



Universidad Autónoma Metropolitana
Unidad Xochimilco

División de ciencias sociales y humanidades
Licenciatura en Comunicación Social

Título:

***La construcción de autoridad en documentales con estrategias
observacionales: de la observación institucional al testimonio
contemporáneo***

Trabajo terminal de la licenciatura de comunicación social

Presentan:

Andrea Alvarado Ruiz

Isaí Palomo Romero

Brenda Abigail Leocadio Rodríguez

Adrián Rodríguez Flores

Victor David Ortega Contreras

Asesor responsable:

Luis Alfredo Razgado Flores

Asesoras internas:

Araceli Soni Soto

Adriana López Nava

Área de concentración:

Análisis, estrategias y realización de cine de no ficción

Ciudad de México, abril, 2026

Índice

Introducción: La autoridad invisible: observar, construir, legitimar.....	5
Capítulo 1. Representar lo real: el documental como construcción.....	7
1.1. ¿Qué es el documental y qué significa representar la realidad?	
1.2. El surgimiento del documental	
1.3. Modalidades de representación	
1.4. Funciones del documental	
1.5. El modo observacional y la construcción de autoridad	
Capítulo 2. La construcción de la voz: discurso, autoridad y verdad en el documental.....	10
2.1 La voz como construcción discursiva	
2.2 Voz de Dios, voz de autoridad y problema de la verdad	
2.3 La voz en el documental observacional	
2.4 Voz acusmática, sonido y auricularización	
2.5 Perspectivas contemporáneas sobre la voz	
Capítulo 3. Genealogía de la mirada: condiciones históricas de la voz documental.....	15
3.1 Transformaciones técnicas y discursivas del documental	
3.2 Del registro a la enunciación: el giro hacia lo observacional	
3.3 Configuración del corpus y pertinencia analítica	
3.4 News from Home	
3.5 Tempestad	
3.6 Plaza de la soledad	
Capítulo 4. Estrategias para analizar la voz: diseño metodológico.....	20
4.1 Enfoque de investigación: el análisis fílmico como práctica interpretativa	
4.2 Diseño comparativo	
4.3 Corpus de análisis	
4.4 Instrumento de análisis: el modelo de Luis Razgado	
4.5 Categorías de análisis	
4.5.1 Segmentación	
4.5.2 Código visual	
4.5.3 Código sonoro	
4.5.4 Construcción de autoridad	

4.6 Procedimiento metodológico	
4.7 Consideraciones teóricas del enfoque	
4.8 Alcances y limitaciones	
4.9 Síntesis metodológica: hacia el análisis de la voz	
Capítulo 5. Análisis formal.....	32
5.1 <i>News From Home</i> (1976).....	32
5.1.1. Planteamiento general	
5.1.2. Contexto autoral y posicionamiento	
5.1.3. Tema, propósito y tesis	
5.1.4. Voz, perspectiva y construcción de autoridad	
5.1.5. Estructura y organización del discurso	
5.1.6. Análisis visual	
5.1.7. Montaje y materialidad	
5.1.8. Análisis sonoro	
5.1.9. Testimonio y performatividad	
5.1.10. Dimensión social y recepción	
5.1.11. Evaluación crítica	
5.2 <i>Tempestad</i> (2016).....	39
5.2.1 Ficha técnica	
5.2.2 Planteamiento general	
5.2.3 Análisis de propuesta y estrategia documental	
5.2.4 Punto de vista y voz enunciativa	
5.2.5 Construcción de autoridad, sesgo y selección	
5.2.6 Asincronía y construcción ética del relato	
5.2.7 Uso de la cámara e imagen: la mirada observacional	
5.2.8 Movimientos, encuadres y relación cámara–sujeto	
5.2.9 Sonido, silencio y auricularización: la “mirada de oído”	
5.2.10 Síntesis: autoridad y construcción de verdad	
5.2.11 Síntesis crítica	
5.3 <i>Plaza de la soledad</i> (2016).....	46
5.3.1 Ficha técnica	
5.3.2 Sinopsis y planteamiento general	
5.3.3 Contexto social y problemático	
5.3.4 Voz enunciativa y construcción de autoridad	
5.3.5 Sesgo, selección y posicionamiento	
5.3.6 Relación realizadora–sujetos	

5.3.7 Estructura narrativa	
5.3.8 Análisis de la materialidad fílmica	
5.3.9 Relación cámara–sujetos	
5.3.10 Montaje y ritmo	
5.3.11 Sonido y construcción de sentido	
5.3.12 Construcción de la voz de autoridad	
5.3.13 Recepción, impacto y relevancia	
5.3.14 Síntesis	
5.4 <i>Hospital</i> (1970).....	53
5.4.1 Ficha técnica	
5.4.2 Sinopsis descriptiva	
5.4.3 Trayectoria del director	
5.4.4 Problema y enfoque del documental	
5.4.5 Contexto histórico y social	
5.4.6 Dispositivo observacional y registro	
5.4.7 Imagen y uso de la cámara	
5.4.8 Tiempo y duración	
5.4.9 Estructura narrativa y organización	
5.4.10 Sonido	
5.4.11 Síntesis	
Resultados comparativos.....	62
6.1 Similitudes	
6.2 Diferencias	
6.3 Tipologías de construcción de autoridad	
6.4 Síntesis: autoridad y problema de la verdad	
Conclusiones.....	65

Introducción: La autoridad invisible: observar, construir, legitimar.

El presente trabajo tiene como propósito analizar los mecanismos formales mediante los cuales se construye la voz de autoridad en documentales que recurren a estrategias observacionales; identificar cómo este modo produce efectos de legitimidad a partir de sus recursos; examinar el papel del tiempo de observación como estrategia de validación de lo real; y explorar cómo la selección, organización y jerarquización de personajes contribuyen a la construcción de una voz autoral implícita. De igual manera, se busca reflexionar sobre las implicaciones éticas de estas decisiones, particularmente en relación con la representación de los sujetos filmados.

Para ello, se estudiarán los documentales *Hospital* de Frederick Wiseman (1970), *News from Home* de Chantal Akerman (1976), *Tempestad* de Tatiana Huezo (2016) y *Plaza de la soledad* de Maya Goded (2016), a partir de la metodología propuesta por Luis Razgado en *Hacia una metodología básica para el análisis del cine documental y de no ficción* (2026). La selección de este corpus responde a la posibilidad de establecer un diálogo entre distintas temporalidades, contextos culturales y aproximaciones formales, lo que permite observar continuidades y transformaciones en la construcción de la autoridad documental. A través de este análisis comparativo, se busca comprender cómo el modo observacional ha evolucionado y de qué manera continúa articulando formas específicas de intervención autoral.

A partir de estas consideraciones, surge la pregunta central de investigación: ¿cómo se construye la voz de autoridad en documentales que emplean estrategias observacionales y prescinden de una enunciación explícita? De manera complementaria, se busca identificar cuáles son las operaciones formales que sostienen dicha autoridad, qué recursos permiten orientar la interpretación del espectador y de qué manera estas estrategias influyen en la percepción de verdad y legitimidad del discurso documental.

En este sentido, el problema de investigación se centra en comprender de qué manera la voz de autoridad en el modo observacional no desaparece, sino que se reconfigura a través de recursos formales y narrativos menos evidentes. Se trata,

por tanto, de identificar cómo esta autoridad se construye de manera implícita, operando en niveles que, aunque menos perceptibles, continúan orientando la interpretación del espectador y configurando un discurso sobre lo real.

La relevancia de este estudio radica en que el documental no solo representa la realidad, sino que construye efectos de verdad. En consecuencia, la autoridad documental no es únicamente una operación estética, sino también política: legitima ciertas voces, silencia otras y configura posiciones ideológicas que orientan la mirada del espectador. Analizar estas dinámicas permite cuestionar la noción de objetividad asociada al documental observacional y comprender cómo se producen formas de legitimidad desde estrategias aparentemente neutrales.

Asimismo, esta investigación no se limita al análisis teórico, sino que se vincula directamente con un proceso de creación documental. Como resultado de este trabajo, se desarrolló un proyecto audiovisual centrado en la deshumanización de las víctimas dentro de contextos de violencia contemporánea. Este documental, actualmente en proceso de desarrollo, retoma las reflexiones aquí planteadas para construir una propuesta formal que privilegia la observación, la duración y la relación entre imagen y sonido como mecanismos de construcción de sentido.

En este proyecto, la intención no es explicar la violencia de manera directa, sino evidenciar cómo esta se manifiesta en lo cotidiano y cómo las víctimas son reducidas a cifras o narrativas institucionales. A partir de una estrategia observacional, se busca generar una experiencia que permita al espectador confrontar esta deshumanización sin recurrir a discursos explicativos tradicionales. De este modo, la investigación y la práctica audiovisual se articulan como procesos complementarios: el análisis teórico permite comprender los mecanismos de construcción de autoridad, mientras que el ejercicio documental explora su aplicación en un contexto específico.

CAPÍTULO 1: Representar lo real: el documental como construcción.

1.1. ¿Qué es el documental y qué significa representar la realidad?

Como se ha mencionado, dentro de la cinematografía existen dos grandes vertientes encargadas de representar el mundo: la ficción y la no ficción. Aunque Bill Nichols no ofrece una definición explícita de “no ficción”, sí desarrolla una conceptualización del documental que permite aproximarse a su comprensión.

En *Introducción al documental*, Nichols afirma que los documentales tratan sobre la realidad; es decir, sobre hechos que efectivamente han ocurrido. Con ello, señala que este tipo de cine apela directamente al mundo histórico, entendido como el mundo social existente, sin la creación de universos ficticios, personajes inventados o diálogos previamente escritos. No obstante, esta afirmación no agota la complejidad del concepto de documental.

Nichols añade que el documental trata sobre “gente real”, es decir, sujetos que no interpretan un papel previamente construido, sino que se desenvuelven como actores sociales dentro de su propio contexto. Si bien la presencia de la cámara puede influir en su comportamiento, esta mediación no difiere sustancialmente de la que ocurre en cualquier interacción social cotidiana.

Asimismo, el documental presenta acontecimientos que tienen lugar en el mundo real y que, en principio, no están dramatizados ni exagerados. Sin embargo, Nichols reconoce que existe cierto margen para la recreación de situaciones, como ocurre en *Nanook of the North* (1922), donde algunas acciones fueron escenificadas. Este ejemplo pone en evidencia que el documental no se limita a registrar pasivamente la realidad.

En este sentido, una de las afirmaciones más relevantes de Nichols es que “el documental no es una reproducción, sino una representación”. Esta idea resulta fundamental, ya que permite entender que el documental no refleja la realidad de manera transparente, sino que la construye a través de decisiones formales, narrativas y discursivas. Representar implica seleccionar, organizar y dar forma a los acontecimientos, lo que necesariamente conlleva la presencia de un punto de vista.

1.2. El surgimiento del documental

A lo largo de la historia, el cine documental ha sido utilizado como una herramienta que permite visibilizar una amplia diversidad de problemáticas sociales, así como acercar al espectador al conocimiento de culturas, tradiciones y formas de vida de distintas regiones del mundo. Sin embargo, lejos de constituir un reflejo transparente de la realidad, todo documental implica una construcción discursiva que responde a la mirada, intereses y decisiones de un realizador.

El cine documental surge tanto del interés por presentar una realidad observada desde la perspectiva de un sujeto como de la necesidad de seleccionar y organizar dicha realidad. En este sentido, lo que se presenta como filme documental está determinado por una serie de decisiones formales y narrativas.

1.3. Modalidades de representación

En este marco, Bill Nichols propone una clasificación del cine documental en seis modalidades: expositiva, poética, observacional, participativa, reflexiva y performativa, cada una con características específicas que responden a distintas formas de construir el discurso documental.

El modo expositivo otorga primacía a la palabra hablada y presenta una perspectiva construida desde una fuente central que organiza el discurso. Es frecuente el uso de la voz en off, conocida como “voz de Dios”, la cual guía el desarrollo del relato y limita la interpretación del espectador.

El modo poético privilegia asociaciones, ritmos y construcciones visuales subjetivas, alejándose de la lógica narrativa tradicional.

El modo observacional busca registrar la realidad con mínima intervención, apoyándose en planos largos y continuidad temporal, aunque su supuesta neutralidad ha sido cuestionada.

El modo participativo implica la interacción directa entre realizador y sujetos.

El modo reflexivo problematiza la representación misma.

El modo performativo enfatiza la experiencia subjetiva y emocional.

1.4. Funciones del documental

Michael Renov propone cuatro funciones del documental: registrar, revelar y preservar; persuadir o promover; analizar o interrogar; y expresar.

Estas funciones permiten entender el documental no solo como registro, sino como discurso que puede argumentar, cuestionar y construir experiencias estéticas.

1.5. El modo observacional y la construcción de autoridad

El modo observacional se caracteriza por la aparente ausencia de intervención del realizador, lo que genera una percepción de objetividad. Sin embargo, esta neutralidad es problemática, ya que toda representación implica una construcción.

Desde el cine directo hasta el cinéma vérité, existen diferencias en el grado de intervención, pero en ambos casos la autoridad no desaparece, sino que se desplaza hacia decisiones formales como el encuadre, el montaje, la duración y la selección de situaciones.

De este modo, la autoridad en el documental observacional se construye de manera implícita, operando a través de mecanismos menos evidentes que continúan orientando la interpretación del espectador.

Capítulo 2. La construcción de la voz: discurso, autoridad y verdad en el documental

2.1 La voz como construcción discursiva

Para analizar la voz de autoridad en los documentales seleccionados, es necesario, en primer lugar, comprender qué se entiende por “voz” dentro del documental. En un sentido cotidiano, la voz se asocia con el sonido producido por las cuerdas vocales; sin embargo, en el ámbito del cine de no ficción, este concepto adquiere un significado más amplio y complejo.

Diversos teóricos han abordado la noción de voz desde distintas perspectivas. En algunos casos, se ha relacionado directamente con el punto de vista; sin embargo, esta equivalencia ha sido cuestionada. Shlomith Rimmon-Kenan, por ejemplo, señala que confundir voz con punto de vista puede generar ambigüedades, por lo que propone el concepto de focalización para referirse al proceso mediante el cual se presenta la información desde una determinada perspectiva.

Por su parte, Seymour Chatman distingue entre ambos conceptos al señalar que el punto de vista se refiere a la posición desde la cual se perciben los acontecimientos —es decir, la ubicación física o perceptual—, mientras que la voz corresponde a la instancia que comunica la historia. Esta distinción permite entender que la voz no se limita a lo visual, sino que involucra una dimensión discursiva más amplia.

Carl Plantinga (2014) también aporta a esta discusión al señalar que la noción de voz en el documental puede entenderse como el punto de vista, la posición o el estilo mediante el cual se presenta el mundo. A su vez, diferencia este concepto del de argumento, entendido como la intención que guía el desarrollo del filme. No obstante, en modalidades como la poética o la observacional, esta intención no siempre se presenta de manera explícita, mientras que la perspectiva o la forma de ver el mundo sí se manifiesta con claridad.

A partir de estas reflexiones, Bill Nichols en *Introducción al documental* (2017) propone el concepto de “voz del documental”, entendido como el conjunto de elementos mediante los cuales una película expresa su manera de ver el mundo.

Esta voz no se reduce a la narración en off, sino que abarca todos los recursos formales utilizados para organizar el material relacionado con el mundo histórico.

Desde esta perspectiva, la voz del documental puede hacer afirmaciones, generar emociones y proponer interpretaciones. Su función principal es expresar una forma particular de entender la realidad y establecer una relación con el espectador. Así, la manera en que un documental “habla” —a través de imágenes, sonidos, silencios, ritmos y estructuras— influye directamente en la forma en que es percibido.

En este sentido, la voz del documental puede entenderse como un sistema de organización discursiva que articula los distintos códigos cinematográficos. Implica la interacción de elementos como el encuadre, el montaje, el sonido y la selección de material, los cuales, en conjunto, construyen un punto de vista. Este sistema no solo estructura el relato, sino que también orienta su interpretación.

De este modo, la voz del documental siempre implica algún grado de control discursivo. Dicho control puede generar efectos de autoridad, aunque estos no siempre se manifiesten de forma explícita. En lugar de imponerse directamente, la autoridad puede operar de manera implícita, a través de decisiones formales que guían la lectura del espectador.

Al vincular la percepción del mundo con el discurso, este último adquiere una función retórica. Plantinga señala que el documental recurre a estrategias como la argumentación y la persuasión, las cuales se manifiestan mediante la presentación de premisas, la exposición de evidencias y la construcción de conclusiones. Estos elementos constituyen la base sobre la cual se edifica la autoridad dentro del documental, incluso en aquellos casos donde no existe una narración explícita.

En consecuencia, analizar la voz del documental implica examinar cómo se construyen estos mecanismos discursivos y de qué manera contribuyen a la producción de sentido. Este enfoque resulta especialmente pertinente para el estudio del modo observacional, donde la autoridad no se presenta de forma evidente, sino que se articula a través de estrategias más sutiles.

2.2 Voz de Dios, voz de autoridad y problema de la verdad

La denominada “voz de Dios” es una herramienta utilizada de manera predominante en el modo expositivo, el cual se caracteriza por el uso de la voz en off como eje articulador del discurso. Esta voz, que se presenta como una instancia externa a las imágenes, funciona como guía constante para el espectador, organizando la información, estableciendo relaciones entre los hechos y orientando su interpretación.

La voz en off no sólo acompaña las imágenes, sino que frecuentemente las domina, imponiendo una lectura específica del mundo representado. Su autoridad radica en la forma en que enuncia los acontecimientos con seguridad, coherencia y aparente objetividad, lo que le permite asumir un papel central en la construcción del relato.

Este uso constante refuerza un tono didáctico. La claridad expositiva y el control sobre la información hacen que el documental no solo muestre, sino que explique e interprete los hechos desde una postura que rara vez se cuestiona.

En contraste, Carl Plantinga en *Retórica y representación en el cine de no ficción* (2014) propone la existencia de distintos tipos de voz, entre los que destacan la voz formal y la voz abierta. La voz formal tiene como objetivo transmitir conocimiento de manera coherente, generando autoridad epistémica. Por su parte, la voz abierta reduce la intervención explicativa y favorece la interpretación del espectador, característica clave en el modo observacional.

Bill Nichols (2017) introduce además el concepto de voz de perspectiva, incrustada en todos los recursos del filme, lo que permite entender que toda obra documental implica un posicionamiento frente a la realidad.

A partir de esto, la voz de autoridad puede entenderse como el conjunto de mecanismos que hacen que un discurso sea percibido como creíble. Esto conduce al problema de la verdad en el documental.

Es necesario distinguir entre:

- Verdad: correspondencia con el mundo histórico
- Verosimilitud: coherencia interna del discurso
- Efecto de verdad: percepción de autenticidad

El documental construye principalmente efectos de verdad mediante recursos como:

- Imagen indexical
- Testimonio
- Sonido directo
- Continuidad temporal

Como señalan Louise Spence y Vinicius Navarro (2011), el documental es un discurso autorizado que orienta la interpretación del espectador, lo que implica una dimensión de poder.

2.3 La voz en el documental observacional

El documental observacional se caracteriza por el intento de registrar la realidad con una intervención mínima aparente. A diferencia del modo expositivo, no busca explicar, sino permitir que el espectador observe.

Sin embargo, la ausencia de narración no implica ausencia de voz. Esta se desplaza hacia:

- Selección de situaciones
- Encuadre
- Duración
- Montaje

El sonido privilegia lo diegético, reforzando autenticidad, mientras que el uso del tiempo —especialmente el plano largo— construye legitimidad.

La aparente neutralidad oculta decisiones clave. Por ello, la voz observacional no desaparece: se vuelve invisible pero estructural.

2.4 Voz acusmática, sonido y auricularización

La voz acusmática es aquella cuya fuente no es visible en pantalla. Este concepto, desarrollado por Michel Chion en *La audiovisión* (1993), permite entender cómo el sonido construye sentido más allá de la imagen.

Genera:

- Ambigüedad
- Autoridad
- Expansión del espacio narrativo

La auricularización, también desarrollada por Chion, refiere a la posición de escucha del espectador. El sonido no solo acompaña: organiza la percepción.

Esto implica que el espectador participa activamente en la construcción de sentido.

2.5 Perspectivas contemporáneas sobre la voz

Para aproximarse al estudio del cine documental observacional y a la construcción de la voz de autoridad, resulta pertinente revisar algunas perspectivas contemporáneas que han problematizado el papel de la voz en el documental.

La investigadora Hanna Goodwin en ““Voice of God” and Voices of Water in The Pearl Button Read through the Work of Charles Wolfe” (2025), por ejemplo, retoma las propuestas de Charles Wolfe para analizar *El botón de nácar* (2015) de Patricio Guzmán. En su análisis, señala que el documental construye una polifonía a partir de múltiples testimonios; sin embargo, la presencia de la voz en off del propio Guzmán introduce un elemento de jerarquización, ya que organiza, articula y contextualiza dichas voces.

Asimismo, Goodwin observa que, aunque el documental busca dar visibilidad a voces históricamente silenciadas, también recurre en ciertos momentos a resoluciones interpretativas que pueden resultar apresuradas, particularmente cuando se apoya en metáforas de carácter cósmico. Este señalamiento resulta relevante, ya que evidencia cómo incluso en estructuras aparentemente abiertas, la voz autoral puede intervenir para orientar el sentido.

Este tipo de análisis permite reconocer que la voz en el documental no se limita a la presencia de un narrador explícito. Incluso en el silencio, en los sonidos no vocales o en la organización de los testimonios, se manifiestan decisiones autorales que configuran una perspectiva. De este modo, la voz puede operar de manera implícita, articulando el discurso desde distintos niveles.

Por su parte, Ufuk Önen en “The Voice as a Narrative Element in Documentary Films” (2021) plantea que las formas contemporáneas del documental han experimentado transformaciones importantes, entre ellas una tendencia hacia la centralidad del realizador dentro del propio relato. A partir del análisis de documentales musicales, señala que la voz —y la figura de quien narra— puede adquirir una relevancia equiparable a la del contenido mismo.

Önen retoma los conceptos de Michel Chion para analizar el comportamiento de la voz en distintos contextos documentales, destacando que la posición de la voz del realizador influye de manera significativa en la configuración del modo documental y en el grado de subjetividad del discurso. En este sentido, la voz no solo comunica información, sino que también define la relación entre el autor, el texto y el espectador.

Como conclusión, Önen plantea que la voz constituye una de las formas más personalizadas de expresión, profundamente vinculada con la experiencia social. Esta idea refuerza la noción de que todo discurso documental está mediado por una instancia enunciativa, incluso en aquellos casos donde esta no se manifiesta de manera explícita.

En conjunto, estas perspectivas contemporáneas permiten ampliar la comprensión de la voz en el documental, mostrando que su presencia no depende únicamente de la palabra hablada, sino de un entramado de decisiones formales y discursivas. Este enfoque resulta especialmente pertinente para el análisis del modo observacional, donde la voz se desplaza hacia formas más sutiles, pero igualmente significativas en la construcción de autoridad y sentido

Capítulo 3. Genealogía de la mirada: condiciones históricas de la voz documental

3.1 Transformaciones técnicas y discursivas del documental

El análisis de la voz de autoridad en el documental exige considerar las condiciones históricas, técnicas y discursivas que han permitido su transformación. En este sentido, el desarrollo del documental observacional resulta particularmente relevante, no como objeto central de estudio, sino por su estrecha relación con la reconfiguración de la voz autoral.

Antes de la década de 1960, el modelo dominante dentro del cine documental era el expositivo, caracterizado por la presencia de una narración omnisciente —la denominada “voz de Dios”— que organizaba el discurso y orientaba de manera explícita la interpretación del espectador. Este modelo privilegiaba la claridad argumentativa y el control discursivo, consolidando una forma de autoridad visible y centralizada.

Sin embargo, los avances tecnológicos de mediados del siglo XX transformaron radicalmente las condiciones de producción documental. La aparición de cámaras ligeras y equipos portátiles de grabación sonora permitió filmar en locaciones reales con mayor movilidad, así como registrar sonido sincrónico de manera más flexible. Estas innovaciones no solo modificaron la forma de capturar imágenes, sino también la relación entre el cineasta y la realidad filmada.

En este nuevo contexto, el realizador pudo acercarse a los sujetos y a las situaciones sin la rigidez de los dispositivos tradicionales, lo que abrió la posibilidad de explorar formas de representación menos mediadas en apariencia. No obstante, este cambio técnico implicó también una transformación discursiva: la autoridad dejó de concentrarse exclusivamente en la voz en off para desplazarse hacia otros elementos del lenguaje cinematográfico.

3.2 Del registro a la enunciación: el giro hacia lo observacional

A partir de estas transformaciones surgen dos corrientes fundamentales: el *direct cinema* en Estados Unidos y el *cinéma vérité* en Francia. Ambas comparten una base tecnológica común, pero difieren en su concepción de la intervención del realizador y, por lo tanto, en la construcción de la voz documental.

El *direct cinema*, impulsado por figuras como Robert Drew, buscaba registrar los acontecimientos tal como ocurrían, minimizando la intervención del cineasta. Dentro de este movimiento destacan realizadores como D. A. Pennebaker y Richard Leacock, así como Frederick Wiseman, quien desarrolló un estilo centrado en la observación de instituciones sociales, caracterizado por la ausencia de narrador y de entrevistas formales, como puede observarse en *Titicut Follies*.

Este enfoque partía de la premisa de que la cámara podía funcionar como un observador neutral. Sin embargo, esta idea ha sido ampliamente cuestionada, ya que incluso en la observación más prolongada existen decisiones autorales que configuran el sentido del discurso. El encuadre, la selección de situaciones y el montaje evidencian que toda representación implica una mediación.

Por otro lado, el *cinéma vérité*, desarrollado por Jean Rouch y Edgar Morin, propone una postura distinta: en lugar de ocultar la cámara, asume su presencia como parte constitutiva del proceso de representación. Un ejemplo emblemático es *Chronique d'un été*, donde los realizadores interactúan con los participantes y reflexionan sobre la posibilidad de representar la verdad.

Mientras el *direct cinema* aspira a la invisibilidad del realizador, el *cinéma vérité* integra la intervención como un elemento discursivo. Este contraste abre un debate fundamental sobre la relación entre objetividad, autoría y construcción de la verdad.

En este sentido, Bill Nichols propone sustituir estas categorías por modos de representación más precisos, como el observacional y el participativo, lo que permite comprender que la voz documental no desaparece, sino que adopta distintas formas según las estrategias empleadas.

3.3 Configuración del corpus y pertinencia analítica

El documental observacional se inscribe dentro de estas transformaciones como una forma de representación que aparenta reducir la intervención del realizador.

Frente al modelo expositivo, donde la voz en off organiza explícitamente el discurso, el modo observacional propone una relación distinta entre imagen, sonido y significado.

No obstante, esta aparente neutralidad resulta problemática. La ausencia de narrador no implica la desaparición de la voz autoral, sino su desplazamiento hacia otros elementos del lenguaje cinematográfico. El encuadre, la duración de los planos, la selección de personajes, el montaje y el diseño sonoro continúan organizando el material y orientando la interpretación del espectador.

Desde esta perspectiva, el documental no puede entenderse como una reproducción objetiva de la realidad, sino como una representación mediada por decisiones formales. La noción de voz documental permite reconocer que la autoría persiste incluso en las formas más discretas de observación.

Para analizar esta problemática, se ha seleccionado un corpus de documentales que permiten observar distintas estrategias de construcción de autoridad en contextos diversos. Estos filmes no solo comparten una relación con el modo observacional, sino que también presentan variaciones significativas en la forma en que articulan su voz autoral.

3.4 News from Home

Este documental se sitúa en la ciudad de Nueva York durante la década de 1970, un periodo caracterizado por crisis económicas, deterioro urbano y transformaciones sociales. Lejos de una representación espectacular de la ciudad, el filme presenta espacios cotidianos marcados por el vacío, la distancia y una atmósfera de aislamiento.

La estructura del documental se construye a partir de planos fijos y secuencias prolongadas que registran la vida urbana, acompañadas por la lectura en voz en off de cartas enviadas por la madre de la directora. Esta configuración genera una tensión entre imagen y sonido, entre el espacio físico y el espacio afectivo.

La pertinencia de este caso radica en que, aunque no presenta una narración explicativa tradicional, construye una forma de autoridad a partir de la mediación del

testimonio. La lectura de las cartas, el ritmo del montaje y la duración de los planos configuran una voz autoral implícita que orienta la interpretación del espectador.

3.5 Tempestad

Este documental se desarrolla en el contexto contemporáneo de México, marcado por la violencia, la impunidad y las desapariciones forzadas. A través del testimonio de dos mujeres, el filme aborda las consecuencias de la violencia estructural.

A diferencia del documental expositivo, no recurre a una narración informativa ni a datos explícitos. Su discurso se construye a partir de voces en off, imágenes de trayectos y un diseño sonoro que intensifica la dimensión emocional del relato.

La relevancia de este filme radica en la forma en que construye autoridad sin una voz omnisciente. La voz acusmática, el uso del fuera de campo y la disociación entre imagen y sonido generan una forma de legitimidad basada en la experiencia subjetiva.

3.6 Plaza de la soledad

Este documental se sitúa en el barrio de La Merced, en la Ciudad de México, y se centra en la vida de mujeres trabajadoras sexuales de edad avanzada. A través de sus testimonios, el filme aborda temas como la marginalidad, la violencia de género y el estigma social.

La película prescinde de narradores externos o especialistas, construyendo su autoridad a partir de las voces de las propias protagonistas. La cercanía de la cámara y la organización del testimonio permiten generar una relación de intimidad que legitima la experiencia narrada.

En este caso, la autoridad no proviene de una instancia externa, sino de los sujetos representados, lo que implica una redistribución del poder en la construcción del discurso.

El recorrido histórico y conceptual desarrollado en este capítulo permite comprender que la voz de autoridad en el documental no desaparece con la transformación de

sus formas, sino que se reconfigura en función de las condiciones técnicas, estéticas y discursivas de cada periodo.

Las corrientes del *direct cinema* y el *cinéma vérité* no solo modificaron la relación entre el cineasta y la realidad, sino que abrieron un debate fundamental sobre la posibilidad de representar la verdad sin mediación. En este contexto, el modo observacional emerge como un espacio privilegiado para analizar cómo la voz autoral se desplaza hacia formas menos evidentes.

Los documentales seleccionados constituyen ejemplos contemporáneos de estas transformaciones, ya que cada uno articula estrategias específicas para construir legitimidad sin recurrir a una voz omnisciente. De este modo, el análisis del corpus permitirá profundizar en la manera en que la voz de autoridad se manifiesta a través de recursos formales, consolidando una perspectiva crítica sobre la supuesta neutralidad del documental observacional.

Capítulo 4. Estrategias para analizar la voz: diseño metodológico

4.1 Enfoque de investigación: el análisis fílmico como práctica interpretativa

La presente investigación se fundamenta en un análisis fílmico de carácter cualitativo. Este enfoque resulta pertinente debido a que el objeto de estudio —la construcción de la voz de autoridad en el documental observacional— no puede ser reducido a variables cuantificables, sino que requiere un abordaje interpretativo que permita examinar los mecanismos discursivos, formales y retóricos presentes en las obras analizadas.

En este sentido, el análisis cualitativo permite atender no solo a lo que los documentales muestran, sino a la manera en que lo hacen; es decir, a las estrategias mediante las cuales organizan el material del mundo histórico y producen efectos de sentido. Así, el objetivo principal no es realizar una valoración estética o crítica de los filmes, sino identificar, describir e interpretar los recursos a través de los cuales se construye la autoridad discursiva en ausencia de una voz explícita.

Desde esta perspectiva, el análisis se sitúa dentro de una tradición de estudios cinematográficos que conciben al filme como un texto, susceptible de ser descompuesto en distintos niveles (narrativo, visual, sonoro y discursivo), con el fin de comprender su funcionamiento interno. Este tipo de aproximación permite reconocer que la autoridad no es un atributo evidente, sino un efecto que emerge de la articulación de múltiples elementos.

4.2 Diseño comparativo

Para cumplir con este objetivo, se adopta un diseño comparativo. La comparación permite identificar tanto regularidades como variaciones en la construcción de la voz de autoridad, lo que resulta especialmente relevante en el estudio del modo observacional, donde las estrategias no son homogéneas ni completamente codificadas.

El análisis comparativo se justifica en la medida en que los documentales seleccionados pertenecen a distintos contextos históricos, geográficos y autorales, lo que permite observar cómo las condiciones de producción influyen en la

configuración del discurso. De esta forma, no solo se analizan los filmes de manera individual, sino también en relación entre sí, lo que posibilita la construcción de un marco interpretativo más amplio.

Asimismo, la comparación permite problematizar la idea de que el modo observacional constituye una forma uniforme de representación. Por el contrario, se parte de la hipótesis de que, aun compartiendo ciertos rasgos formales, cada documental desarrolla estrategias particulares para construir su autoridad.

4.3 Corpus de análisis

El corpus de análisis está conformado por las siguientes obras:

- *News from Home* (1976), de Chantal Akerman
- *Hospital* (1970), de Frederick Wiseman
- *Tempestad* (2016), de Tatiana Huezo
- *Plaza de la soledad* (2016), de Maya Goded

La selección responde a criterios de relevancia teórica, diversidad estilística y representatividad dentro del documental observacional. En conjunto, estas obras permiten analizar distintas formas de articulación de la voz en contextos que van desde el cine estructural europeo hasta el documental latinoamericano contemporáneo.

Además, la inclusión de obras de distintas décadas (1970–2016) permite observar posibles transformaciones en las estrategias de construcción de autoridad, así como continuidades dentro del modo observacional.

4.4 Instrumento de análisis

Para llevar a cabo este análisis, se emplea como guía el esquema metodológico propuesto por Luis Razgado, el cual permite descomponer los filmes en distintos niveles de análisis. Este instrumento no se utiliza de manera rígida, sino como una estructura flexible que orienta la observación y garantiza una aproximación sistemática.

El esquema se organiza en cuatro bloques principales, los cuales permiten abordar el documental desde una perspectiva integral:

- **Bloque A:** Contexto y condiciones de producción
- **Bloque B:** Propuesta discursiva y estrategia del documental
- **Bloque C:** Materialidad fílmica
- **Bloque D:** Recepción e inscripción social

Cada uno de estos bloques responde a una dimensión específica del análisis, lo que permite evitar interpretaciones reduccionistas centradas únicamente en el contenido o en la forma.

El uso de este instrumento responde a la necesidad de articular el análisis en distintos niveles, reconociendo que la construcción de la voz de autoridad no depende de un único elemento, sino de la interacción entre contexto, discurso y forma.

En particular, este modelo permite:

- Relacionar decisiones formales con condiciones de producción
- Identificar la intención discursiva del documental
- Analizar cómo dicha intención se materializa en la imagen y el sonido
- Evaluar los efectos que estas decisiones generan en el espectador

Bloque A	Bloque B	Bloque C	Bloque D
<u>Contexto y condiciones de producción</u>	<u>Análisis de la propuesta y estrategia del documental</u>	<u>Análisis de la materialidad fílmica</u>	<u>Recepción, efectos e inscripción social</u>
A.1. Ficha técnica, sinopsis y datos básicos	B.1. Tema, problema, propósito y tesis	C.4. Imagen, montaje, sonido y materiales específicos del documental	D.1. Contexto histórico, relevancia y diálogo con el presente
A.1.1. Ficha técnica	B.1.1. Tema general y problema específico	C.4.1. Imagen y uso de la cámara	D.1.1. Relación con debates y conflictos de su época

A.1.2. Sinopsis descriptiva breve	B.1.2. Propósito comunicativo	C.4.1.1. Encuadres y movimientos	D.1.2. Lugar del documental en el campo temático (referencia, ruptura, continuidad)
A.2. Coyuntura de producción y contexto histórico	B.1.3. Tesis o hipótesis del documental	C.4.1.2. Estilo visual	D.2. Recepción crítica, pública y usos sociales
A.2.1. Coyuntura histórica, política y social	B.2. Perspectiva, voz y contrato documental	C.4.1.3. Relación cámara–sujetos filmados	D.2.1. Recepción crítica (crítica, academia, medios)
A.2.2. Circuitos de producción y circulación	B.2.1. Punto de vista y voz enunciativa	C.4.2. Montaje y organización del discurso	D.2.2. Recepción pública (controversias, censuras, apoyos)
A.3. Autor(es), trayectorias y genealogía	B.2.2. Sesgo, selección y construcción de autoridad	C.4.2.1. Ritmo y progresión	D.2.3. Usos sociales (educativos, comunitarios, militantes)
A.3.1. Trayectoria del director/a y equipo clave	B.2.3. Contrato documental con el espectador	C.4.2.2. Tipos de montaje (analítico, asociativo, dialéctico, ensayístico)	D.3. Síntesis crítica y reflexión personal
A.3.2. Inserción en tradiciones y movimientos documentales	B.3. Estructura y narrativa y organización del material	C.4.2.3. Integración de archivos, animaciones, gráficos, etc.	D.3.1. Evaluación de la eficacia del documental
A.4. Investigación, trabajo de campo y fuentes	B.3.1. Esquema general (actos, partes, bloques)	B.4.3. Sonido, música, voces y silencios	C.3.2. Aportes temáticos, formales y políticos
A.4.1. Preguntas de investigación del film	B.3.2. Temporalidad (lineal, no lineal, episodios, memoria)	C.4.3.1. Capas sonoras (voces, ambientes, efectos)	D.3.3. Preguntas abiertas y límites del film
A.4.2. Fuentes y materiales (primarios y secundarios)	B.3.3. Personajes y funciones narrativas	C.4.3.2. Función de la música	D.3.4. Posicionamiento del analista

A.4.3. Profundidad y calidad del trabajo de investigación	B.3.4. Dispositivos narrativos (viaje, investigación, archivos, etc.)	C.4.3.3. Uso del silencio	
	B.4. Modo de representación y estilo documental	C.4.4. Entrevistas, testimonios y performatividades	
	B.4.1. Identificación de modos documentales (Nichols y otros)	C.4.4.1. Tipos de entrevista y escenificación del testimonio	
	B.4.2. Estilo y tono (ensayo, docu-ficción, militante, poético, etc.)	C.4.4.2. Performatividad de los sujetos filmados	
	B.4.3. Nuevas formas y formatos (interactivo, webdoc, transmedia)		

Para efectos de esta investigación, se da especial énfasis a los bloques B y C, ya que en ellos se concentran los elementos que permiten analizar la voz como construcción discursiva. No obstante, los bloques A y D no se excluyen, sino que funcionan como marcos de contextualización que enriquecen la interpretación.

4.5 Categorías de análisis

A partir de este esquema general, el análisis se articula en cuatro categorías operativas:

4.5.1 Segmentación

La segmentación consiste en dividir el documental en unidades significativas con el fin de identificar su estructura interna. Este procedimiento permite reconocer patrones de organización que no siempre son evidentes a primera vista.

Se analizan aspectos como:

- I. La duración de las secuencias
- II. La repetición de estructuras narrativas
- III. La progresión temporal
- IV. La transición entre bloques temáticos

Más allá de una simple división, la segmentación permite comprender cómo el montaje organiza el discurso y construye una lógica interna. En este sentido, segmentar implica interpretar: decidir dónde inicia y termina una unidad supone reconocer cambios en el sentido.

Esta categoría resulta fundamental, ya que la organización del material influye directamente en la construcción de autoridad. Un discurso estructurado genera mayor sensación de coherencia, lo que contribuye a su credibilidad.

4.5.2 Código visual

El código visual aborda la dimensión de la imagen como espacio de construcción de sentido. Se analizan elementos como:

- I. Tipos de plano
- II. Movimientos de cámara
- III. Composición del encuadre
- IV. Uso del tiempo (planos largos, duración)

El análisis visual permite identificar cómo la cámara establece una relación con los sujetos filmados. Por ejemplo, el uso de primeros planos puede generar cercanía e intimidad, mientras que los planos generales pueden enfatizar el contexto.

Asimismo, el uso de planos largos y cámara fija puede producir un efecto de transparencia, sugiriendo que los acontecimientos se desarrollan sin intervención. Sin embargo, esta aparente neutralidad debe ser problematizada, ya que toda decisión visual implica un posicionamiento.

En este sentido, el código visual no solo representa la realidad, sino que la interpreta.

4.5.3 Código sonoro

El código sonoro se analiza como un elemento central en la construcción del discurso. Se consideran aspectos como:

- I. Presencia o ausencia de voz en off
- II. Uso de voz acusmática
- III. Testimonios
- IV. Sonido ambiente
- V. Silencios

El sonido no se entiende como un complemento de la imagen, sino como un componente activo en la producción de sentido. A través de él se construyen atmósferas, se orienta la atención del espectador y se generan efectos emocionales.

La incorporación de conceptos como la voz acusmática (Michel Chion) y la auricularización (Gaudreault y Jost) permite analizar cómo el sonido posiciona al espectador dentro del espacio narrativo. En particular, resulta relevante observar cómo la ausencia de una voz visible puede generar efectos de autoridad o ambigüedad.

4.5.4 Cuestiones de autoridad

Esta categoría constituye el eje central del análisis, ya que se enfoca en identificar los mecanismos mediante los cuales el documental construye su posición de verdad.

Se analizan aspectos como:

- I. Quién tiene la voz legítima
- II. Qué tipo de evidencia se presenta
- III. Cómo se organizan los testimonios
- IV. Qué estrategias generan credibilidad
- V. Qué sesgos están presentes

Más que determinar si un documental es “verdadero” o “falso”, esta categoría busca comprender cómo se construyen los efectos de verdad. En este sentido, la autoridad no se entiende como una cualidad inherente, sino como un resultado discursivo.

Asimismo, esta categoría permite identificar tensiones entre distintas voces dentro del documental, así como posibles contradicciones en el discurso. Estas tensiones son particularmente relevantes en el modo observacional, donde la ausencia de una voz dominante abre espacio a múltiples interpretaciones.

4.6 Procedimiento metodológico

El proceso de análisis se desarrolló en varias etapas, organizadas de manera secuencial con el objetivo de pasar de una observación general de los filmes a una interpretación profunda de sus mecanismos discursivos.

En una primera etapa, se realizó un visionado exhaustivo de los documentales, lo cual implicó no solo una visualización inicial para familiarizarse con el contenido, sino múltiples revisiones posteriores. Estas revisiones permitieron identificar patrones formales, recurrencias temáticas y decisiones estilísticas que no son evidentes en un primer acercamiento. El visionado reiterado resulta fundamental en el análisis cualitativo, ya que posibilita una observación más detallada y una comprensión progresiva del discurso fílmico.

Posteriormente, se llevó a cabo la segmentación de cada documental en unidades de análisis. Este proceso consistió en dividir cada filme en secuencias o bloques significativos, atendiendo a cambios en la acción, en el espacio, en los personajes o en la estructura narrativa. La segmentación no responde únicamente a criterios temporales, sino también a la identificación de unidades de sentido, lo que permite analizar cómo se organiza el discurso y cómo se construye una lógica interna dentro de cada obra.

En una tercera etapa, se procedió a la aplicación del instrumento analítico, basado en el esquema metodológico previamente descrito. En esta fase se registraron de manera sistemática los elementos visuales, sonoros y discursivos presentes en cada segmento. Este registro permitió identificar relaciones entre los distintos códigos cinematográficos, así como reconocer patrones en la construcción de la voz de autoridad. La sistematización de estos elementos contribuye a reducir la arbitrariedad interpretativa y a sostener el análisis en observaciones concretas.

La siguiente etapa consistió en la interpretación de los resultados, centrada específicamente en la construcción de la voz de autoridad. En este punto, los datos obtenidos a través del análisis se articularon con el marco teórico, lo que permitió ir más allá de la descripción para proponer una lectura crítica de los filmes. Esta interpretación se orientó a identificar cómo los distintos recursos formales —como la duración de los planos, el uso del sonido o la organización del montaje— contribuyen a generar efectos de credibilidad.

Finalmente, se realizó una comparación entre los distintos casos, con el fin de identificar similitudes y diferencias en las estrategias utilizadas. Esta etapa permitió reconocer patrones comunes dentro del modo observacional, así como particularidades en cada documental. La comparación no solo enriqueció el análisis, sino que también permitió problematizar la idea de que la ausencia de una voz explícita implica la desaparición de la autoridad.

En conjunto, este procedimiento metodológico permite transitar de una observación descriptiva a una interpretación analítica, enfocada en los mecanismos formales del discurso documental. Asimismo, garantiza una aproximación sistemática que articula distintos niveles de análisis, desde la materialidad fílmica hasta la construcción discursiva.

4.7 Consideraciones teóricas del enfoque

Este enfoque parte de la premisa de que el documental no es una reproducción de la realidad, sino una representación mediada. En consecuencia, la autoridad no es un atributo dado ni inherente a las imágenes, sino una construcción que emerge de la interacción entre distintos elementos del lenguaje cinematográfico, como la imagen, el sonido, el montaje y la estructura narrativa.

Desde esta perspectiva, resulta fundamental cuestionar la idea de objetividad tradicionalmente asociada al documental. La aparente transparencia de la imagen cinematográfica ha contribuido históricamente a la percepción del documental como un reflejo fiel de la realidad; sin embargo, como se ha planteado en el marco teórico, toda representación implica procesos de selección, organización y jerarquización. Estas decisiones, aunque no siempre visibles, configuran una forma específica de ver el mundo.

En este sentido, la voz de autoridad no debe entenderse como una instancia explícita —como ocurre en la voz en off tradicional—, sino como un efecto discursivo que se construye a partir de la articulación de múltiples recursos. Incluso en el modo observacional, donde se busca minimizar la intervención del realizador, la autoridad continúa operando a través de decisiones formales que orientan la interpretación del espectador.

Un aspecto clave de esta metodología es la centralidad otorgada al sonido. A diferencia de enfoques que subordinan el audio a la imagen, en esta investigación se parte de la idea de que la dimensión sonora constituye un código autónomo y estructurante dentro del discurso audiovisual. El sonido no solo acompaña la imagen, sino que la resignifica, la complementa o incluso la contradice.

La voz, en particular, adquiere una relevancia central, ya que no solo transmite información, sino que también configura relaciones de poder dentro del discurso. A través de la voz se puede legitimar un testimonio, construir cercanía o distancia, generar empatía o establecer autoridad. Incluso en su ausencia, la voz sigue operando como una instancia organizadora, desplazándose hacia otros elementos del lenguaje cinematográfico.

Asimismo, el concepto de auricularización permite comprender cómo el espectador es situado dentro del espacio sonoro del filme. Este posicionamiento no es neutro, ya que influye directamente en la forma en que se perciben los acontecimientos representados. Escuchar desde cierta proximidad o distancia, o desde una perspectiva interna o externa, modifica la experiencia del espectador y, por lo tanto, la interpretación del discurso.

En conjunto, estas consideraciones teóricas permiten entender que la autoridad en el documental no depende de una única estrategia, sino de un entramado complejo de decisiones formales. Analizar estas decisiones resulta fundamental para desentrañar los mecanismos mediante los cuales el documental construye efectos de verdad.

4.8 Alcances y limitaciones

El enfoque cualitativo adoptado en esta investigación permite un análisis profundo de los mecanismos formales del documental, particularmente en lo que respecta a la construcción de la voz de autoridad. A través de la observación detallada de los filmes, es posible identificar estrategias discursivas que no serían accesibles mediante métodos cuantitativos.

Uno de los principales alcances de este enfoque radica en su capacidad para abordar el documental como un sistema complejo de significación. Al considerar la interacción entre imagen, sonido y montaje, se logra una comprensión más integral del discurso fílmico, lo que permite analizar cómo se construyen los efectos de credibilidad y legitimidad.

Asimismo, el análisis comparativo amplía el alcance de la investigación al permitir identificar patrones comunes y variaciones entre los distintos documentales. Esto contribuye a una comprensión más amplia del modo observacional, evitando generalizaciones simplistas y reconociendo la diversidad de estrategias que lo conforman.

No obstante, este enfoque presenta ciertas limitaciones que deben ser reconocidas. En primer lugar, los resultados no son generalizables a la totalidad del cine documental, ya que el análisis se centra en un corpus específico. Aunque los filmes seleccionados son representativos, no abarcan la totalidad de las posibilidades del género.

En segundo lugar, el análisis depende, en cierta medida, de la interpretación del investigador. Si bien se ha buscado mantener una aproximación sistemática y fundamentada en el marco teórico, la lectura de los filmes está atravesada por una perspectiva particular, lo que implica que otras interpretaciones son posibles.

Otra limitación importante es que el estudio se enfoca en el texto fílmico, sin incorporar un análisis empírico de la recepción por parte de los espectadores. Esto significa que las conclusiones se centran en los mecanismos de construcción del discurso, pero no en la forma en que estos son efectivamente interpretados por distintas audiencias.

Finalmente, es importante considerar que el análisis de la voz de autoridad en el modo observacional implica trabajar con elementos que no siempre son evidentes. Al tratarse de una construcción implícita, su identificación requiere un ejercicio interpretativo que puede presentar ciertos márgenes de ambigüedad.

A pesar de estas limitaciones, el enfoque cualitativo permite una aproximación profunda y detallada al objeto de estudio, lo que resulta pertinente para una investigación centrada en los procesos de construcción discursiva.

En conjunto, esta metodología permite comprender que la voz de autoridad en el documental observacional no desaparece, sino que se transforma y se configura a través de estrategias formales específicas. Lejos de depender de una instancia explícita de enunciación, la autoridad se construye mediante la articulación de elementos como el tiempo de observación, el uso del sonido, la selección de personajes y la organización del montaje.

A partir del análisis comparativo, es posible identificar cómo estos elementos no solo estructuran el discurso, sino que también generan efectos de legitimidad que se presentan ante el espectador como formas de verdad. En este sentido, el documental observacional no elimina la autoridad, sino que la desplaza hacia niveles más complejos y menos visibles del lenguaje cinematográfico.

4.9 Síntesis metodológica: hacia el análisis de la voz

En conjunto, esta metodología permite comprender que la voz de autoridad en el documental observacional no desaparece, sino que se transforma y se configura a través de estrategias formales específicas. Lejos de depender de una instancia explícita de enunciación, la autoridad se construye mediante la articulación de elementos como el tiempo de observación, el uso del sonido, la selección de personajes y la organización del montaje.

A partir del análisis comparativo, es posible identificar cómo estos elementos no solo estructuran el discurso, sino que también generan efectos de legitimidad que se presentan ante el espectador como formas de verdad. En este sentido, el documental observacional no elimina la autoridad, sino que la desplaza hacia niveles más complejos y menos visibles del lenguaje cinematográfico.

CAPÍTULO 5. ANÁLISIS FORMAL

5.1. *News from Home* (1976), Chantal Akerman

Ficha técnica

Título original: *News from Home*

País de origen: Francia, Bélgica, Alemania

Año de realización: 1976

Duración: 92 minutos

Dirección: Chantal Akerman

Producción: Alain Dahan

Fotografía: Babette Mangolte y Jim Asbell

Montaje: Francine Sandberg

Editor asociado: Carter Stanton-Abbott

Diseño sonoro: Dominique Dalmasso

Asistentes de dirección: Epp Kotkas y Paule Zajdermann

Reconocimientos: Considerada una obra clave de la vanguardia cinematográfica; proyectada en festivales como Berlín y frecuentemente incluida en listas de los mejores documentales según *Sight & Sound*.

5.1.1. Planteamiento general

La película consiste en una serie de planos fijos y secuencias prolongadas que registran espacios urbanos de Nueva York: calles, estaciones de metro, fachadas y muelles. Sobre estas imágenes se escucha la voz en off de la propia Chantal Akerman, quien lee las cartas que su madre le enviaba desde Bruselas entre 1971 y 1973.

El sonido ambiente —tráfico, trenes, conversaciones fragmentadas— interactúa constantemente con la voz, en ocasiones sobreponiéndose hasta volverla parcialmente inaudible. Este recurso genera una tensión entre dos dimensiones: el espacio urbano, impersonal y ruidoso, y la intimidad doméstica contenida en la correspondencia. Más que complementar la imagen, el sonido establece un conflicto que estructura el sentido del filme.

Akerman filmó esta obra tras regresar a Nueva York en 1976, situándola en un contexto de crisis económica, deterioro urbano y transformación social. La ciudad

aparece despojada de su imaginario espectacular: no hay monumentalidad ni dinamismo, sino una estética de vacío, desgaste y distancia.

Se trata de una producción independiente de bajo presupuesto, que circuló principalmente en circuitos de cine de arte, cinematecas y festivales. Su inscripción dentro del cine experimental neoyorquino y del Nuevo Cine Europeo permite entender su carácter formalmente radical.

5.1.2. Contexto autoral y posicionamiento

Chantal Akerman (1950–2015) fue una cineasta fundamental para el cine modernista. Su obra se caracteriza por la exploración del tiempo, el espacio doméstico y la identidad. Hija de sobrevivientes del Holocausto, su filmografía está profundamente atravesada por el trauma, la memoria y la experiencia del desarraigo.

Su encuentro con Jean-Luc Godard marcó su decisión de dedicarse al cine, particularmente por la libertad formal que observó en *Pierrot le Fou* (1965). Posteriormente, su estancia en Nueva York la acercó al cine experimental de Michael Snow y Jonas Mekas, influyendo en su uso del plano secuencia y la duración como elementos estructurales.

News from Home se realiza inmediatamente después de *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), consolidando su estilo: cámara fija, tiempo real y una mirada que privilegia la experiencia sobre la narración.

5.1.3. Tema, propósito y tesis

El filme aborda el desarraigo, la distancia afectiva y la construcción de la identidad en el contexto migratorio. A través del contraste entre imagen y sonido, Akerman propone una reflexión sobre la imposibilidad de reconciliar el espacio físico con el espacio emocional.

Más que informar, el documental ensaya una idea: la experiencia de la distancia no puede ser plenamente representada, solo puede ser sentida. La tesis que atraviesa la obra sugiere que la autonomía individual implica una ruptura o, al menos, una transformación del vínculo familiar.

La voz de la madre, progresivamente absorbida por el ruido de la ciudad, funciona como metáfora de esta erosión afectiva.

5.1.4. Voz, perspectiva y construcción de autoridad

El filme presenta una estructura de doble voz. Por un lado, la voz en off de Akerman leyendo las cartas; por otro, la “voz” de la cámara, que organiza la mirada sobre la ciudad. Aunque la directora no aparece en pantalla, su presencia es constante a través de estas decisiones formales.

Nos encontramos ante un híbrido entre lo observacional y lo performativo. La imagen parece limitarse a registrar, pero la inclusión de la lectura introduce una dimensión subjetiva que transforma el material en un ensayo audiovisual.

La configuración de la voz resulta particularmente compleja si se analiza desde la tensión entre presencia y ausencia. Aunque la voz de la madre constituye el eje discursivo del filme, su estatuto es ambiguo: no se trata de una voz autónoma, sino de una voz mediada, reencarnada por la lectura de Akerman. En este sentido, el testimonio no se presenta como una fuente directa de verdad, sino como un material reconfigurado por la instancia autoral.

Este gesto pone en crisis la noción de autenticidad asociada al testimonio. Si bien las cartas son documentos reales —fuentes primarias—, su incorporación al dispositivo cinematográfico transforma su naturaleza. La voz de la madre deja de ser únicamente una expresión íntima para convertirse en un elemento discursivo que dialoga con la imagen y el sonido.

Desde la perspectiva de Bill Nichols, la voz del documental no reside en un elemento aislado, sino en la articulación de todos los recursos disponibles. En este caso, la autoridad no proviene de la veracidad del testimonio en sí, sino de la forma en que este es organizado, dosificado e incluso obstaculizado por el sonido ambiente.

Asimismo, la decisión de mantener una entonación neutra introduce una distancia afectiva que evita imponer una interpretación emocional, acercándose a lo que Carl Plantinga denomina una voz abierta, donde el sentido no se clausura, sino que se desplaza hacia el espectador.

5.1.5. Estructura y organización del discurso

El documental se organiza en bloques rítmicos determinados por la progresión de las cartas. A medida que estas se vuelven más insistentes y emocionalmente demandantes, las imágenes de la ciudad se tornan más distantes y abstractas.

La organización del filme puede entenderse como una estructura de acumulación afectiva. La repetición de preguntas, preocupaciones y gestos de la madre genera una presión emocional creciente que, sin embargo, nunca se resuelve narrativamente.

Desde un punto de vista formal, esta estrategia produce una sensación de desgaste. No hay progresión clásica ni resolución de conflictos, sino una profundización en la experiencia de la distancia.

La estructura responde a un presente continuo en la imagen, mientras que el sonido introduce un tiempo cíclico. Esta disyunción refuerza la imposibilidad de reconciliar ambos espacios.

El cierre, con el ferry alejándose de Manhattan, constituye el único gesto narrativo claro, sugiriendo una posible separación definitiva.

Los personajes se configuran de manera no convencional:

- La madre como presencia ausente pero dominante
- La hija como mirada mediadora
- La ciudad como un tercer personaje que impone su escala y su indiferencia

5.1.6. Análisis visual

Predominan los planos generales y medios fijos, con una cámara que mantiene distancia respecto a los sujetos. Esta elección construye una relación de extrañamiento: la cineasta observa, pero no interviene.

Los sujetos no son individualizados ni convertidos en personajes. Permanecen como parte de un flujo urbano anónimo, lo que refuerza la despersonalización característica de la gran ciudad.

La composición del encuadre privilegia estructuras rígidas —calles, edificios, andenes— que generan una sensación de orden, pero también de encierro.

El uso del fuera de campo resulta clave: aunque la cámara permanece fija, el sonido sugiere constantemente un mundo más amplio. Esto amplía el espacio diegético y refuerza la idea de que la imagen es solo un fragmento de la realidad.

El plano secuencia prolongado obliga al espectador a experimentar el tiempo real, generando una tensión entre la inmovilidad visual y la carga emocional del sonido.

5.1.7. Montaje y materialidad

El montaje es de carácter asociativo y ensayístico. No existe una lógica causal, sino una relación simbólica entre los elementos.

Las imágenes no ilustran las cartas; en muchos casos las contradicen. Esta disyunción obliga al espectador a construir sentido activamente.

El montaje funciona como un espacio de negociación entre lo visible y lo audible. La ciudad no confirma el discurso de la madre, sino que lo interrumpe y lo desborda.

Esta estrategia rompe con la lógica del documental expositivo, donde las imágenes suelen validar el discurso. Aquí, en cambio, se produce ambigüedad, cuestionando la idea de una verdad única.

5.1.8. Análisis sonoro

El sonido constituye uno de los elementos centrales del filme. La relación entre voz y ambiente es conflictiva. El ruido urbano actúa como una fuerza que interrumpe la voz, generando una experiencia auditiva fragmentada.

Desde la perspectiva de Michel Chion, la voz de la madre puede entenderse como acusmática: está presente sin cuerpo visible, lo que le otorga una cualidad espectral. Sin embargo, esta voz no adquiere autoridad absoluta, ya que su inteligibilidad es constantemente amenazada.

Por otro lado, el concepto de auricularización de André Gaudreault y François Jost permite entender cómo el sonido posiciona al espectador en una escucha inestable, oscilando entre cercanía e interferencia.

No hay música extradiegética, lo que evita manipulación emocional directa. El “silencio” es ocupado por el ruido constante de la ciudad.

5.1.9. Testimonio y performatividad

No existen entrevistas en sentido tradicional. El testimonio se presenta a través de las cartas, mediadas por la lectura de la hija. Esto introduce una capa de interpretación: la voz de la madre nunca es directa, sino filtrada.

Los cuerpos que aparecen en pantalla no actúan para la cámara; su performatividad es la de la vida cotidiana. Sin embargo, su inclusión responde a decisiones autorales que los convierten en elementos del discurso.

5.1.10. Dimensión social y recepción

El documental visibiliza la experiencia del desarraigo desde una perspectiva íntima y no espectacular. Se aleja de narrativas tradicionales de migración para centrarse en una dimensión existencial.

Asimismo, cuestiona la imagen dominante de Nueva York, presentándola como un espacio de alienación más que de oportunidad.

En la actualidad, la obra adquiere nuevas lecturas. Aunque las cartas han sido reemplazadas por medios digitales, la distancia emocional y la soledad urbana permanecen como problemáticas vigentes.

En términos de recepción, *News from Home* ha sido considerada una obra fundamental del cine estructuralista. Su radicalidad formal ha generado tanto admiración como rechazo, especialmente por su ritmo contemplativo.

5.1.11. Evaluación crítica

El documental resulta altamente eficaz en la construcción de su propuesta. No se limita a representar la distancia, sino que la materializa a través de sus recursos formales.

Su principal fortaleza radica en la coherencia entre forma y contenido: cada decisión estética contribuye a la experiencia de aislamiento y desconexión.

No obstante, su ritmo puede representar una barrera para espectadores no familiarizados con el cine de vanguardia, lo que limita su alcance a circuitos especializados.

A pesar de ello, su relevancia teórica y estética es indiscutible, ya que demuestra que la autoridad documental puede construirse sin recurrir a una voz explícita, desplazándose hacia la organización del tiempo, el espacio y el sonido.

5.2 *Tempestad* (2016), Tatiana Huezo

5.2.1 Ficha técnica

Título original: *Tempestad*

País de origen: México

Año de realización: 2016

Duración: 105 minutos

Dirección: Tatiana Huezo

Producción ejecutiva: Jim Stark

Productores: Nicolás Celis y Sebastián Celis

Coproducción: José Cohen, Joakim Ziegler y Øyvind Styaurén

Fotografía: Ernesto Pardo

Edición: Lucrecia Gutiérrez Maupomé y Tatiana Huezo

Postproducción: Marco H. Calvo

Diseño sonoro: Lena Esquenazi

Música: Leonardo Heiblum y Jacobo Lieberman

Casa productora: Pimienta Films

5.2.2 Planteamiento general

Tempestad se posiciona como una de las obras más relevantes del documental mexicano contemporáneo al abordar la crisis de violencia, impunidad y desaparición forzada en el país. Su título funciona como una metáfora doble: por un lado, alude a la tormenta emocional que atraviesan sus protagonistas; por otro, refiere a una condición estructural que ha marcado a México en las últimas décadas.

El filme construye su discurso a partir del testimonio de dos mujeres: Miriam, quien narra su experiencia de encarcelamiento injusto en un penal controlado por el crimen organizado, y Adela, una trabajadora de circo que busca a su hija desaparecida. A través de estas voces, el documental articula una reflexión sobre la violencia sistémica desde una dimensión íntima y profundamente subjetiva.

Para el presente análisis, se retoma el esquema metodológico de Luis Razgado, privilegiando aquellos elementos que permiten examinar la construcción de la voz de autoridad dentro de una lógica observacional.

5.2.3 Análisis de la propuesta y estrategia documental

5.2.4 Punto de vista y voz enunciativa: autoridad acusmática

El filme inicia con la presencia de una voz acusmática en el sentido planteado por Michel Chion: una voz cuya fuente no es visible dentro de la imagen. La voz de Miriam se presenta sin anclaje corporal inmediato, lo que le otorga una cualidad ambigua entre lo íntimo y lo omnisciente.

En este sentido, la voz funciona bajo la figura del *acousmètre*: una entidad cuya invisibilidad le confiere poder, al no estar limitada por una localización espacial precisa. Esta condición genera un efecto de autoridad particular, no basada en la jerarquía discursiva clásica, sino en una presencia envolvente que guía la experiencia del espectador.

Más que representar una voz individual, la voz de Miriam se transforma en una resonancia colectiva. Al no estar ligada a un rostro, su testimonio se desplaza del ámbito personal hacia una dimensión política, encarnando la experiencia de múltiples sujetos atravesados por la violencia estructural.

Así, la autoridad no se construye desde una instancia externa que explica, sino desde una voz que emerge desde el interior del conflicto, posicionándose como testimonio legítimo.

Desde la perspectiva de Bill Nichols, esta configuración puede entenderse como una forma de voz de perspectiva que se articula a través del conjunto de recursos formales. La autoridad no radica en la visibilidad del sujeto que enuncia, sino en la coherencia del dispositivo que sostiene su discurso.

5.2.5 Construcción de autoridad, sesgo y selección

La autoridad en *Tempestad* se articula a partir de una decisión fundamental: otorgar legitimidad discursiva a las víctimas. Tatiana Huezo construye lo que puede denominarse una autoridad moral, en la que la credibilidad no proviene de datos verificables o discursos institucionales, sino de la experiencia vivida.

El sesgo se manifiesta en la selección de lo sensible y lo atmosférico sobre lo informativo. La ausencia de una “voz de Dios” o de explicaciones contextuales explícitas desplaza el eje del conocimiento hacia el testimonio subjetivo. Este

enfoque no busca ofrecer una visión totalizante del problema, sino generar una experiencia que permita al espectador aproximarse a la dimensión humana de la violencia.

La garantía de verdad, en este caso, no se construye a través de evidencia empírica tradicional, sino mediante la coherencia entre los elementos formales: imagen, sonido y montaje. Es en esta interacción donde se produce la sensación de autenticidad.

En términos de Carl Plantinga, podría afirmarse que el filme opera desde una voz abierta, en la que la interpretación no se impone, sino que se construye a partir de la experiencia sensorial del espectador.

5.2.6 Asincronía y construcción ética del relato

Uno de los recursos más significativos del filme es la asincronía deliberada entre imagen y sonido. Mientras la banda sonora introduce el relato del horror vivido por Miriam en el penal de Matamoros, la imagen muestra paisajes, trayectos y rostros aparentemente ajenos a esa experiencia.

Esta disociación rompe con la lógica ilustrativa del documental expositivo. La violencia no se muestra directamente; en su lugar, se construye a partir de la tensión entre lo que se escucha y lo que se ve. La verdad no reside en la evidencia visual, sino en el espacio que se abre entre ambos registros.

Esta estrategia no solo responde a una decisión estética, sino también ética. Al evitar la representación explícita del horror, el filme se distancia de prácticas que explotan el dolor como espectáculo. En lugar de mostrar, sugiere; en lugar de evidenciar, convoca a la imaginación del espectador.

De este modo, la asincronía se convierte en un dispositivo que desplaza la construcción de verdad hacia un plano sensible, donde el espectador participa activamente en la elaboración del sentido.

5.2.7 Uso de la cámara e imagen: la mirada observacional

El uso de planos secuencia prolongados y tiempos muertos responde a una lógica observacional que busca sostener la duración como experiencia. La cámara no interviene ni dramatiza; observa.

Este tipo de registro permite que la realidad “respire”, generando una temporalidad que se aproxima a la vivencia de los sujetos. El espectador no recibe información de manera inmediata, sino que debe habitar el tiempo del filme, enfrentándose a la lentitud y a la repetición como condiciones de percepción.

Los encuadres, frecuentemente centrados en rostros o paisajes, construyen una relación de cercanía contenida. La cámara no invade, pero tampoco es neutral: selecciona, encuadra y sostiene, configurando una mirada que puede entenderse como ética.

Además, el paisaje adquiere una función simbólica. Las carreteras, los trayectos y los espacios abiertos no son únicamente escenarios, sino extensiones del estado emocional de las protagonistas. El desplazamiento físico se convierte en metáfora de una búsqueda que no encuentra resolución.

5.2.8 Movimientos, encuadres y relación cámara–sujeto

Predominan las tomas largas y los encuadres estables, lo que refuerza la sensación de observación prolongada. Esta estrategia contribuye a construir una aparente invisibilidad del dispositivo cinematográfico, característica del modo observacional.

Sin embargo, esta invisibilidad es engañosa. La cámara actúa como un dispositivo de memoria, capaz de registrar y fijar emociones que escapan a la percepción inmediata. En los rostros de los pasajeros del autobús, por ejemplo, se condensan estados afectivos que adquieren significado dentro del discurso.

La relación entre cámara y sujeto no es de intervención, sino de acompañamiento. No obstante, esta cercanía implica una toma de posición: decidir mirar es ya una forma de construir sentido. La cámara no es neutral; su permanencia sobre ciertos rostros o espacios configura una jerarquía de lo visible.

5.2.9 Sonido, silencio y auricularización: la “mirada de oído”

En *Tempestad*, el sonido no funciona como complemento de la imagen, sino como eje estructurante del relato. La construcción sonora articula la experiencia del espectador a través de un proceso de auricularización.

Siguiendo a André Gaudreault y François Jost, el sonido posiciona al espectador dentro de una experiencia específica de escucha. En este caso, dicha posición es íntima pero inestable: la voz guía, pero nunca se fija en un cuerpo visible.

El sonido plantea constantemente dos preguntas: ¿quién habla? y ¿quién escucha? En este caso, la escucha se sitúa en el espectador, quien es incorporado a la experiencia a través de una atmósfera sonora envolvente.

Los silencios adquieren un papel fundamental. No son ausencias, sino espacios cargados de significado. En ellos, la imagen adquiere autonomía expresiva, permitiendo que el gesto, el rostro o el espacio hablen por sí mismos.

La voz de Adela, por su parte, se construye desde la performatividad. Sus acciones cotidianas en el circo no explican su historia, sino que la encarnan. En este sentido, la autoridad emerge del hacer, del estar, del habitar un espacio.

5.2.10 Síntesis: autoridad y construcción de verdad

En este filme, la voz de autoridad no se presenta como una instancia externa que organiza el discurso desde la explicación, sino como una construcción compleja que emerge de la interacción entre imagen, sonido y testimonio.

La autoridad se desplaza hacia:

La voz acusmática, que adquiere una dimensión colectiva

La asincronía, que construye una ética de representación

El tiempo prolongado, que obliga a habitar la experiencia

El sonido, que organiza la percepción del espectador

De esta manera, el filme demuestra que la ausencia de una voz omnisciente no implica la desaparición de la autoridad, sino su transformación en una estructura más sutil, pero igualmente efectiva.

En este sentido, este filme constituye un ejemplo paradigmático de cómo el documental contemporáneo puede construir efectos de verdad sin recurrir a estrategias expositivas tradicionales, desplazando la credibilidad hacia una experiencia sensorial y emocional profundamente articulada.

Como forma de cierre a este análisis exhaustivo de “Tempestad”, nos permite determinar que, la propuesta de Tatiana Huezo no solo constituye un hito en la cinematografía mexicana contemporánea, sino que representa una reconfiguración ontológica del dispositivo de autoridad en el cine documental. A través de una praxis estética que privilegia la sugerencia sobre la evidencia, este filme logra desplazar la legitimidad del relato desde las instituciones tradicionales hacia la subjetividad doliente de las víctimas, construyendo lo que podríamos denominar una autoridad de la ausencia.

En primera instancia, la eficacia narrativa de la obra descansa en el uso magistral de la voz acusmática. Siguiendo la propuesta de Michel Chion, la voz de Miriam se erige como un acousmetre que, al carecer de un anclaje visual inmediato, adquiere una cualidad de ubicuidad y trascendencia. Esta decisión autoral no es meramente formal; es una estrategia política que permite que un testimonio individual resuene como la memoria colectiva de un país sumergido en la impunidad.

La voz, despojada de rostro, se convierte en el vehículo de una verdad que no requiere de la validación del dato estadístico, sino de la resonancia afectiva del espectador.

Asimismo, la dialéctica de la asincronía entre imagen y sonido analizada en este trabajo revela una ruptura con el modo expositivo clásico de Bill Nichols. Al generar un hiato entre el horror relatado y la cotidianidad de los paisajes capturados por la lente de Ernesto Pardo, Huezo evita la revictimización y el morbo visual. Esta distancia estética obliga al espectador a una participación activa y ética: la imagen no ilustra la palabra, sino que la dignifica. La "mirada de oído" propuesta en el diseño sonoro y la ocularización observacional se entrelazan para transformar el

paisaje la lluvia, la carretera, el viento en un personaje testimonial que otorga una garantía de verdad sensible ante el vacío dejado por el sistema de justicia.

Por otro lado, la performatividad de Adela y el uso del tiempo muerto como herramienta de observación prolongada reafirman la autoridad moral del filme. La cámara, lejos de ser un instrumento de registro pasivo, actúa como un testigo comprometido que sostiene la mirada allí donde la sociedad suele apartarla. El registro del cuerpo en movimiento y la rutina del circo funcionan como un contrapunto vital frente a la narrativa de la muerte, estableciendo que la autoridad del documental contemporáneo reside en su capacidad para restituir la humanidad del sujeto subalterno.

5.2.11 Síntesis crítica

Tempestad (2016) demuestra que en contextos de violencia sistémica, la "voz de autoridad" debe ser necesariamente una voz disidente y poética. Al renunciar a la "voz de Dios" y abrazar la fragmentación de la experiencia vivida, Tatiana Huezo logra que el cine documental trascienda su función informativa para convertirse en un monumento a la memoria. La obra nos recuerda que, si bien la impunidad intenta borrar los rostros, la construcción de una narrativa basada en la escucha y el respeto formal es, en sí misma, un acto de justicia y una forma ineludible de resistencia política.

5.3 Plaza de la soledad (2016) Maya Goded

5.3.1 Ficha técnica

Título original: *Plaza de la soledad*

País de origen: México / Países Bajos

Año: 2016

Duración: 83 min

Dirección y fotografía: Maya Goded

Edición: Valentina Leduc

Sonido directo: Miguel Hernández

Diseño sonoro: Lena Esquenazi

Música: Leonardo Heiblum y Jacobo Lieberman

Casa productora: Monstro Films

5.3.2 Sinopsis y planteamiento general

Plaza de la soledad presenta la vida cotidiana de un grupo de mujeres trabajadoras sexuales de edad avanzada que ejercen en los alrededores de La Merced, en la Ciudad de México. A través de sus testimonios, el documental construye un retrato íntimo de sus historias personales, marcadas por la violencia, el abandono, la marginalidad y, al mismo tiempo, por la resistencia, el humor y la dignidad.

El filme no se limita a visibilizar una problemática social, sino que propone una reconfiguración de la mirada: desplaza el enfoque desde el estigma hacia la complejidad humana de sus protagonistas. De este modo, el documental invita al espectador a cuestionar los prejuicios asociados al trabajo sexual, particularmente en la vejez.

A diferencia de otros documentales que abordan el trabajo sexual desde una lógica explicativa o institucional, Goded opta por una aproximación centrada en la experiencia vivida, donde el relato no se construye desde categorías externas, sino desde la subjetividad de quienes lo habitan.

5.3.3 Contexto social y problemático

El documental se sitúa en un contexto atravesado por la violencia de género, la desigualdad estructural y la marginalización urbana. La Merced, uno de los barrios más antiguos del Centro Histórico de la Ciudad de México, aparece como un espacio simbólico donde convergen el comercio informal, la precariedad económica y el trabajo sexual.

En este contexto, el filme dialoga con problemáticas estructurales como:

Las historias de vida revelan trayectorias marcadas por abusos desde la infancia, abandono familiar y violencia sistemática. Estas experiencias evidencian cómo la violencia no es un evento aislado, sino un proceso acumulativo que atraviesa la vida de las protagonistas. La repetición de estos relatos genera una sensación de inevitabilidad, mostrando la violencia como condición estructural más que como excepción.

El documental muestra cómo ciertos grupos son desplazados simbólicamente dentro de la ciudad. Más que sujetos de derechos, estas mujeres han sido históricamente percibidas como parte de una “problemática social”, lo que implica una deshumanización que el filme busca revertir.

Uno de los aportes más relevantes del filme es visibilizar un tema poco explorado: la existencia del trabajo sexual en mujeres mayores. Esto rompe con la idea dominante que asocia la sexualidad exclusivamente con la juventud, evidenciando cómo el estigma no solo persiste, sino que se intensifica con la edad.

Propuesta y estrategia documental

5.3.4 Voz enunciativa y construcción de autoridad

A diferencia del modelo expositivo, en *Plaza de la soledad* no existe una voz en off que organice el discurso. La autoridad discursiva se construye a partir de los testimonios directos de las protagonistas, lo que implica un desplazamiento fundamental en la lógica del documental.

La autoridad ya no proviene de una instancia externa (experto, narrador, institución), sino de la experiencia vivida. Las mujeres no son objeto de observación, sino sujetas enunciatoras de su propia historia. Este cambio implica una redistribución del poder dentro del discurso: quienes tradicionalmente han sido representadas ahora se representan a sí mismas.

En este sentido, puede hablarse de una autoridad testimonial, donde la legitimidad no se basa en la verificación empírica, sino en la autenticidad de la experiencia narrada.

5.3.5 Sesgo, selección y posicionamiento

El sesgo del documental se manifiesta en la decisión de privilegiar lo íntimo sobre lo informativo. No hay datos estadísticos ni contextualización académica explícita; en su lugar, el filme construye su discurso desde lo cotidiano, lo afectivo y lo corporal.

Este posicionamiento no es una carencia, sino una decisión ética y política:

- Evitar la objetivación de las protagonistas
- Rechazar la mirada institucional
- Privilegiar la subjetividad como forma de verdad

El documental no pretende ofrecer una visión totalizante del fenómeno del trabajo sexual, sino abrir un espacio donde ciertas voces puedan ser escuchadas en sus propios términos. Esto implica aceptar una parcialidad consciente, donde el conocimiento se construye desde la experiencia situada.

5.3.6 Relación realizadora–sujetos

La relación entre Maya Goded y las protagonistas es un elemento clave para comprender la construcción del filme. A diferencia de otros documentales observacionales, aquí existe una relación previa, construida a lo largo de años de trabajo fotográfico.

Esta cercanía se traduce en:

- Confianza frente a la cámara
- Apertura emocional en los testimonios
- Acceso a espacios íntimos

Sin embargo, esta misma cercanía genera tensiones. En algunos momentos, el uso de primeros planos extremos puede percibirse como invasivo, lo que evidencia que la relación entre cámara y sujeto nunca es completamente neutral. La intimidad no elimina la asimetría del dispositivo, sino que la complejiza.

5.3.7 Estructura narrativa

La narrativa del documental es episódica y fragmentaria, organizada a partir de los testimonios de cada mujer.

- No hay una progresión lineal tradicional
- Cada historia funciona como un fragmento autónomo
- El sentido emerge de la acumulación y el diálogo entre relatos

Esta estructura genera una especie de tejido coral, donde las experiencias individuales construyen una narrativa colectiva. La repetición de temas —violencia, abandono, resistencia— produce una continuidad que no depende de la causalidad, sino de la resonancia emocional.

El relato no avanza hacia una resolución, sino que se expande, mostrando la complejidad de las vidas representadas sin reducirlas a una conclusión única.

5.3.8 Análisis de la materialidad fílmica

Imagen y uso de cámara

El documental utiliza principalmente:

- Primeros planos y planos medios: generan intimidad y cercanía
- Cámara en mano: aporta sensación de cotidianidad y presencia
- Cámara fija: permite observar los espacios personales con detenimiento

El uso recurrente del primer plano produce un efecto fundamental: elimina el contexto inmediato y obliga al espectador a confrontar directamente el rostro de las protagonistas. Esta estrategia desplaza la atención del entorno social hacia la dimensión emocional y subjetiva.

La cámara no busca espectacularizar, sino sostener la mirada. Este sostenimiento genera incomodidad en algunos momentos, obligando al espectador a permanecer frente a una realidad que no puede ser consumida rápidamente.

5.3.9 Relación cámara–sujetos

La cámara oscila entre dos funciones:

- Testigo cercano: en momentos de confianza
- Presencia incómoda: en escenas más íntimas

Esta ambigüedad es clave para entender el dispositivo. La cámara no desaparece completamente, como en el ideal observacional, sino que se mantiene como una presencia latente que condiciona la interacción.

Mirar implica intervenir, incluso cuando no se actúa de manera explícita. En este sentido, la relación cámara–sujeto se convierte en un espacio donde se negocian la visibilidad, la intimidad y el poder.

5.3.10 Montaje y ritmo

El montaje es asociativo y paralelo:

- Conecta testimonios a partir de emociones compartidas
- Genera continuidad temática más que narrativa
- Construye relaciones simbólicas entre experiencias

El ritmo es pausado, permitiendo que los relatos se desarrollen sin interrupciones. Esta duración no solo favorece la comprensión, sino que construye una ética de la escucha: el espectador debe permanecer, atender y procesar.

La acumulación de testimonios produce un efecto de densidad discursiva, donde la repetición no es redundante, sino estructural.

5.3.11 Sonido y construcción de sentido

El sonido está compuesto por:

- Testimonios directos
- Sonido ambiente (calles, habitaciones)
- Música puntual
- Silencios

Los silencios juegan un papel clave:

- Funcionan como pausas reflexivas
- Marcan transiciones emocionales
- Permiten que la imagen adquiera autonomía

A diferencia de *Tempestad*, aquí no predomina la voz acusmática, sino la **voz encarnada y visible**, lo que refuerza la legitimidad del testimonio. La palabra está anclada a un cuerpo, a un rostro, a una presencia concreta.

Esto genera un tipo de autoridad distinto: no una voz que envuelve, sino una voz que se expone.

5.3.12 Construcción de la voz de autoridad

En este documental, la autoridad se construye a partir de:

- La experiencia directa de las protagonistas
- La cercanía de la cámara
- La ausencia de mediación externa
- La continuidad y acumulación de testimonios

Se trata de una **autoridad horizontal**, donde el discurso no se impone, sino que se comparte. El espectador no recibe una interpretación cerrada, sino una serie de experiencias que debe articular.

La verdad no aparece como una afirmación única, sino como un campo de voces que dialogan entre sí.

5.3.13 Recepción, impacto y relevancia

El documental fue estrenado en el circuito de festivales internacionales, incluyendo Sundance, y ha sido reconocido por su enfoque ético y su capacidad de visibilizar problemáticas sociales desde una perspectiva no estigmatizante.

En términos sociales, el filme:

- Contribuye a la discusión sobre derechos de trabajadoras sexuales
- Cuestiona representaciones tradicionales
- Funciona como herramienta de sensibilización

Su impacto no radica en ofrecer soluciones, sino en transformar la mirada del espectador.

El documental resulta altamente eficaz en su propósito de dignificar a sus protagonistas. Su principal fortaleza radica en:

- La construcción de intimidad
- La autenticidad de los testimonios
- La coherencia entre forma y contenido

No obstante, presenta ciertas limitaciones:

- Algunas escenas pueden percibirse como invasivas
- La ausencia de contexto explícito puede dificultar la comprensión para ciertos públicos
- Su ritmo pausado puede resultar exigente

5.3.14 Síntesis

Plaza de la soledad demuestra que la voz de autoridad en el documental observacional no desaparece, sino que se transforma de manera radical. En lugar de manifestarse como una instancia centralizada, omnisciente y organizadora del discurso —como ocurre en el modo expositivo—, la autoridad se redistribuye y se construye a partir de una multiplicidad de voces que emergen desde la experiencia.

En este sentido, el filme desplaza el eje de la autoridad desde la explicación hacia la enunciación. No hay una voz que interprete el mundo por encima de las protagonistas; por el contrario, son ellas quienes lo articulan desde su propia vivencia. Esto implica una reconfiguración del lugar del saber: el conocimiento ya no se presenta como un discurso externo que se impone, sino como una construcción situada, parcial y profundamente subjetiva.

La autoridad, entonces, no se basa en la verificación empírica ni en la exposición de datos, sino en la legitimidad de la experiencia. La reiteración de testimonios, la cercanía de los encuadres y la duración de los relatos construyen una forma de credibilidad que opera desde lo afectivo y lo sensible. El espectador no es persuadido mediante argumentos, sino interpelado a través de la escucha.

Al mismo tiempo, esta estrategia evidencia que la ausencia de mediación explícita no implica neutralidad. La selección de las voces, la organización del montaje y la insistencia en ciertos temas configuran un posicionamiento claro por parte de la realizadora. La autoridad no desaparece: se desplaza hacia el nivel formal, donde opera de manera más sutil pero igualmente determinante.

En este contexto, el documental construye lo que puede entenderse como una autoridad horizontal y relacional, en la que el sentido no se impone, sino que se negocia entre las distintas voces presentes en el filme y la interpretación del espectador. La verdad, por tanto, no aparece como una afirmación única y cerrada, sino como un campo de experiencias que se articulan sin resolverse completamente.

Este enfoque también tiene implicaciones éticas. Al renunciar a una voz que explique o traduzca la experiencia de las protagonistas, el filme evita reducirlas a objetos de análisis o a casos representativos de una problemática social. En su lugar, les otorga un espacio de enunciación que reconoce su complejidad y singularidad. La autoridad, en este sentido, se vincula con una ética de la escucha y del reconocimiento.

Finalmente, *Plaza de la soledad* permite comprender que la construcción de la verdad en el documental observacional no depende de la transparencia del registro, sino de la forma en que se articulan las voces, los cuerpos y los tiempos dentro del

discurso. La verdad no está dada en lo que se muestra, sino en la relación que se establece entre quienes hablan, quienes escuchan y los dispositivos que median esa experiencia.

5.4 *Hospital* (1970) Frederick Wiseman

5.4.1 Ficha técnica

Título original: Hospital

País de origen: Estados Unidos

Año de realización: 1970

Duración: 84 min

Dirección: Frederick Wiseman

Productor: Frederick Weisman

Director de fotografía: William Brayne

Edición: Frederick Wiseman

Editor asociado: Carter Stanton-Abbott

Mezclador de sonido: Richard Vorisek

Asistente de cámara: David Martin

Editor asistente: Susan Primm

Asistentes de producción: Robin Masson y Margit Andersson

Casa productora: Osti films

Grabado en el Metropolitan Hospital – 1901 Primera Avenida, Manhattan, Nueva York, Estados Unidos.

Ganador de dos premios Emmy Primetime

5.4.2 Sinopsis descriptiva

En este documental se muestran las actividades diarias del Metropolitan Hospital en Nueva York y se centra en las emergencias que suceden. Cada emergencia se encuentra usualmente atravesada por un tema social o técnico respecto a los insumos del hospital.

Este documental fue estrenado para televisión y distribuido por la National Educational Television (NET). A diferencia de *Titicut follies* (1967), su obra prima, no estuvo envuelto en polémicas de prohibición ni de ningún tipo.

5.4.3 Trayectoria del director

Frederick Wiseman nació en 1930 en Boston, Massachusetts y falleció el 16 de febrero de 2026. Estudió derecho en Yale en 1954 y una licenciatura en arte en el Williams College de Massachusetts en 1951, impartió clases de derecho en la Universidad de Boston y después incursionó en el cine como productor en *The Cool*

World (1963). Su primera obra como director: *Titicut Follies* (1967) es un hito en la producción de direct cinema; este documental grabado en el manicomio Bridgewater State Hospital para criminales es probablemente uno de los ejemplos de cine observacional más puro. Wiseman continuó con esa producción anual de documental con *Law and Order* (1969) y *High School* (1968) hasta llegar a *Hospital* (1970). Debido a este interés por las instituciones y a grabarlas por dentro, algunos autores han llegado a hablar de cine documental institucional para analizar mejor a Wiseman.

5.4.4 Problema y enfoque del documental

Hospital (1970) no trata del sistema de salud general de EE. UU. de la época, sino de la complicada situación específica que vivía el Metropolitan hospital y que sucede en otras partes marginadas y ese parece ser el foco de Wiseman. ¿Cómo se administra un hospital? ¿Qué es y qué no es una emergencia? ¿Cuáles son los procedimientos para casos implicados en la ilegalidad? ¿Cómo resuelven problemas psiquiátricos? En síntesis es exponer el cómo funciona un hospital y la lógica interna que lo rige.

5.4.5 Contexto histórico y social

Bajo la lupa de Wiseman el interés recae en las instituciones entonces conviene contextualizar al Metropolitan Hospital de Manhattan en 1969. Este es un hospital público localizado en east harlem; conocido como “el barrio” incluso entre las personas de habla inglés, este lugar es llamado así por la gran afluencia de migrantes hispanos (puertorriqueños, cubanos, mexicanos, etc.). East harlem era un barrio sumamente pobre y segregado "En 1970, las zonas de Harlem tenían entre el 21 y el 40 por ciento de personas que vivían en la pobreza, mientras que la tasa de pobreza nacional oscilaba entre el 11 y el 15 por ciento". este contexto de pobreza se juntó con el aumento en el consumo de heroína y otras drogas.

Aunque no parece responder directamente a un hecho específico, el documental se encuentra situado cerca de un periodo muy interesante en la historia de Estados Unidos. En el ámbito político Lyndon B. Johnson implementó Medicare y Medicaid como parte de su conjunto de reformas llamado Great society. Estos programas dieron acceso a la salud a gente mayor de 65 años y a gente de escasos ingresos.

Ambos programas fueron establecidos el 30 de julio de 1965 y Hospital fue grabado aproximadamente en 1969. No podríamos decir con certeza que Wiseman criticó estos programas, pero probablemente vio más allá de la bondad de estos.

Recordando que medicaid dio acceso a la salud a personas como las de east harlem, es probable que no consiguió la adaptación necesaria para atenderlas correctamente. Se nota a lo largo del filme que los procesos burocráticos no se resolvían por quienes debían completar trámites, las camas no son suficientes, hay trasposos irregulares, una fuerte insuficiencia para recibir pacientes, etc.

5.4.6 Dispositivo observacional y registro

Ahora bien, en Hospital (1970) no hay nada más que observación, diálogos y acciones incontrollables para el realizador. De esta forma podemos ver tanto prácticas como conversaciones reales que el autor quiso mostrar, pero que no provocó, así como testimonios que no obligó ni preguntó; entonces solo vemos fuentes primarias y cosas que iban a pasar estuviera o no la cámara. Enfoca a pacientes y médicos por igual, a pesar de que llegan a aparecer más médicos que pacientes no es para favorecerlos sino para exponer esa lógica interna institucional que ellos ejercen.

El documental se esfuerza mucho por parecer crudo y sin intervención, por ser “la mosca en la pared”, sin embargo sabemos que quienes graban son personas que resaltan y son difíciles de ignorar. Autores como Nichols dicen que la cámara para un extraño es como un amigo por conocer y que no causa en realidad un cambio destacable en el comportamiento y con tantas horas que grabó Wiseman es probable que en este caso tenga razón. Por el lado del montaje, aunque las imágenes y diálogos son in situ, son organizadas de una manera en que no ocurrieron y se sabe esto puesto que Wiseman declaró reiteradamente que el graba durante semanas en instituciones, entonces condensa esas semanas en 1 hora y 24 minutos haciendo una especie de gatekeeping de su propia observación. El montaje está hecho de manera rápida al inicio dando 1 minuto por caso para después pasar a 2-5 minutos por caso. La película está montada de tal manera que parezca que hay una crisis en todo momento y en todas las áreas.

5.4.7 Imagen y uso de la cámara

En el ámbito visual Wiseman trabaja mucho con planos medios, pero mucho más con planos cerrados y es curioso ya que trabaja con instituciones y podríamos pensar que dejar la cámara abierta grabando la institución podría funcionar, pero en realidad, aunque hable de instituciones el foco visual está en las personas que mantienen en funcionamiento y los que acuden a esta institución. Podemos ver primeros planos de manos en cirugías, revisiones y hasta escribiendo, pero más importante rostros muy expresivos. El acercamiento no nos hace sentir únicamente empatía, parece que Wiseman nos quiere tensos. Desde el inicio con el sonido de la máquina que suena fuerte, pero agudo e incómodo justo como nos hace sentir la imagen de los pacientes sin dientes, postrados en cama, apenas conscientes o vomitando pues nos vemos a nosotros mismos sin salud y vulnerables.

5.4.8 Tiempo y duración

Respecto al tiempo, los planos largos abundan y con ellos me refiero a que Wiseman se esforzó muchísimo en hacer parecer que la película no estuvo intervenida. El plano largo (tiempo) es una herramienta que da credibilidad, ya que no vemos cortes y es la plática real que tuvieron las personas, con sus silencios y subidas de tono exactas. A Wiseman le sirvieron para exponer la institución tal cual era, aun así vuelve la cuestión sobre el control de cámara ¿Cuándo decidió empezar a grabar? ¿Cuándo terminó? y sobre todo ¿Qué merecía ser visto en una toma larga? Más que nada lo que nos muestra son consultas, emergencias, tratamientos y crisis psiquiátricas, una de las posibilidades es que al querer exponer la lógica de esta institución notó que en momentos de dificultad es cuando salía a flote. Además con esta alta exposición de crisis muestra como de desastroso y complicado puede llegar a ser realmente un hospital con tantas vértices sociales, políticas y legales atravesando un problema de salud.

Aunque pueda parecer que hay un sesgo al casi no mostrar latinos en el filme pues el “spanish harlem” es una de las más grandes comunidades afrolatinas en Nueva York, la verdad es que no es así, ya que medicaid es exclusivamente para personas con ciudadanía estadounidense. por lo que por mucho que esta legislación abrió oportunidades, se mantuvieron cerradas para la comunidad migrante no nacionalizada.

Wiseman pide sobre todo una observación analítica por parte de los espectadores, una observación en la que puedan estar involucrados activamente para notar el sistema de la institución.

5.4.9 Estructura narrativa y organización

La estructura narrativa es clara por la organización del montaje, primero aparece un paciente hablando y a partir de ellos deducimos su estado, después dialoga con personal del hospital y recibe un diagnóstico para a continuación decidir que se hará con el paciente y al final volvemos a la sala de espera del hospital o directo a otro caso del mismo. Esto se repite cíclicamente durante todo el filme. Aún así los casos van durando más tiempo, empiezan en aproximadamente un minuto y terminan durando aproximadamente nueve. Eso no es casualidad pues debido a esta construcción cíclica la única diferencia visual para el observador es cuánto dura. Esto quiere decir que Wiseman la organizó para crear una sensación de crecimiento ¿Pero de qué?

En diferentes casos nos deja en incertidumbre de saber si el caso se resolvió o no. Como institución única hace notar que intenta gestionar crisis complejas, pero con herramientas limitadas. Ya que por mucho que los médicos negocien, o pidan soluciones fuera del alcance del hospital, las soluciones no siempre llegan y por mucho que hayan tratado al paciente eventualmente regresará pues como comentamos se encuentran en la periferia de una zona marginada. Las negociaciones por el bienestar del paciente producen una imagen ambigua del hospital, aunque no es un sistema perfecto no es indiferente a su población.

En el filme también podemos observar pacientes irritados que no quieren estar o que están irritados de estar ahí. Esto destaca la desconfianza por el hospital público pues todo lo que implica este servicio está en el contexto de la desigualdad social. La decisión de dejar a estos pacientes irritados dentro del filme tiene sentido para armar el argumento de un sistema imperfecto y ambiguo.

El montaje al regresar a la sala de espera o a momentos de burocracia refuerza la idea de desigualdad al mostrar la saturación de la institución y al final solo nos recuerda que fue un caso más entre tantos que están afuera, que por más o menos

tiempo que un médico pueda dedicar a un paciente hay muchos más esperando afuera. Esa misma presión nos lleva de vuelta al punto de ambigüedad.

5.4.10 Sonido

El sonido de este documental es completamente diegético; diálogos, ruidos hospitalarios, máquinas. Todos son sonido *in situ* en una afán de buscar la sensación de realismo debido a la corriente que Wiseman seguía (*direct cinema*).

El diseño sonoro genera muchas veces incomodidad, no una que haya aparecido de la nada, sino que fue buscada por el mismo Wiseman para proyectar mejor la atmósfera del lugar, los sonidos crudos de dolor, las arcadas de un muchacho para aliviarlos expresan muy bien el trabajo desagradable que deben hacer los médicos y ayuda a empatizar con ellos. Además los sonidos “médicos” repetitivos construyen una atmósfera que enfatiza la dimensión institucional del espacio.

Finalmente no hay música extradiegética en todo el documental, lo que evita una manipulación emocional evidente y permite identificar la emoción propia, sin ser guiado por esta música.

5.4.11 Síntesis

Entonces ¿Qué aumenta? Con los planos largos vemos más a detalle lo que les pasa o por lo que pasaron y lo que necesitan al salir del hospital. Así como vemos más su capacidad para tratarlos dentro, también vemos más su incapacidad de asegurar su salud una vez estén fuera del hospital e incluso su incapacidad para dejarlos a salvo por una noche en el hospital. Entonces la respuesta a qué va aumentando en el documental es la ambivalencia de la institución hospitalaria tan necesaria para tratar a enfermos, pero tan incapaz de hacer que no vuelvan pronto.

Solo el final rompe con el ciclo de estructura al aparecer en un rezo en una capilla o cuarto dentro del hospital. Esto tal vez tenga relación con la incapacidad del hospital por tratar de abarcar diferentes necesidades, en este caso espiritual, tal vez funcionando como un centro social de contención; al límite de la salud, al límite del estatus social, al límite del espíritu.

Finalmente el plano exterior del hospital amplía el concepto de la institución, mostrando que su función no se limita a la medicina, sino que incluye formas de apoyo comunitario frente a crisis humanas.

6. Resultados comparativos

A partir del análisis de los documentales seleccionados, es posible identificar una serie de patrones que permiten comprender cómo se configura la voz de autoridad en el documental observacional. Lejos de desaparecer, la autoridad se desplaza hacia distintos recursos formales que organizan el discurso y orientan la interpretación del espectador.

El ejercicio comparativo permite, por un lado, evidenciar similitudes estructurales entre los filmes y, por otro, reconocer diferencias fundamentales en las estrategias utilizadas para construir legitimidad discursiva. En este sentido, el análisis no sólo describe procedimientos formales, sino que permite comprender cómo cada documental construye efectos de verdad a partir de decisiones específicas.

6.1 Similitudes

En primer lugar, todos los documentales analizados comparten un rechazo explícito a la llamada “voz de Dios”, característica del modo expositivo. Ninguno de estos filmes recurre a una narración omnisciente que organice de manera directa el sentido del discurso. Sin embargo, esto no implica la ausencia de autoridad, sino su transformación.

Como se ha observado, la autoridad no desaparece, sino que se reconfigura a través de elementos como el montaje, la duración de los planos, el uso del sonido y la relación entre imagen y testimonio. En este sentido, aunque no exista una voz que explique, sí existe una instancia que organiza y legitima el discurso, operando de manera implícita. Esto confirma que la autoridad documental no es necesariamente visible, sino que puede estar **inscrita en la forma misma del filme**.

Un ejemplo claro de esta mediación se encuentra en *News from Home* (1976). En este filme, la voz testimonial no es directa, sino mediada. Aunque las cartas pertenecen a la madre de Chantal Akerman, es la propia directora quien las lee, apropiándose de la enunciación. Esto implica que el testimonio no llega al espectador de manera “pura”, sino filtrado por la entonación, el ritmo y la intención de la autora. La supuesta autenticidad del testimonio se revela, así, como una construcción.

Otra similitud fundamental es el uso del plano de larga duración, recurso característico del documental observacional. Este tipo de plano busca aproximarse a la experiencia perceptiva del espectador, imitando la continuidad de la observación en la vida cotidiana. Sin embargo, más allá de su apariencia de neutralidad, la duración funciona como un dispositivo de autoridad: al sostener la mirada, los filmes construyen una sensación de acceso directo a la realidad.

En *Tempestad* (2016) y *Plaza de la soledad* (2016), por ejemplo, la duración de los planos está estrechamente vinculada con la experiencia subjetiva de los testimonios. En el primer caso, el tiempo se expande para intensificar la carga emocional del relato; en el segundo, permite la construcción de intimidad y confianza con las protagonistas. En ambos casos, la duración no sólo genera credibilidad, sino que produce una forma de implicación afectiva del espectador.

Asimismo, en los cuatro documentales se observa una centralidad del sonido como elemento estructurante del discurso. Aunque con distintas estrategias, el sonido no se limita a acompañar la imagen, sino que organiza la percepción y orienta la interpretación. Esto resulta particularmente evidente en *Tempestad*, donde la voz en off y la asincronía construyen la experiencia del filme, pero también está presente en *Hospital* (1970), donde el sonido diegético refuerza la sensación de inmediatez, y en *News from Home*, donde el conflicto entre voz y ruido urbano produce sentido.

Finalmente, otra similitud relevante es que los cuatro documentales abordan problemáticas estructurales, aunque lo hagan desde distintos enfoques. En todos los casos, el documental funciona como un dispositivo que revela configuraciones sociales más amplias: instituciones, violencias, desigualdades o formas de desarraigo. Esto refuerza la idea de que la autoridad documental no sólo se construye desde la forma, sino también desde la selección temática y el posicionamiento frente a la realidad.

6.2 Diferencias

A pesar de estas similitudes, las estrategias de construcción de autoridad presentan diferencias significativas entre los filmes, particularmente en el uso del tiempo, la relación entre imagen y sonido, y el lugar otorgado al testimonio.

En primer lugar, aunque todos los documentales utilizan planos de larga duración, su función varía considerablemente. En *News from Home*, los planos largos no buscan dramatizar ni explicar, sino insistir en la repetición y la monotonía del espacio urbano. La autoridad se construye a partir de la fricción entre imagen y sonido, generando una experiencia de distanciamiento.

En contraste, en *Hospital*, la duración de los planos tiene una función acumulativa. Las escenas se extienden para mostrar procesos completos, lo que genera una sensación de transparencia. Sin embargo, esta transparencia es el resultado de una construcción: el montaje selecciona y organiza los casos de manera que producen una percepción constante de crisis. Aquí, la autoridad se apoya en la idea de evidencia empírica, aunque dicha evidencia esté mediada.

Por su parte, *Plaza de la soledad* utiliza la duración para construir cercanía emocional. La autoridad no proviene de la observación de procesos, sino de la legitimidad del testimonio. La cámara se aproxima a los rostros, generando una relación de intimidad que posiciona al espectador como interlocutor directo de las protagonistas.

Finalmente, *Tempestad* introduce una estrategia distinta a través de la asincronía entre imagen y sonido. La disociación entre ambos registros rompe con la lógica ilustrativa del documental tradicional y desplaza la construcción de verdad hacia el plano sensorial. La autoridad no se basa en lo que se ve, sino en lo que se escucha y en lo que el espectador imagina.

Estas diferencias permiten observar que la autoridad en el documental observacional no responde a un modelo único, sino que se configura a partir de distintas estrategias formales que pueden ser incluso contradictorias entre sí.

6.3 Tipologías de construcción de autoridad

A partir del análisis comparativo, es posible proponer una tipología que sintetiza las principales formas en que se construye la autoridad en los documentales estudiados:

- **Autoridad por mediación autoral** (*News from Home*):
La verdad se construye a partir de la intervención de la autora sobre el testimonio, evidenciando que toda enunciación implica una mediación.
- **Autoridad por acumulación observacional** (*Hospital*):
La legitimidad surge de la acumulación de situaciones y del uso del tiempo como estrategia de verosimilitud, generando una apariencia de acceso directo a la realidad.
- **Autoridad por experiencia testimonial** (*Plaza de la soledad*):
La credibilidad se fundamenta en la voz directa de los sujetos, construyendo una autoridad horizontal basada en la experiencia vivida.
- **Autoridad por construcción sensorial** (*Tempestad*):
La verdad se produce a través de la interacción entre sonido, imagen y emoción, desplazando la evidencia hacia el terreno de la experiencia.

Esta tipología permite comprender que la autoridad no es un atributo fijo del documental, sino una configuración variable que depende de las decisiones formales y discursivas de cada obra.

6.4 Síntesis: autoridad y problema de la verdad

En conjunto, los resultados permiten afirmar que el documental observacional no elimina el problema de la verdad, sino que lo reformula. La ausencia de una voz omnisciente no implica mayor objetividad, sino una redistribución de los mecanismos de legitimación.

La verdad documental no se presenta como una correspondencia directa con la realidad, sino como un efecto construido a partir de la articulación de distintos elementos formales. En este sentido, la autoridad funciona como el puente entre representación y credibilidad: es aquello que permite que un discurso sea percibido como verdadero.

Así, el análisis comparativo demuestra que incluso en los documentales que parecen más “neutrales”, la verdad es siempre el resultado de una construcción. La cámara, el montaje, el sonido y la selección de testimonios no sólo registran el mundo, sino que lo organizan, lo interpretan y lo transforman en discurso.

7. Conclusiones

La presente investigación tuvo como objetivo analizar la construcción de la voz de autoridad en el documental observacional, con el fin de problematizar la relación entre representación y verdad dentro de este modo de representación. A partir del análisis comparativo de *News from Home* (1976), *Hospital* (1970), *Tempestad* (2016) y *Plaza de la soledad* (2016), fue posible demostrar que la aparente neutralidad del documental observacional no implica la desaparición de la autoridad, sino su reconfiguración en términos formales, discursivos y sensoriales.

En este sentido, uno de los principales hallazgos de esta investigación radica en la confirmación de que la autoridad documental no depende exclusivamente de la presencia de una voz explícita, como ocurre en el modo expositivo, sino que puede construirse de manera implícita a través de la organización del material fílmico. La ausencia de una “voz de Dios” no elimina la mediación, sino que la desplaza hacia otros niveles del discurso, particularmente hacia el montaje, la duración, el uso del sonido y la selección de los sujetos representados.

Este desplazamiento permite cuestionar una de las ideas más persistentes en torno al documental observacional: la noción de que este modo ofrece un acceso directo y transparente a la realidad. Como se ha demostrado a lo largo del análisis, dicha transparencia es en gran medida un efecto construido. Los documentales analizados evidencian que incluso las formas más aparentemente “neutrales” están atravesadas por decisiones autorales que orientan la percepción del espectador.

En este marco, el problema de la verdad adquiere una dimensión central. Lejos de concebirse como una correspondencia objetiva entre imagen y realidad, la verdad documental se revela como un efecto discursivo, resultado de la articulación de múltiples recursos formales. Así, la autoridad no garantiza la verdad, sino que produce las condiciones para que un discurso sea percibido como verdadero.

Uno de los aportes más relevantes de esta investigación consiste en identificar que la construcción de autoridad en el documental observacional no responde a un modelo único, sino que adopta diversas configuraciones según las estrategias empleadas por cada obra. A partir del análisis comparativo, fue posible proponer una tipología de formas de autoridad que permite comprender esta diversidad.

En *News from Home*, la autoridad se construye a partir de la mediación autoral. La lectura de las cartas por parte de Chantal Akerman evidencia que incluso el testimonio más íntimo está atravesado por una instancia de enunciación que lo reinterpreta. La verdad no reside en la autenticidad de las palabras, sino en la relación que se establece entre voz, imagen y sonido. La tensión entre la intimidad de las cartas y la indiferencia del espacio urbano produce un efecto de distanciamiento que cuestiona la posibilidad de una representación directa de la experiencia.

Por su parte, *Hospital* construye su autoridad mediante la acumulación observacional. La duración de los planos y la continuidad de las escenas generan una sensación de acceso inmediato a la realidad institucional. Sin embargo, esta aparente transparencia se ve matizada por la intervención del montaje, que selecciona y organiza los casos de manera que producen una percepción constante de crisis. En este caso, la autoridad se apoya en la idea de evidencia empírica, pero al mismo tiempo revela sus propias limitaciones.

En *Plaza de la soledad*, la autoridad emerge desde la experiencia testimonial. La ausencia de una voz mediadora y la centralidad de los relatos de las protagonistas configuran una forma de autoridad horizontal, basada en la legitimidad de la experiencia vivida. No obstante, esta aparente inmediatez también está mediada por la presencia de la cámara y por la relación entre la realizadora y las sujetas filmadas. La cercanía, lejos de eliminar la mediación, la transforma en una relación ética que condiciona la representación.

Finalmente, *Tempestad* propone una construcción de autoridad basada en la experiencia sensorial. La asincronía entre imagen y sonido, así como el uso de la voz acusmática, desplazan la construcción de verdad hacia el ámbito de la percepción. La violencia no se muestra, sino que se sugiere, generando una experiencia que involucra activamente al espectador. En este caso, la autoridad no se fundamenta en la evidencia visual, sino en la potencia del testimonio y en la capacidad del sonido para construir una atmósfera.

Estas cuatro configuraciones permiten afirmar que la autoridad en el documental observacional es un fenómeno complejo y multifacético, que no puede reducirse a

una sola estrategia. Más bien, se trata de un campo de posibilidades en el que los cineastas articulan distintos recursos para construir discursos que se presentan como verdaderos.

Otro hallazgo significativo de esta investigación es la centralidad del sonido en la construcción de la autoridad. A diferencia de enfoques tradicionales que privilegian la imagen como principal portadora de sentido, el análisis realizado demuestra que la dimensión sonora desempeña un papel fundamental en la configuración del discurso documental. Conceptos como la voz acusmática y la auricularización permiten comprender cómo el sonido no solo transmite información, sino que también posiciona al espectador dentro de la experiencia fílmica.

En particular, el sonido se revela como un espacio privilegiado para la construcción de autoridad en ausencia de una voz explícita. En *Tempestad*, por ejemplo, la voz acusmática adquiere una dimensión casi omnipresente, guiando la interpretación del espectador sin necesidad de una imagen que la respalde. En *News from Home*, el conflicto entre la voz y el ruido urbano genera una tensión que estructura el sentido del filme. En *Hospital*, el sonido diegético refuerza la sensación de inmediatez, mientras que en *Plaza de la soledad* los silencios permiten la emergencia de una dimensión reflexiva.

Asimismo, el análisis permitió identificar que la duración de los planos constituye otro elemento clave en la construcción de autoridad. Lejos de ser un recurso puramente estético, el tiempo se configura como una herramienta discursiva que influye en la percepción de la realidad. Los planos largos no solo generan una sensación de autenticidad, sino que también obligan al espectador a habitar el tiempo del filme, produciendo una forma de implicación que refuerza la credibilidad del discurso.

Sin embargo, es importante señalar que tanto el sonido como la duración pueden operar de manera ambivalente. Si bien contribuyen a la construcción de autoridad, también pueden ocultar los procesos de mediación que intervienen en la representación. En este sentido, uno de los aportes críticos de esta investigación consiste en evidenciar que los recursos que generan credibilidad son los mismos que pueden enmascarar la construcción del discurso.

Desde una perspectiva más amplia, los resultados de esta investigación permiten replantear la relación entre documental y verdad. Lejos de concebirse como un registro objetivo de la realidad, el documental se presenta como una práctica discursiva que construye interpretaciones del mundo histórico. Esto implica reconocer que toda representación está atravesada por decisiones, contextos e ideologías que condicionan su forma y su sentido.

En este marco, la voz de autoridad puede entenderse como un dispositivo que articula estas decisiones, permitiendo que el discurso sea percibido como legítimo. La autoridad no es sinónimo de verdad, sino una condición de posibilidad para su construcción. Analizar la autoridad, por tanto, implica analizar las formas en que el documental produce efectos de verdad.

Otro aspecto relevante es que los documentales analizados no solo construyen autoridad desde la forma, sino también desde su posicionamiento frente a problemáticas sociales. En todos los casos, el documental funciona como un espacio de visibilización de estructuras de desigualdad, violencia o exclusión. Sin embargo, la manera en que estas problemáticas son abordadas varía significativamente.

Mientras que *Hospital* expone las limitaciones de una institución, *Tempestad* se centra en la experiencia subjetiva de la violencia, *Plaza de la soledad* en la dignificación de sujetos marginalizados, y *News from Home* en la dimensión afectiva del desarraigo. Estas diferencias evidencian que la autoridad documental no solo depende de cómo se representa la realidad, sino también de qué realidad se decide representar.

En términos metodológicos, el enfoque cualitativo adoptado permitió realizar un análisis profundo de los mecanismos formales del documental. El uso del esquema de Luis Razgado facilitó la descomposición de los filmes en distintos niveles de análisis, mientras que la articulación de categorías operativas permitió observar de manera sistemática la relación entre imagen, sonido, montaje y autoridad.

No obstante, es importante reconocer que este enfoque presenta ciertas limitaciones. Al centrarse en un corpus específico, los resultados no son generalizables a todos los documentales. Asimismo, el análisis depende en parte de

la interpretación del investigador, lo que introduce un grado de subjetividad. Sin embargo, estas limitaciones se ven compensadas por la riqueza interpretativa del análisis y por la posibilidad de generar nuevas preguntas de investigación.

En este sentido, futuras investigaciones podrían ampliar el corpus de análisis, incorporar otros modos documentales o explorar la relación entre autoridad y nuevas formas de producción audiovisual, como el documental interactivo o transmedia. Asimismo, sería pertinente profundizar en el papel del espectador en la construcción de la autoridad, considerando cómo diferentes audiencias interpretan los mismos discursos.

En conclusión, esta investigación demuestra que la voz de autoridad en el documental observacional no desaparece, sino que se transforma. La autoridad se desplaza desde la palabra explícita hacia la organización formal del discurso, configurándose como un entramado de decisiones que producen efectos de verdad.

Comprender esta transformación resulta fundamental no solo para el análisis del documental, sino también para una lectura crítica de las imágenes en la contemporaneidad. En un contexto donde lo audiovisual ocupa un lugar central en la construcción de lo real, cuestionar las formas en que se produce la verdad se vuelve una tarea indispensable.

Así, el documental deja de ser entendido como un espejo de la realidad para ser concebido como un dispositivo que la construye. Y es precisamente en esta construcción donde la voz de autoridad encuentra su lugar: no como garantía de verdad, sino como el mecanismo que hace posible creer en ella.

En última instancia, el documental observacional no representa la desaparición de la autoridad, sino su forma más sofisticada. Al prescindir de una voz que explique, desplaza la construcción de sentido hacia un entramado de decisiones formales que operan con mayor sutileza, pero no con menor eficacia. La verdad, en este contexto, deja de ser una propiedad de la imagen para convertirse en un efecto de lectura, producido en la intersección entre lo que se muestra, lo que se oculta y lo que se sugiere.

Así, el documental ya no puede ser entendido como un espejo del mundo, sino como un dispositivo que lo organiza, lo interpreta y lo vuelve inteligible. La autoridad, lejos de garantizar la verdad, construye las condiciones para que esta sea percibida como tal. En este sentido, analizar la voz de autoridad implica, en última instancia, cuestionar las formas en que creemos en las imágenes. Porque si algo revela el documental observacional es que incluso cuando parece no decir nada, ya está diciendo cómo debemos mirar.

Bibliografía

- Chion, M., (1993). *La audiovisión*: Paidós comunicación.
- Gaudreault, A., & Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Paidós.
- Goodwin, H., (2025). "Voice of God" and Voices of Water in The Pearl Button. *Media Fields Journal*, volumen <https://mediafieldsjournal.squarespace.com/voice-of-god-and-voices-of-wat/>
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Paidós.
- Nichols, B. (2017). *Introduction to Documentary*. Indiana University Press.
- Plantinga, C. (1997). *Retórica y representación en el cine de no ficción*. Cambridge University Press.
- Renov, M. (2004). *The Subject of Documentary*. University of Minnesota Press.
- Spence, L., & Navarro, V. (2011). *Crafting Truth: Documentary Form and Meaning*. Rutgers University Press.
- Ufuk, O., (2021). The Voice as a Narrative Element in Documentary Films. *Resonance: The journal of sound and culture*, volumen (Spring 2021) <https://doi.org/10.1525/res.2021.2.1.1>

Anexo

A partir de esta investigación se desarrolló un documental que aplica algunos de los efectos y estrategias analizadas en el documental. Realizado para el Área de concentración: Análisis, estrategias y realización de cine de no ficción

Carpeta de producción

1. Idea y desarrollo

El presente documental aborda la humanización de las víctimas de homicidio en México, en un contexto donde la violencia sistemática ha contribuido a reducir a las personas a cifras estadísticas. A partir de esta problemática, el proyecto busca cuestionar las narrativas mediáticas e institucionales que privilegian los datos por encima de las experiencias humanas.

El documental se centra en el testimonio de Fernando, quien relata la historia de su hermano Marco, asesinado a los 20 años. A través de este caso particular, se propone recuperar la dimensión afectiva, identitaria y cotidiana de la víctima, desplazando la lógica cuantitativa dominante.

Objetivo:

Explorar cómo el lenguaje audiovisual puede contribuir a la reconstrucción de la identidad de las víctimas, enfatizando su condición humana frente a su representación como cifras.

Sinopsis:

En un país donde la violencia se mide en números, un testimonio rompe la estadística. Fernando narra la historia de su hermano Marco, víctima de homicidio, mientras la imagen se aleja del rostro y se sitúa en paisajes urbanos que evocan ausencia y desplazamiento. Entre cifras, discursos oficiales y recuerdos íntimos, el documental cuestiona la manera en que la violencia ha sido normalizada.

2. Investigación

El proyecto se sustenta en el análisis del contexto de violencia en México, particularmente en relación con el aumento de homicidios y su representación mediática.

Se tomaron como referencia:

- Discursos institucionales sobre seguridad y disminución de cifras
- Cobertura mediática de homicidios
- Documentales que abordan la violencia desde una perspectiva subjetiva

La investigación permitió identificar una tendencia hacia la despersonalización de las víctimas, lo cual orientó la propuesta narrativa del documental.

3. Guion / estructura

El documental se organiza a partir de una estructura fragmentada que alterna entre discurso mediático y testimonio personal:

1. Apertura

Imágenes de noticias sobre tasas de homicidio en México

Audio: discurso presidencial sobre disminución de cifras

2. Contrapunto mediático

Audios de noticieros que refuerzan la lógica estadística

3. Introducción del testimonio

Fernando se presenta

Inicio del relato sobre Marco

Imagen: paisaje urbano como recurso simbólico

4. Interrupción discursiva

Regreso a audios de noticieros

5. Reflexión crítica

Fernando habla sobre la deshumanización de las víctimas

6. Contextualización familiar

Historia personal y entorno de Marco

7. Cierre

Reconstrucción de la identidad de Marco como persona

Énfasis en su vida más allá de su muerte

El documental tiene como pieza fundamental la entrevista del familiar cercano a una personada víctima de homicidio:

Hola, buenas noches. Me llamo Luis Fernando Eras Serrano, tengo 28 años y estoy aquí para hablarles un poco sobre mi hermano, Marco Antonio Eras Serrano. Él

falleció a la edad de 19 años, un martes 23 de agosto; fue víctima de un asesinato triple.

¿Cómo era? Hay dos formas de decirlo. Era una persona muy cábula, por decirlo de alguna manera; era una persona a la cual, realmente, y eso sí me atrevo a decirlo, no podías llegar a odiar. No había forma: si él te caía mal, era porque algo estaba mal contigo. Era muy terco, muy, muy, muy terco, a madres; o sea, realmente creo que en mi vida he conocido a una persona que sea más terca que ese cabrón. Jamás he visto a alguien que se aferre tanto a sus ideas, a su forma de ver o hacer las cosas. Y, francamente, me hacía envidiar la convicción con la que las hacía.

Era una persona a la cual yo podía contarle una pendejada y, en lugar de dejarla morir, iba a iniciar otra pendejada para complementarla. Marco y yo nos llevábamos como cinco años y medio, más o menos; suena mucho, pero realmente no es tanto tiempo. Cuando era muy chico, él era muy consentido, entonces llegaba a ser ese estereotipo de niño molesto: te molestaba, lo veías y pensabas “¡ay, hijo de la chingada!”, porque era de esos escuincles que daban el golpe y corrían.

Mi relación con él cuando éramos niños tuvo varias etapas. Él nació en una época un poco turbulenta en mi familia, en mi círculo familiar, y en un principio, ciertamente, lidiar con él, al menos para mí —suena cliché—, era como esa molestia que me seguía a todos lados. Pero, conforme fui creciendo con él, esa molestia se convirtió en algo que siempre estaba ahí y se volvió parte de mí. Pasé de ser, quiero pensar, su hermano mayor, a un mentor; pero, a la vez, también pasé a ser como un problema para él ya al final de sus días.

La dinámica familiar, en general, era... híjole, esa parte es turbulenta. Yo la puedo dividir en tres etapas. En un principio, cuando mi hermano mayor estaba ahí, él era el único hijo; hasta donde yo sé, todo era color de rosas. Ambos padres trabajaban, siempre había dinero, no hubo carencias económicas ni vicios como los que vinieron después. Cuando yo estuve ahí, ya mi mamá era una persona más del hogar y mi papá trabajaba. Cuando Marcos nació, ahí fue cuando la cosa se empezó a poner más fea: ya había fracturas en la relación de mis padres y él llegó en una época más conflictiva.

Marcos y yo crecimos mucho sin una supervisión adecuada. ¿A qué me refiero? Mis padres —no es por echarles tierra—, sé que todos cometen errores, pero sí es cierto que había abandono. No digo que no nos dieran de comer; simplemente se desatendían por completo. Ellos estaban en su desmadre y no sabían qué pasaba con nosotros.

Entonces Marcos se pegó mucho a mí, muchísimo. En mi casa, de siete días de la semana, al menos cuatro o cinco eran días de conflicto. Y no te hablo de discusiones normales; en mi casa, conflicto significaba que tenía que llegar una patrulla o alguien tenía que ser golpeado para que las cosas se calmaran. Era la norma.

Yo me acostumbré a tratar de no estar en casa el mayor tiempo posible, pero sabía que, estando ahí, tenía que meterme en problemas: peleas verbales y físicas. Marcos, cuando estaba chico, se espantaba como todo niño, pero llegó un punto en que también se fastidió. Decía mucho: “hagan lo que quieran, yo ya no me meto”. Pero, aunque lo decía, cuando veía que las cosas se ponían feas, se metía. No era tan indiferente como aparentaba.

Llegó un momento en que lo normalizamos. Sabíamos que iba a haber problemas y bromeábamos: “¿quién se va a meter?”. Creo que lo hacíamos para no afrontar lo que realmente era: un ambiente muy hostil.

La cosa cambió cuando él tenía entre 11 y 16 años. Las cosas se tornaron más violentas, ya no solo de mi papá hacia mi mamá, sino de ambos. Llegó a ser algo muy delicado; alguien salía herido. Recuerdo una ocasión en la que mi mamá apuñaló a mi papá con unas tijeras.

En sus últimos años, Marcos ya se quería ir. Lo decía mucho: no quería estar ahí. Estaba buscando la forma de salir de ese ambiente, pero no alcanzó a lograrlo.

Un mes antes de lo que pasó, en la esquina de mi andador, asesinaron a una mujer y a un hombre. En mi casa se juntaban personas con problemas de consumo; era común llegar y ver a teporochos afuera. Marcos incluso bromeaba con eso.

Ese día fueron a buscar a alguien que se juntaba con ellos, pero esa persona no estaba. Y esa gente no llega a preguntar: llegan y barren con el lugar.

Recuerdo una noche anterior. Yo había tenido una discusión con Marcos porque él insistía en irse y yo no quería. Estuvimos dos o tres días sin hablarnos mucho. Subí a su cuarto y tenía su Xbox; cuando era más chico jugábamos mucho. Salió y me dijo: “vamos a jugar”. Jugamos Gears of War. No dijimos mucho. Solo jugamos. Me fui a acostar.

Al día siguiente no fui a trabajar. No me sentía bien, no quería levantarme. Recuerdo haberlo escuchado salir: “ya me voy a trabajar”. Me dijo: “pinche huevón, ya párate”. Se despidió y se fue.

Luego lo escuché regresar: “ya llegué, ¿qué hay de comer?”. Pasó por mi cuarto, dejó sus cosas y dijo: “ahorita regreso, voy al ciber”. Estuve a punto de levantarme para ir con él... pero no lo hice. Esa fue la última vez que lo escuché.

Dos o tres horas después escuché gritos. Pensé que mis padres estaban peleando otra vez. Me levanté molesto, me vestí, iba a bajar, pero antes de dar el primer paso escuché cómo azotaron la puerta metálica.

Me asomé. Vi a mi papá entrar corriendo y caer de boca. Detrás de él entraron dos tipos. Uno giró hacia la cocina. Mi hermano estaba frente al refri; se giró al escuchar el golpe... y ese cabrón le disparó. Escuché dos detonaciones. Luego habló con el otro tipo —el que había disparado a mi papá— y se fueron, tranquilos, como si nada.

Me quedé paralizado unos segundos. Luego bajé corriendo. Marcos estaba recargado en la pared, había mucha sangre. Traté de levantarlo, de reanimarlo. No pude. Mi papá estaba enfrente. Marcos ya no se movía; mi papá aún respiraba, pero se estaba ahogando.

Intenté mover a Marcos hacia él, pero no pude. Recuerdo muy claro cómo, mientras sostenía a mi hermano, veía a mi papá perder ese brillo en los ojos.

No entendí lo que había pasado en ese momento. Ni cuando llegó la patrulla, ni después. Lo entendí horas más tarde, en un hotel, cuando vi que tenía una herida en la mano. Ese dolor me hizo consciente de todo. Me senté a llorar en el baño. Ahí lo entendí... no lo acepté, pero lo entendí.

Después de ese día, quedó un vacío enorme. Yo vivía para que él estuviera bien, aunque yo no lo estuviera. Cuando se fue, no supe cómo llenar ese vacío. Me ha tomado años y terapia tratar de entenderlo.

También entendí algo más: para mí era mi hermano, pero para otros era “uno más”. En la declaración, todo fue mecánico; no hubo empatía. En el juicio, gracias a mi testimonio atraparon a uno, pero no me trataron como víctima. Ni siquiera me protegieron. Me pusieron frente a él.

Cuando el forense mostró las fotos, hablaban con una frialdad que deshumanizaba todo. Ver a tu familia así, y escuchar ese tono... cambia cómo procesas todo.

La gente suele decir: “algo habrá hecho”. Pero mi hermano no estaba en malos pasos. Era una víctima. Y aun así lo juzgan.

Yo pedí ayuda antes. Fui a denunciar. No hicieron nada. Entonces también fue una falla del sistema.

Tengo fragmentos de ese día. Recuerdo después estar afuera, viendo gente entrar y salir, policías. Llegó mi hermano mayor y me abrazó. Yo lloraba, pero estaba frío, con la sangre pegada al cuerpo.

Siento que solo yo viví eso, y por eso me cuesta más procesarlo. Para otros ya pasó. Para mí, no.

Siempre vi a Marcos como alguien a quien tenía que cuidar. Pero entendí tarde que él ya no era ese niño; incluso era más maduro que yo en muchas cosas.

Ahora trato de vivir como él quería, como un legado.

¿Cómo me gustaría que lo recordaran? Como alguien terco, sí, molesto, grosero a veces, pero leal y muy dulce.

Y si lo volviera a ver... no le diría nada. Solo lo abrazaría. Un abrazo largo. Porque todo lo que tenía que decirle, creo que él ya lo sabía.

4. Preproducción

Se realizó la selección del testimonio a partir de su potencial narrativo y carga emocional. Se optó por una propuesta estética que evitara la representación explícita de la violencia, privilegiando el uso de imágenes simbólicas.

Se definieron:

- Locaciones urbanas como recurso metafórico
- Uso de archivo sonoro (noticias y discursos)
- Enfoque centrado en un solo testimonio

5. Producción (rodaje)

El rodaje se centró en la entrevista con Fernando, realizada en un entorno controlado que permitiera la concentración en el testimonio.

De manera paralela, se registraron imágenes de paisaje urbano que funcionan como metáfora visual de la ausencia, la memoria y la indiferencia social.

Se priorizó:

- Uso de cámara estable
- Registro prolongado
- Intervención mínima durante la entrevista

6. Postproducción

El montaje se construyó a partir de la tensión entre imagen y sonido.

Se tomaron decisiones clave:

- Uso de asincronía entre testimonio e imagen
- Integración de audios mediáticos como contrapunto
- Fragmentación del discurso

El diseño sonoro juega un papel central, ya que articula la experiencia del espectador y establece una relación crítica entre el discurso institucional y la experiencia individual.

7. Propuesta estética

El documental adopta una estrategia cercana al modo observacional, pero incorpora elementos ensayísticos.

- **Imagen:** paisajes urbanos como metáfora de ausencia
- **Sonido:** eje estructurante del relato
- **Montaje:** construcción por contraste (testimonio vs medios)
- **Cámara:** distancia y contemplación

La ausencia de imágenes explícitas del testimonio refuerza la idea de desplazamiento de la voz hacia el sonido, en coherencia con el enfoque de la investigación.

8. Equipo de trabajo

Dirección: Andrea Alvarado

Fotografía: Abigail Leocadio

Iluminación: David Ortega

Sonido: Isai Palomo

Edición: Adrián Rodríguez

9. Producto final

Duración: 23min

Formato: documental

Link:

<https://drive.google.com/drive/folders/1gOqn8jxaOZnNNsSV6QN0GvyNnqa8Q4A5?usp=sharing>

10. Vinculación con la investigación

Las decisiones formales del documental responden directamente a la construcción de la voz autoral. La ausencia de representación visual directa del testimonio, así como el uso del sonido como eje discursivo, permiten explorar cómo la autoridad se desplaza desde la imagen hacia la voz y la experiencia subjetiva.

En este sentido, el documental no solo ilustra la problemática abordada en la investigación, sino que funciona como un ejercicio práctico de los conceptos analizados.