanco y negro, mayormente estables y de carácter apreciativo, explotan en colores saturados y vivos hacia el final del filme. El ritmo del montaje, tranquilo, concuerda con la voz en off que poco a poco lleva al público hasta lo más alto de los cerros, en elevador, y lo acompaña por bares, áreas ganaderas, asambleas.

En su desarrollo temático define cuatro elementos determinantes en la consolidación de Valparaíso como ciudad: el sol, el agua, el aire y la sangre. A cada uno de ellos le dedica una secuencia donde explora cómo rigen la vida de los habitantes, ya sea en sus rutinas, arquitectura, actividades económicas e historia. En estas descripciones, la relación entre la crónica y las imágenes resulta crucial, pues ninguna puede por sí sola abordar cinematográficamente el discurso planteado por el autor, por lo que se requiere la unión de ambas.

ANÁLISIS 2: *VALLE DE MÉXICO* (GÁMEZ, 1976)

Valle de México es un cortometraje dirigido y fotografiado por Rubén Gámez, que aborda el estilo de vida y las dinámicas sociales del centro de México en diferentes contextos, con énfasis en la temática de la sobrepoblación. Con una duración de 13 minutos, hace un acercamiento perspicaz e interesante, y convierte a la capital del país en protagonista del discurso.

Gámez fue un reconocido realizador mexicano mayormente asociado al éxito de su producción *La fórmula secreta* (1965), un medimetraje experimental donde explora la identidad nacional en los contextos rurales y urbanos. Este proyecto fue muy bien recibido por la crítica nacional, y recibió los galardones a mejor película, mejor

director, mejor edición y mejor adaptación musical en el Primer Concurso de Cine Experimental. Con base en sus trabajos posteriores, estos reconocimientos resultan un buen indicador de las áreas donde Gámez imprimió su sello autoral. No es de sorprender que este cineasta haya incursionado en el género de no ficción con un estilo de ruptura poco convencional para la época, cualidad que permite analizar su obra desde las características del documental subjetivo.

La narrativa de *Valle de México* se acerca a la urbe mexicana con ojo crítico, con la particularidad de que la sociedad representada es bien conocida por el director, a diferencia de lo que sucede en A Valparaíso. En lugar de un discurso vinculado al viaje, Gámez se preocupa por reinterpretar y redescubrir imágenes cotidianas tanto para él como para el público esperado, a fin de establecer asociaciones poéticas y un ritmo álgido que concuerda con el estilo de vida capitalino.

Primordialmente, esta película se caracteriza por un montaje rítmico y poético, acompañada con música de la banda inglesa de *rock* Pink Floyd.⁴ Más allá de la experiencia sensorial, que resulta atractiva, la narrativa de *Valle de México* presenta elementos que permiten estudiarla como un producto perteneciente a la corriente del documental subjetivo.

La cinta comienza con un texto contundente: “12 millones de habitantes. Población activa 3 millones. Subempleados 700 mil. Desempleados 150 000. Cada año 137 000 personas piden trabajo. Llegan cada año 1 734 000 personas. Nacen 15 niños por minuto”. Dado que el filme no cuenta con diálogos ni voz en off, estas palabras son la única fuente de información explícita sobre la temática de la obra y, además, en el estilo de redacción se entrevé la personalidad de Gámez. Tras esta leyenda se muestra la

4 Gámez incluye las canciones “Breathe (in the Air)” (Waters, Gilmour y Wright, 1973); “Us and them” (Waters y Wright, 1973); “Money” (Waters, 1973); “Time” (Mason, Waters Wright et al., 1973); y “On the Run” (Waters y Gilmour, 1973), todas pertenecientes al álbum *The Dark Side of the Moon* (Pink Floyd, 1973).

postura del autor con respecto a la sobrepoblación y se anticipa cómo las imágenes posteriores van a construir dicho discurso. Además, se trata de un gancho efectivo, pues comunica con claridad lo que se mostrará a continuación y genera expectativa.

A continuación, con base en las temáticas y cambios de música, se pueden identificar cuatro escenas principales. La primera aborda el traslado diario de los capitalinos hacia sus actividades laborales. Con un amanecer tranquilo que es interrumpido por el sonido de un despertador, el realizador muestra los viajes a pie, en automóvil y avión. La ciudad despierta, y la rapidez y la impaciencia se imponen.

En este apartado el cineasta aprovecha para establecer asociaciones interesantes. Por ejemplo, el montaje sugiere que una fila de personas se asemeja a huevos en una fábrica que esperan para ser quebrados, al estilo de *Tiempos modernos* (Chaplin, 1936). También muestra el paso del tiempo mediante cortes entre personajes jóvenes y ancianos en un mismo emplazamiento. De esta manera, Gámez establece que la llegada al trabajo está marcada por el ritmo apresurado de la ciudad y que, además, resulta una práctica poco saludable para el ser humano, pues se trata de una rutina que dura toda la vida.

La segunda escena es mucho más positiva, pues gira en torno al desayuno. El director recorre los puestos callejeros que alimentan a miles de capitalinos y establece una relación de complicidad entre el comensal y quienes preparan su alimento. Esta temática da paso al trayecto por un mercado, donde no solo se observan los diferentes empleos que este genera sino también la producción diaria de basura.

A esto le sucede una breve escena donde el ritmo se toma un respiro, lo que se aprovecha para explorar la periferia de la ciudad mediante tomas de naturaleza con una cámara cuya particularidad poética es estar tras una malla ciclónica. Posteriormente, la narrativa se traslada a una zona industrial, donde el montaje se acelera

a fin de mostrar la contaminación que generan las fábricas y su relación con los problemas para conseguir agua potable en zonas marginadas. El filme también dignifica a los personajes y viviendas que se encuentran en los alrededores de la urbe.

El último fragmento mejora el estado de ánimo del espectador y presenta una *collage* que revaloriza el estilo de vida en el corazón de la ciudad. Se muestran escenas de ocio, en donde Gámez lleva su cámara a entrenamientos de boxeo, partidos de fútbol y corridas de toros, destacando los rostros alegres de quienes disfrutan estas actividades. Con un ritmo rápido, una base de música *rock*, y un montaje de imágenes casi frenético, el autor logra capturar las emociones de sus protagonistas y la velocidad con la que viven. Este remate permite al realizador dar a su discurso un balance sobre la cotidianidad capitalina.

Finalmente, y a manera de retorno y llamamiento, *Valle de México* concluye con el texto: “Consumo diario de alimentos 20 000 tons. Desperdicios 10 000 tons. Se consumen 43 000 litros de agua por segundo. Un millón de vehículos. Habitantes para el año 2000: 40 millones” (Gámez, 1976)

Es evidente que el director no aborda la cinta desde una perspectiva clásica ni por completo objetiva. Aprovecha su formación y estilo experimental y se da el lujo de moldear el mundo histórico en el proceso de posproducción para darle un particular tratamiento sensorial y rítmico. No se detiene a pedir entrevistas, no hay una narrativa cronológica ni mucho menos mantiene su personalidad al margen del proyecto. Si bien en cualquier otra categoría del documental estas libertades podrían generar críticas, en el terreno de las producciones subjetivas son celebradas. Gámez cuenta con un discurso claro y contundente, y hace uso de recursos del cine de ficción para captar la esencia de una capital densamente poblada y generar una experiencia perdurable en el espectador que vive en ella.

El realizador explora los alcances del documental y *Valle de México* demuestra que la integración de técnicas cinematográficas atrevidas no significa un detrimento del producto fílmico, sino que puede dotarlo de una perspectiva diferente e igualmente valiosa.

REFLEXIONES FINALES: LA PERTINENCIA DEL DOCUMENTAL SUBJETIVO

El documental es un género que ofrece a los cineastas un amplio abanico de posibilidades para la construcción de su discurso. La categorización de sus diferentes manifestaciones es un ejercicio valioso para estudiarlo y establecer las normas que lo rigen, sin embargo, existen tipologías que se han recluso a espacios menores de discusión y que vale la pena retomar.

El documental subjetivo es un modelo donde el autor se rebela contra la objetividad exigida en aras de construir un discurso personal y sincero de relevancia artística. Mientras hace uso de elementos fílmicos, como la crónica en voz en *off* o un montaje poético, el creador invita a su público a entender el mundo histórico bajo el lente de la cámara y el ojo del realizador.

Si bien esta corriente podría entenderse como una variación de los modelos expositivo o

reflexivo, como a menudo se hace, agruparla en cualquiera de ellos implica pasar por alto características valiosas tanto del análisis como de su puesta en práctica. Por lo tanto, su estudio como una categoría aparte permite abordarlo desde su propia personalidad, con base en las reglas que han construido sus principales autores, sin forzarlo a encajar en convenciones pensadas para otros filmes. Más relevante aún, abre posibilidades de investigación e influencia para los creadores del presente. La inclusión de esta tipología en los modelos de análisis se vería como se expone en el Cuadro 2.

Un acercamiento actual a la realidad histórica bajo la perspectiva subjetiva es un ejercicio interesante que permite a los documentalistas abordar su entorno con sinceridad y desde su propia voz narrativa. Aproximaciones de este tipo, que además cuentan con rigor en su estructura y discurso, ofrecen a los espectadores modernos un estilo completamente distinto al que están acostumbrados.

El documental subjetivo no es, bajo ninguna circunstancia, una categoría inferior, pues demuestra tener una base teórica y práctica sólida, además de una amplia trayectoria de pertinencia social en Latinoamérica. Al igual que a otros modelos, se le exige un gancho que atrape al público y lo haga empatizar con el autor, el planteamiento sólido de una hipótesis, un desarrollo

CUADRO 2. CARACTERÍSTICAS DEL DOCUMENTAL SUBJETIVO

	DOCUMENTAL SUBJETIVO
DISCURSO	Experiencia del realizador ante el mundo histórico.
NARRATIVA	Recae en las reflexiones e imágenes poéticas del cineasta.
REALIZADOR	Interviene con la forma del documental, mas no necesariamente confronta el mundo histórico.

Fuente: Elaboración propia.

que guíe la narrativa y, finalmente, un cierre para la obra. Aunado a ello, la inclusión de la crónica en voz del mismo director permite nutrir las imágenes con un tratamiento poético. No se trata de dejar al cineasta que divague libremente, sino de aprovechar los elementos narrativos existentes para crear un filme cuya perspectiva enriquezca la construcción del discurso.

Este modelo guarda un registro de los lugares que visita y también de sus exploradores, lo cual lo enriquece con una experiencia distinta. El estilo de vida de Valparaíso en 1962 se aprecia de otro modo cuando se observa a un extranjero como Ivens interactuar con la población. El involucramiento del autor, además de ofrecer un tono fresco y cercano al documental, permite entender cómo se relacionaba la gente frente a un forastero acompañado de una cámara cinematográfica. El celuloide pasa de ser un componente que hay que disimular a uno que abrazan el realizador y sus personajes.

Esta perspectiva también brinda la posibilidad a creadores ciudadanos de entender su entorno cotidiano y encontrar belleza en él. Rubén Gámez aprovecha su familiaridad con la capital mexicana para compartir cómo entiende las dinámicas sociales urbanas bajo un ritmo y mirada particular. Más que un documental informativo, se trata de una experiencia sensorial y poética que nace de la mente del director.

El objetivo de esta reflexión fue presentar los elementos que hacen valiosa la práctica subjetiva orientada al descubrimiento y fomentar espacios de discusión para el estudio de esta categoría. El realizador decide cómo abordar su obra artística con base en el mundo histórico y la temática que quiera tratar, por lo que es de vital importancia que disponga de la información necesaria para decantarse por una u otra opción sin que sus predilecciones se consideren un detrimento en la calidad de su producto.

Finalmente, esta tipología fílmica da libertad al autor de plasmar sus propios sentimientos en la cinta sin la necesidad de censurarse y

sin sacrificar las estructuras que dotan al trabajo de coherencia y cohesión. Tampoco le exige interactuar con sus personajes, confrontarlos o construir la narrativa en torno a ellos. Este tipo de obras promueve la creatividad, la sensibilidad, la aventura y el descubrimiento por parte del director para la construcción de un discurso relevante como registro documental, pero también disfrutable para el espectador. Exime al cineasta de la responsabilidad de perseguir una historia increíble y le permite concentrarse en la belleza de la cotidianidad y en la exploración personal.

REFERENCIAS

- Alcalá Anguiano, Fabiola (2022), "El documental subjetivo, la presencia del cineasta como estrategia retórico-emocional", *Cine Documental*, núm. 24, disponible en: <https://revista.cinedocumental.com.ar/el-documental-subjetivo-la-presencia-del-cineasta-como-estrategia-retorico-emocional/#:~:text=El%20documental%20subjetivo%2C%20la%20presencia%20del%20cineasta%20como%20estrategia%20ret%C3%B3rico%20emocional,-Por%20Fabiola%20Alcal%C3%A1&text=El%20documental%20subjetivo%20se%20organiza,pruebas%20sobre%20un%20tema%20particular>.
- Chaplin, Charles (dir.) (1936), *Modern Times*, cinta cinematográfica, Estados Unidos, United Artists.
- Flaherty, Robert J. (1922), *Nanook of the North*, cinta cinematográfica, Estados Unidos, Revillon, Frères/Pathé.
- Gámez, Rubén (dir.) (1965), *La fórmula secreta*, cinta cinematográfica, México.
- Gámez, Rubén (dir.) (1976), *Valle de México*, cinta cinematográfica, México, Centro de Producción de Cortometraje.
- Grierson, John (1998), "Postulados del documental", en Joaquín Romaguera i Ramí y Homero Alsina Thevenet (eds.), *Textos y manifiestos del cine, Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas-innovaciones*, Madrid, Cátedra, pp.139-147.
- Grierson, John (dir.) (1929), *Drifters*, cinta cinematográfica, Reino Unido, Empire Marketing Board/New Era Films.
- Ivens, Joris (dir.) (1962), *A Valparaíso*, cinta cinematográfica, Chile/Francia, Argos Films/Cine Experimental de la Universidad de Chile.
- Marker, Chris (dir.) (1983), *Sans Soleil*, cinta cinematográfica, Francia, Argos Films.
- Mason, Nick, Roger Waters, Richard Wright et al. (1973), "Time" [canción], en *The Dark Side of the Moon*, Harvest/Capitol.
- Mendoza, Carlos (1999), *El ojo con memoria. Apuntes para un método de cine documental*, México, UNAM.
- Mendoza, Carlos (2010), *El guion para cine documental*, México, UNAM.

- Monsiváis, Carlos (2006), *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*, México, Ediciones Era.
- Nichols, Bill (1997), *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.
- Nichols, Bill (2013), *Introducción al documental*, México, UNAM.
- Piedras, Pablo (2014), *El cine documental en primera persona*, Buenos Aires, Paidós.
- Pink Floyd (1973), *The Dark Side of the Moon* [álbum], Harvest Records/Capitol Records.
- Ruffinelli, Jorge (2010), “Yo es/soy ‘el otro’: Variantes del documental subjetivo o personal”, *Acta Sociológica*, núm. 53, pp. 59-81.
- Valenzuela, Valeria (2011), “Giro subjetivo en el documental latinoamericano”, *La Fuga*, núm. 12.
- Varda, Agnès (dir.) (2000), *Les glaneurs et la glaneuse*, Francia, Ciné Tamaris.
- Waters, Roger y David Gilmour (1973), “On the Run” [canción], en *The Dark Side of the Moon*, Harvest/Capitol.
- Waters, Rogers (1973), “Money” [canción], en *The Dark Side of the Moon*, Harvest/Capitol.
- Waters, Rogers y Rick Wright (1973), “Us and them” [canción], en *The Dark Side of the Moon*, Harvest/Capitol.
- Waters, Rogers, David Gilmour y Richard Wright (1973), “Breathe in the Air” [canción], en *The Dark Side of the Moon*, Harvest/Capitol.
- Wenders, Wim (dir.) (1985), *Tokio-Ga*, cinta cinematográfica, Alemania del Oeste/Estados Unidos, Chris Sievernich Filmproduktion/Gray City/Westdeutscher Rundfunk.

RODRIGO ALONSO PÉREZ PIÑA

Correo electrónico: rodrigoalonsoperez@outlook.com

Toluca, Estado de México.

Cineasta egresado de la Licenciatura en Estudios Cinematográficos de la Escuela de Artes Escénicas de la UAEMéx.

Presea Ignacio Manuel Altamirano 2024 a la excelencia académica.

Filmografía reciente: *Get ready with death* (2023), *El cocodrilo asesino de Cuautitlán Izcalli* (2024), *El Viajero* (2025).

Intereses Académicos: *Documental subjetivo, cine en primera persona, comedia absurda, cine slasher.*

NOMBRE: ALEJANDRO FLORES SOLÍS

Correo electrónico: jando37@gmail.com

Toluca, Estado de México.

Profesor-investigador de Tiempo Completo, Escuela de Artes Escénicas de la UAEMéx.

ORCID: 0000-0001-9551-1951

Doctor en Filosofía con énfasis en lenguas y culturas mesoamericanas por el Colegio de Humanidades de la Universidad de Hamburgo, Alemania.

Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI I)

Miembro del Cuerpo Académico “Estudios interdisciplinarios sobre Artes Escénicas, Visuales y Literarias: Poética, Género y Cultura”.

Publicaciones recientes: Trinidad: *construcción de imaginarios en perspectiva sexogenérica* (2023). *Revista Contribuciones desde Coatepec*; *Microdramas. Teatro para la acción emergente* (2024). Editorial UAEMéx; *Perfiles Culturales en la UAEMéx. Capítulo de libro en Transformaciones y retos de la educación en las artes y el diseño*, Universidad Euroamericana, Panamá.

Intereses Académicos: *Artes Escénicas, Teatralidad, Investigación creación, Cultura visual.*