



Universidad Autónoma Metropolitana
Unidad Xochimilco

**Estrategias narrativas en los
documentales *El agente Topo* y
La última estación.**

Presenta:

Cardona Cabello Jatziri
Durán Hernández Michelle Aylin
López Barragán José Daniel

Dirección de la investigación:

Araceli Soni Soto

Profesores de apoyo:

Gerardo Marvan Enríquez
Carlos Gómez Castro

Modulo:

INVESTIGACIÓN PARA LA COMUNICACIÓN III:
EL DOCUMENTAL EN LA ERA DIGITAL:
HISTORIA, FORMAS Y RECURSOS.

Introducción

El presente estudio tiene la finalidad de identificar las estrategias narrativas que se emplean en los documentales *El agente Topo* (2020) y *La última estación* (2012), en donde la temática principal son las condiciones de vida de los adultos mayores que viven en los asilos de Latinoamérica, debido a que la mayor parte de la vejez se enfrenta a una complejidad de problemáticas que la sociedad suele ignorar.

En México, según la Ley de los Derechos de las Personas Adultas Mayores (CNDH, 2017) las personas que cuentan con 60 años de edad o más son considerados adultas mayores. Según la Encuesta Nacional de Ocupación y Empleo Nueva Edición (ENOEN), en 2022 se estimó que en México residían más de 17 millones de adultos mayores, representando 14 % de la población total del país (INEGI, 2022). Dentro de este sector de la población la mayoría de las personas de la tercera edad llegan a requerir de asistencia en casa o en el lugar en que residan su vejez, ya sea un asilo o un hospital debido a enfermedades que puedan padecer, deterioro físico y las dificultades en su desarrollo de sus actividades diarias.

Sin embargo, no todos los adultos mayores pueden gozar de una vejez digna ya que, si su familia no puede hacerse cargo de ellos, sólo quienes cuentan con un ingreso mensual de entre 8 mil y 35 mil pesos pueden vivir en un lugar con tres comidas al día, vigilancia, atención médica y actividades recreativas que logren mantener en ellos un buen estado de salud físico y emocional (Gutiérrez, 2022).

En nuestro país existen pocos asilos para la cantidad de adultos mayores que habitan, esto se debe en parte a que en México no es tomada en cuenta la necesidad de casas de retiro, ya que se tiene la tradición de que los familiares sean los que se hagan cargo de los cuidados de las personas adultas mayores.

A pesar de que los asilos para este tipo de personas ofrecen servicios de alojamiento, manutención, atención médica y rehabilitación, así como cuidados personales, en algunas ocasiones provocan que pierdan su poder de decisión, su privacidad, sus relaciones familiares, sus responsabilidades y vínculos sociales que

les generen satisfacción. Es una realidad que los adultos mayores llegan a sufrir malos tratos por parte de los trabajadores de los asilos, esto se debe a que muchas de las personas que trabajan en estos lugares no cuentan con la preparación ni la sensibilidad adecuada para el cuidado y trato de estas personas.

Asimismo, existen instituciones que se encargan de brindar asistencia a este sector de la población, cuyo objetivo es ofrecer las oportunidades necesarias para lograr bienestar y una vida digna con calidad, como es el caso del Instituto Nacional de las Personas Adultas Mayores (INAPAM). El Instituto surge ante la necesidad de protección de las personas de la tercera edad en 1979, donde nace con el nombre Instituto Nacional de la Senectud (INSEN) para después pasar a su nombre actual (Cuenta pública, 2018).

Este tipo de organismos pretende erradicar todos aquellos abusos que puedan ocurrir en contra de los adultos mayores, asegurar sus necesidades básicas y evitar desigualdad y discriminación. Pero también está orientado a crear conciencia en la sociedad de la importancia que tiene el atender a este grupo poblacional, debido a su rápido incremento.

La problemática antes descrita se ha recreado en distintos productos como películas y documentales. Además, se han realizado investigaciones que buscan sensibilizar al público sobre este tema de importancia social. El propósito de esta investigación es estudiar la manera en que se representan los problemas mencionados en los documentales *El agente Topo* (2020) y *La última estación* (2012).

En esta investigación se encuentran diversas cuestiones relacionadas a la vida del adulto mayor y la diversidad de los estilos de vida. Pretendemos responder las siguientes preguntas: ¿de qué manera se representa la vida de los adultos mayores en los asilos?, ¿cuáles son las estrategias narrativas que utilizan los documentales para reforzar la imagen estereotipada de los mismos? y ¿cuáles son los recursos visuales y sonoros que utilizan los documentales para proyectar la imagen de los adultos mayores?

La hipótesis de esta investigación plantea que el uso de recursos visuales y sonoros observados en los documentales, son utilizados para revictimizar a los adultos mayores y refuerzan la imagen estereotipada que se tiene de ellos. La hipótesis se concentra en que, la mayoría de documentales estigmatizan la vida de los adultos de la tercera edad dentro de los asilos, sin los matices suficientes que permitan dar una visión real de la situación en que viven.

Se encuentran diversos estudios y publicaciones relacionados con las personas de la tercera edad en México, sin embargo, al buscar materiales audiovisuales, como documentales, observamos que éstos no abordan la problemática a profundidad. Lo cual contribuye a invisibilizar el tema en cuestión, ya que es un asunto socialmente relevante y poco se habla de las condiciones en que viven algunos. La poca importancia que los materiales audiovisuales le dan a la realidad de la tercera edad justifica el análisis profundo de estos.

Es necesario identificar y entender las estrategias que utilizan los documentales para lograr construir un lenguaje audiovisual que tenga un impacto en el público. A partir de esto, se ha decidido analizar la forma en que los documentales *El agente Topo* y *La última estación*, reflejan la realidad en la que viven algunas de las personas de la tercera edad y la manera en que abordan esta problemática, principalmente en América Latina, para no solo visibilizar esta situación sino también concientizar sobre la importancia que tiene este sector de la población.

Como objetivo general de esta investigación, se busca identificar y comparar las estrategias narrativas utilizadas en los documentales *El agente Topo* (2020) y *La última estación* (2012). Entre los objetivos específicos se encuentran:

- Describir cómo son utilizadas las estrategias narrativas de los documentales.
- Analizar los recursos sonoros utilizados en los documentales.
- Identificar los recursos visuales empleados en los documentales.
- Examinar los elementos narrativos de los documentales.
- Comparar los elementos visuales, sonoros y narrativos utilizados en cada documental.

La meta de este trabajo de investigación es realizar un documental sobre las condiciones vida de los adultos de la tercera edad tomando en cuenta el análisis realizado para mostrar las diversas realidades, a las cuales, el adulto mayor se enfrenta en la sociedad.

Capítulo 1. Los adultos mayores en México

1.1 Estado actual del adulto mayor

En México se han desarrollado diversos estudios para conocer la situación actual de los adultos mayores. El Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) y el Consejo Nacional de Población (CONAPO) han sido los principales organismos encargados de proporcionar información y cifras que permiten acercarnos al problema real que representa ser una persona de la tercera edad en nuestro país.

Como ya se mencionó, los adultos mayores representan más del 10% de nuestra población, dentro de ellos existen personas con más de 60 años que pertenecen a la Población Económicamente Activa (PEA), de ellas el 70 % trabaja de manera informal.

Más de la mitad de los hombres con 65 años o más se encuentran trabajando o en búsqueda de un empleo, en contraste con las mujeres mayores, quienes se declararon económicamente activas. De las personas mayores que no son activas laboralmente, casi la mitad de las mujeres se dedican a los quehaceres del hogar, mientras que los hombres son jubilados o pensionados (INEGI, 2022).

Las entidades federativas en las que se concentra la mayor parte de la población adulto mayor del país son el Estado de México, con poco más de 1.9 millones, la Ciudad de México, Veracruz, Jalisco, Puebla, Guanajuato y Nuevo León. A partir de estos datos y de las estimaciones por parte de estas instituciones, se prevé que en 2030 las personas adultas mayores representarán el 15% de la población y alrededor

de 23% en 2050 llegando a un total de 33.4 millones de personas mayores (CONAPO, 2021).

1.2 Abandono, maltrato y pobreza de los adultos mayores

En México, el 16% de los adultos mayores sufre de abandono y maltrato. De ellos, el 20% vive en soledad y olvidados, no sólo por el gobierno, también por sus familias, así lo señala Margarita Masa Moreno, integrante del Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades de la UNAM (UNAM, 2019).

Existen muchos tipos de maltratos contra los adultos mayores: maltrato físico y mental, abuso sexual, abandono, explotación financiera y maltrato estructural¹. Muchos de estos maltratos comienzan desde el hogar, por familiares directos que dejan de ver a los ancianos como seres humanos y son vistos como “cargas”. Sin embargo, en este apartado hablaremos específicamente del abandono.

El núcleo familiar sigue siendo el sostén de la ideología mexicana, pero en los recientes años se ha estado modificando esta institución en diferentes aspectos. En estos cambios se puede ver que las atenciones hacia los adultos mayores dentro del círculo familiar han dejado de ser una prioridad: sus cuidados, atenciones y necesidades pasaron a segundo plano. El abandono e ignorancia de las necesidades de un individuo se convierten en un maltrato continuo. El abandono y los diferentes tipos de maltrato hacia la tercera edad son una representación de las nuevas perspectivas culturales al dejar de ver las problemáticas del adulto mayor como un tema que involucra a toda la sociedad.

Los diversos maltratos que sufren tienen origen en el núcleo familiar; el trabajo del hogar, tareas ya no aptas para su condición física y mental, como la educación de los integrantes más jóvenes causa un desgaste físico mayor para las personas de la tercera edad. Por igual, no dar las atenciones necesarias, deslindarse legal y

¹ Maltrato estructural es aquel que ocurre desde y en las estructuras de la sociedad, mediante normas legales, sociales, culturales y económicas que actúan como trasfondo de todas las otras formas de maltrato existentes.

moralmente del cuidado de las personas mayores se considera un tipo de abandono, sin importar que el adulto mayor sea o no sea cohabitante del hogar. Al momento de ser aislados del núcleo familiar y de la sociedad, es considerado negligencia. Sin embargo, es una de las discriminaciones que sufren con más frecuencia la vejez.

La llegada de la tercera edad implica un descenso en el ritmo de vida debido al envejecimiento natural que conlleva esta etapa y como consecuencia, las afectaciones físicas y mentales modifican el estilo de vida previo al que se tenía. A pesar de tener problemas médicos que afectan directamente su calidad de vida, las personas de la tercera edad se enfrentan a discriminaciones, diferentes maltratos y abandonos por parte de familiares, la sociedad y por el gobierno mismo.

Uno de los mayores factores que afectan a la población de la tercera edad es la pobreza, alcanzando cifras el 46.1%. Este tipo de personas cuenta con un ingreso inferior a la línea de pobreza por ingresos (LPI) (CONEVAL, 2020). Hay diferentes aspectos que provocan que este grupo sea uno de los más propensos a caer en la pobreza; uno de ellos es que, llegada la edad de jubilación, las personas de la tercera edad se ven obligados a dejar de ser económicamente activos y optar por una pensión que, en muchos casos, no basta para subsistir o carecen de esta misma.

Los niveles de pobreza se derivan de la falta de integración de programas de pensión para la economía informal, misma que en la actualidad representa el 55,6% (Stadista, 2022) de los ingresos en todos los hogares. Sin embargo, muchas de las personas de la tercera edad que viven en situación precaria se debe a agentes externos; el continuo declive de la economía, el nuevo sistema capitalista que no deja espacio para los individuos de la tercera edad, la falta de trabajo, los niveles de escolaridad, el aumento de los precios de la canasta básica y el continuo abandono por parte de familiares. Esto ha llevado a provocar que, en la tercera edad, misma que representa el 14% (INEGI, 2022) de nuestros habitantes, casi la mitad, no pueda llegar a fin de mes ni solventar los gastos básicos debido a las diferentes discriminaciones que sufren por su edad.

1.2 Asilos

De acuerdo con el Directorio Estadístico Nacional de Unidades Económicas del INEGI en nuestro país viven alrededor de 22 mil personas en uno de los 1,504 asilos y otras residencias de cuidado para adultos mayores, como casas de reposo, que existen en México, de las cuales el 85% son del sector privado y únicamente el 15% son públicos. Todos los estados de la república cuentan con asilos y otras residencias (tanto públicas como privadas), sin embargo, el 64% de los asilos privados se albergan en nueve estados, los cuales son: Ciudad de México, Jalisco, Nuevo León, Chihuahua, Guanajuato, Michoacán, San Luis Potosí, Sonora y Yucatán (DENUE, 2018).

Los asilos como instancias gubernamentales tienen como objetivo cubrir las diferentes necesidades físicas y emocionales de las personas mayores a 60 años, quienes necesitan tener calidad de vida en un entorno seguro y digno. Las casas de retiro nacen ante una necesidad del gobierno para proporcionar a la población más vulnerable, servicios de salud y diversos cuidados, que en sus hogares no pueden recibir una continua atención por aspectos de horarios, económicos o de salud.

El surgimiento de estas normas e instituciones ha logrado que se aseguren condiciones adecuadas para los adultos mayores debido a que son una parte de la población que es considerada vulnerable por ser propensos a sufrir dificultades en sus capacidades físicas, cognitivas y psicológicas. Por lo tanto, las instituciones que brinden servicios de asistencia, considerando que la población adulta mayor está en aumento en nuestro país, es relevante para conocer la forma en que la estancia de un adulto mayor influye en su calidad de vida, que incluye:

1. Salud mental
2. Autopercepción de la calidad de vida
3. Dependencia o capacidad funcional
4. Estado cognitivo
5. Patología asociada
6. Situación familiar

El aumento de la población de personas de la tercera edad, requiere de más asilos en el país y mejores estudios para su cuidado, ya que la sociedad no se encuentra

preparada para cuidar de una población en aumento. De acuerdo con la doctora Guadalupe Chávez Ortiz, directora del Departamento de Ciencias de la Salud de la Universidad Iberoamericana, Puebla, quien ha realizado múltiples investigaciones sobre el tema de la vejez y su contexto dentro de estas instituciones, menciona que cerca de 22 mil personas adultas mayores viven en asilos. Por su parte, el Directorio Estadístico Nacional de Unidades Económicas (DENUE) del INEGI señala que a lo largo de los 32 estados de la república existen 1,504 asilos y otras residencias para el cuidado del anciano, 85% son del sector privado y 15% del sector público (Pichardo, 2020).

Asimismo, a nivel internacional, la Organización Mundial de la Salud (OMS) presenta datos estadísticos sobre este segmento de la población. La institución ha mostrado interés en salvaguardar el bienestar de los adultos mayores, al realizar amplios estudios sobre el maltrato a los mismos, los que arrojan datos que muestran que uno de cada seis ancianos a nivel mundial ha vivido un tipo de violencia en su comunidad. Estos estudios han dado como resultado documentos como “Decenio de las Naciones Unidas del Envejecimiento Saludable (2021-2030)” (*Tackling abuse of older people: five priorities for the UN Decade of Healthy Ageing*) en donde se publican propuestas y recomendaciones para que los países tomen conciencia de la importancia de los adultos mayores y así se le ofrezca un trato digno (OMS, 2022).

A partir de esta preocupación, en México se han realizado diversos estudios y proyectos sobre la población adulta mayor por parte del Instituto Nacional de Salud Pública (INSP), los cuales desarrollan sus líneas de investigación sobre el diseño de modelos de atención específicos para esta población; el estado de salud y acceso a servicios en ancianos viviendo en pobreza; la evaluación de programas dirigidos a adultos mayores y la identificación de necesidades de adultos mayores indígenas (Instituto Nacional de salud pública, 2022).

1.3 Leyes y programas de ayuda

En México existen leyes que amparan a los adultos mayores, la principal es la Ley de Derechos de las Personas Adultas Mayores, publicada el 25 de junio del 2002 en el Diario Oficial de la Federación. Garantiza la práctica de los derechos de las

personas de la tercera edad y establece las bases y disposiciones para el cumplimiento de la misma. También se encarga de regular la política pública nacional, los principios, objetivos y responsabilidades de la administración pública, al igual que el Instituto Nacional de las personas Adultas Mayores (INAPAM) (Canitas, 2021).

Tales instancias destacan que a los adultos mayores se les debe brindar el acceso necesario a los programas que tengan como objeto otorgar una buena calidad de vida; que las comunidades como la familia y la sociedad en la que viven les proporcione entornos seguros y decorosos que cumplan con sus necesidades, y que no violenten su libertad, respeten su integridad tanto física como emocional y que se les proteja de cualquier tipo de explotación (INAPAM, 2017).

Otras instancias que protegen a este sector de la población son la Constitución Política, la Ley General de la Salud, la Ley de la Asistencia Social, la Ley para Prevenir y Eliminar la Discriminación y la Política Pública Nacional de las Personas Adultas Mayores. Las anteriores, contemplan principios, bases y disposiciones que protegen a todas las personas, incluyendo a los adultos de la tercera edad.

Por otra parte, el Instituto Nacional de las Personas Adultas Mayores (INAPAM) es actualmente en México el órgano rector de la Política Nacional para las Personas Adultas Mayores. El INAPAM es un organismo descentralizado de la Administración Pública Federal, cuyo objetivo se centra en la atención de las personas adultas mayores, brindando una serie de acciones que les permita obtener niveles de bienestar y calidad en su vida (Superissste, 2020).

Existen de igual forma otras instituciones implicadas en el bienestar de los adultos de la tercera edad; : la Comisión Nacional de los Derechos Humanos, las Comisiones Estatales de los Derechos Humanos, el Instituto Nacional de las Mujeres, los Institutos Estatales de las Mujeres, las Unidades de Atención a la Violencia Intrafamiliar (UAVIS), los Ministerios Públicos, el Centro de Apoyo a la Violencia intrafamiliar en la Ciudad de México (CAVI), el Instituto para la Atención de los Adultos Mayores en la Ciudad de México (IAAM), la Agencia Especializada para la Atención de Personas Adultas Mayores, Víctimas de Violencia Familiar en la Ciudad

de México, la Red Internacional para la Prevención del Maltrato a las Personas Mayores (INPEA) y el Seminario Universitario Interdisciplinario Sobre Envejecimiento y Vejez (SUIEV) UNAM (Canitas, 2021).

Asimismo, ante la problemática que viven las personas adultas mayores, en nuestro país han surgido apoyos económicos que tienen la finalidad de mejorar sus condiciones de vida. Tal es el caso de la Pensión del Bienestar, la cual más que una ayuda, se ha convertido en un derecho que protege a hombres y mujeres mayores de 65 años para una vejez digna. Con esta medida se trata de asegurar que el Estado cumpla y haga cumplir la entrega de este apoyo sin importar el gobierno en turno. Asimismo, debido a que es una pensión universal, se entrega a todas las personas de la tercera edad sin importar su condición social, económica, origen o ideología (Programas para el Bienestar, 2022).

Capítulo 2. El documental y la representación de la realidad

2.1 Cine documental y de ficción

El documental es un género cinematográfico diferente a la ficción. Tiene características propias y busca mostrar la realidad en la que vivimos desde el punto de vista de su autor. Aunque no existe una definición precisa, Bill Nichols (2013) nos habla de este género cinematográfico mediante lo cual podemos acercarnos a él. El autor dice “es posible una definición concisa y completa, pero no es fundamentalmente crucial” (2013 p.26).

El cineasta escocés John Grierson fue la primera persona en utilizar el término “Documentary” para identificar este género cinematográfico en un artículo de la revista *The New York Sun* en el año 1926. Grierson define el documental como “el tratamiento creativo de la realidad” (Breschand, 2004), hay que destacar que su definición es la más aceptada y en la que distintos autores se han inspirado para desarrollar sus propias teorías sobre este género.

Uno de los autores que han retomado la definición de Grierson es Bill Nichols, quién es considerado de los primeros en teorizar sobre el documental. Nichols menciona

en *Introducción al documental* (2013) que el documental nunca ha tenido una definición precisa, y que es común que aún se siga utilizando la de Grierson, que lleva a reconocer que los documentales son tareas creativas. Aunque el autor no deja claro la disputa entre tratamiento creativo y realidad, está no interviene en el hecho de que el documental esté basado en la realidad histórica, al tiempo que la representa desde una perspectiva precisa (Nichols, 2013 p. 26).

Nichols menciona que el documental trata sobre hechos que han ocurrido en la realidad en la que vivimos, que refieren al mundo histórico, en contraste con la ficción, pues, aunque en esta es común que se desarrollen películas basadas en hechos reales, la diferencia radica en que en la ficción se crean mundos alternativos. Por ello afirma que “las películas documentales se refieren directamente al mundo histórico. Las imágenes y muchos de los sonidos que presentan surgen de manera directa del mundo histórico” (Nichols, 2013, p.28).

El autor habla acerca de que el documental se centra en personas reales, pero hace la distinción con la ficción que también incluye a gente real, con la diferencia de que, en esta, las personas suelen recibir una formación actoral para interpretar a alguien más. Dejando claro lo anterior afirma que el documental trata de personas verdaderas que no actúan, sino que se presentan a sí mismos y relatan vivencias o hábitos de su pasado frente a la cámara (Nichols, 2013 p. 29). De igual manera se le puede llamar actuación a la presentación de los personajes del documental, aunque pueda ser contradictorio. Para esto, cita a Erving Goffman, quien decía que “La gente real, o actores sociales se presentan a sí mismos en la vida cotidiana, en modos que difieren del papel consciente adoptado, o actuación ficcional” (Nichols, 2013 p. 29). Nichols menciona que la presentación de una persona en su vida cotidiana lleva consigo que él o ella hable de su personalidad, su carácter, sus rasgos que la identifican y sus emociones, siempre siendo honesto sin estar actuando como un personaje creado por el cineasta.

Otro punto que aborda Nichols es que los documentales cuentan historias de lo que ocurre en la realidad, hablan de cómo hay cambios en el mundo y quienes son los que los producen, refiriéndose a los personajes del documental. Para él esta idea también se tiene que precisar y se hace cuestionamientos sobre de quién es la

historia, si les pertenece a los sujetos sociales o al cineasta, si la historia se origina sobre los personajes sociales y los acontecimientos ocurridos o es una obra del cineasta. Ante estas preguntas dice que el documental cuenta historias, las cuales son una muestra verosímil de lo que ocurrió más que lo que pudo haber ocurrido. Retoma la definición de Grierson para decir que el “tratamiento” consiste en contar historias, pero que deben cumplir con ciertos criterios para ser consideradas documentales. Alude a que el documental cuenta historias surgidas del mundo histórico, aunque aun siendo contadas desde la perspectiva y la voz del realizador, este mismo debe conocer el suceso que va a contar y saber cómo recrearlo en la filmación. Pone como ejemplo a *Nanook el esquimal*, de la que dice que es una gran recreación de Robert Flaherty, que conserva valiosas cualidades documentales. Toda recreación en un documental necesita pertenecer a hechos históricos del mundo si se busca que la película sea verosímil, Estas recreaciones no necesariamente tienen que ser detalladas como ocurre en la ficción, en el documental se recrea de manera simple pero clara (Nichols, 2013).

Tomando en cuenta los tres aspectos enunciados, Nichols ofrece una definición un tanto más precisa:

El documental habla acerca de situaciones y sucesos que involucran a gente real (actores sociales) que se presentan así mismos ante nosotros en historias que transmiten una propuesta plausible acerca de, o a una perspectiva respecto a las vidas, situaciones y sucesos retratados. El punto de vista particular del cineasta moldea de tal manera la historia, que vemos de manera directa la historia, el mundo histórico, más que una alegoría ficcional (Nichols, 2013, p. 35).

El cineasta francés Jean Breschand autor de *El documental: La otra cara del cine* (2004) describe este género cinematográfico como “captar las cosas tal cual son”; de manera moral y una conciencia sobre la especificidad del medio (2004, pp.3). Refiere a que, en las primeras etapas del documental, se trataba de definir el papel de la fotografía en el montaje al igual que la narración. En los años 30, la definición estaba ligada a su significado documentalista. De ahí nació la idea sobre su

separación del cine y de que sus características tienen que reinventarse. Breschand (2004) lo define como la captación directa de imágenes capaz de restaurar la riqueza y la complejidad de la realidad.

Por otro lado, Carl R. Plantinga en su obra *Rethoric and Representation in Nonfiction Film* (1997) estudia el cine de no ficción desde el entorno de la pragmática, esto lo lleva a un estudio desde los usos que puede desempeñar en la sociedad. Plantinga entiende al cine de no ficción como algo asociado a la realidad, algo que, aunque requiere la participación de un sujeto, trata de una realidad que es, en cierto punto, ajena a quién la está contando (el realizador).

Considera que no es aceptable decir que la ficción construye una realidad diferente y que la no ficción registra todo tal como sucede en nuestro mundo histórico. El criterio de la ficción como lo imaginado y la no ficción como lo real tampoco es lo suficientemente específico como para ser utilizado y servir como base para separar un género del otro. El autor también reflexiona en que no podemos asumir que alguna cualidad innata del texto audiovisual sirva como clave para separar los dos géneros. Las imágenes no pueden, como el lenguaje verbal, decirnos si el mundo que vemos es real o imaginario (Torregrosa, 2008).

Plantinga se inspira en algunos autores para redefinir el documental, tal es el caso de Noël Carroll, afirmando que la forma en que se ha categorizado una película en términos de producción, dirección, distribución, exhibición y recepción del público es lo que distingue a las películas de ficción de las de no ficción. Afirma que el público también opina sobre la clasificación del cine como género de ficción o no ficción, por lo que no se puede dejar únicamente en manos de la industria, ya que los consumidores tienen su propio juicio de lo que pueden considerar ficción y lo que no, por lo tanto, cualquier cosa no puede exhibirse como cine de no ficción (Plantinga, 1997, p 21).

El cuestionamiento de la definición de "cine de no ficción" se convierte entonces en una cuestión de uso y contexto. Conforme a lo anterior, la película de no ficción no puede separarse de la trama o el contexto en el que se utiliza. Su significado es convencional en el sentido de que es el resultado de una elección realizada y

utilizada repetidamente por una comunidad. La sociedad interpreta la no ficción teniendo una referencia de la realidad y esperando pruebas o evidencias para apoyar esto, caso contrario a la ficción en la que se interpreta un mundo posible, pero no exactamente el de la realidad, sino uno creado por el cineasta.

Otro eje de inspiración de Platinga, para redefinir el concepto es la teoría de los mundos proyectados de Nicholas Wolterstorff, quien a su vez se inspira en la teoría de los actos del habla de John Langshaw Austin. Este se basa en la idea de que el lenguaje no solo sirve para describir el mundo, sino que con él también se realizan determinadas acciones además de decir algo (Valdés, 2016, p.5). Es decir, que en ocasiones no solo decimos algo al hablar, sino que también hacemos cosas, por ejemplo, felicitar, ordenar, criticar, prometer o convencer. Por lo tanto, para comprender el significado de una expresión, debemos ser conscientes del contexto de la comunicación, que incluye la intención detrás de lo que se dice, así como los resultados que tiene. Wolterstorff afirma que el acto de proyectar un mundo se encuentra en toda obra de arte. Esta proyección incluye un punto de vista sobre el mundo representado, ya sea implícita o explícitamente va más allá de la simple descripción. Las películas de no ficción hacen más que simplemente describir lo que sucede o ha sucedido en el mundo real; también apoyan un punto de vista particular. Para realizar cosas con palabras se necesitan ciertas presunciones pragmáticas.

En el cine de no ficción se deben cumplir al menos dos requisitos para producir un discurso que juzgue algún aspecto de la realidad con el que no solo se pueda describir sino también convencer, cuestionar o denunciar, entre otras cosas. Estos requisitos son tener razones para hacer una afirmación y situar la referencia del discurso en el mundo real (Torregosa, 2008). Si bien el público en general es consciente de que puede haber múltiples perspectivas sobre un hecho determinado, el cine de no ficción nos invita a aceptar como cierto lo que los sujetos dicen al respecto.

2.2 Pioneros del documental

El término “documental” apareció por primera vez en inglés alrededor de 1925, aunque el diccionario de la lengua francesa lo aceptó bajo la connotación de algo “que se basa en documentos o que se refiere a ellos” como adjetivo desde 1879. Según Jean Giraud la palabra obtuvo sentido cinematográfico desde 1906. La palabra se origina de la denominación *Documentaire*, que se deriva del inglés, la cuál era ocupada por los franceses para denominar sus filmes sobre viajes (León, 2021). Entre los pioneros del documental podemos encontrar a directores que cambiaron y atribuyeron a la identidad del documental social.

Es en la mirada de Agnès Varda que podemos relacionar la cotidianidad de las personas comunes (*Daguerréotypes*), como los personajes principales. Agnes sale a grabar en las calles, su objetivo principal es mostrar ante la cámara las diferentes personalidades en los pasajes donde Agnès creció. Ante este primer documental de la directora, nacería la *nouvelle vage*.

También es en la cotidianidad dónde podemos encontrar problemas que afectan a la sociedad. El caso de *Farrebique*, un documental que narra la vida cotidiana de una familia francesa en el campo, la mayoría de sus tomas son de las personas en su día a día, pero *Farrebique* logra concretar el documental social porque “los habitantes del pueblo son quienes interpretan sus propios papeles” (Breschand, 2004, p. 44). Además de la profunda crítica social, al mostrar directamente cómo las personas en el campo sufren por las deficiencias como la falta de instalación eléctrica, es con su segunda película, *Biquefarre* que se logra concretar un panorama social, económico, político y moral sobre el cambio, mostrando a la sociedad también se transforman los imaginarios (Breschand, 2004, p. 44).

Robert Flaherty y Dziga Vertov se destacan significativamente de la producción ordinaria (películas edificantes sobre diversos temas, desde curiosidades científicas hasta los encantos del mundo agrícola). Los dos se embarcan en caminos diametralmente opuestos: el primero hace del rodaje la ocasión especial de su exploración, el segundo recurre al montaje y su potencial ilimitado. Los cineastas todavía los usan como referencias hoy. Algunos, como Jean-Luc Godard, combinan los dos legados para crear su propio trabajo, primero incorporando el montaje revolucionario antes de rendir homenaje a Flaherty (Breschand, 2004).

Gran parte de los autores afirman que el documental nace en 1922 con el estreno de *Nanook el esquimal* de Robert Flaherty, quién es considerado el cineasta, cuyo trabajo representa la cúspide de este género cinematográfico. Su producción enriqueció el desarrollo de una sobresaliente escuela documental en Norteamérica.

Este cineasta irlandés con formación estadounidense trabajó como buscador de minas, trampero y explorador en el vasto norte canadiense. También lo hizo para una empresa que realizaba exploración de minerales. Usó una cámara de cine para capturar las características únicas de las áreas exploradas. Esta actividad dio lugar a su propensión a documentar las diversas tradiciones de los lugareños en los pueblos que exploraba. A pesar de que su primera película de exploración se destruyó accidentalmente, había desarrollado un gusto por esto, gracias a ese esfuerzo. Convenció al peletero francés Révillon para que encargara una película publicitaria, que pasó quince meses haciendo en la bahía de Hudson, así fue como se creó *Nanuk* (León, 2021 p.45).

Es cierto que anteriormente ya había un cine con énfasis en la etnografía. Los indios de la isla de Vancouver (Canadá) fueron el tema de una película de 1914 dirigida por el fotógrafo estadounidense Edward S. Curtis, conocido por sus imágenes de indios americanos. Aunque todavía se basaba en las pinturas, *In the Land of the Head Hunters* presentaba una visión mitológica apoyada en una reconstrucción anacrónica pero cómplice (Breschand, 2004, p.12).

Dentro de la gran filmografía documental de Flaherty se incluye *Moana*, que explora la vida en los mares del Sur; *Hombres de Aran*, que describe la desgarradora lucha por la supervivencia de los pescadores irlandeses, y *Louisiana Story*, que retrata objetivamente al supersticioso pueblo Cajún.

En Rusia aproximadamente en 1923 Dziga Vertov se especializó en "filmación en vivo" y realizó películas para poner en práctica sus teorías del cine-ojo. Se basó más en la cámara de cine que en el ojo humano para capturar los eventos; con esta justificación apoyó su tesis sobre el documento-vida (León, 2021). Vertov se sintió atraído por la realidad llana e inalterada. Creía que la singularidad y la expresión que

transmite el más fotogénico de los objetos y seres era más que suficiente para la producción cinematográfica. Consideró el cine-ojo como el mundo tal como se presenta en el cine documental (León, 2021).

En 1929, con *El hombre de la cámara*, Vertov demuestra cómo el cine se inventa a sí mismo a partir del dominio de sus propios recursos técnicos y la promesa que ello conlleva de una percepción diferente, de una comprensión diferente del mundo, antes impensable (Breschand, 2004). *El hombre de la cámara* sigue un doble contexto: un día en la gran ciudad y la realización de la película que estamos viendo. La realización de la película está íntimamente relacionada con el movimiento anónimo de la ciudad, la distribución de móviles y extraños, la producción industrial, la disciplina del cuerpo y el erotismo resultante, e incluso la vigilia, el sueño y el despertar. Toda la energía utilizada para el mismo trabajo.

Vertov abordó la técnica del montaje desde la perspectiva de un poeta y un revolucionario. Como poeta, pasó un año ensayando montajes sonoros utilizando sonidos y palabras captadas en un fonógrafo; como revolucionario, trabajando con el montaje de actualidades para el noticiario del gobierno de los *soviets*, *el Kino-Nedelia*. Vertov desarrolla un método novedoso de montaje al fusionar dos planos que no se basan en la continuidad de una acción, sino que resulta de una asociación, una aproximación o una confrontación (Breschand, 2004).

El concepto de cine-verdad no aparece en la escritura de Vertov como tal hasta 1940, como subraya George Sadoul. En realidad, Vertov prefiere los conceptos de "cine-ojo" y la noción relacionada de "capturar la vida inesperadamente". En otras palabras, Vertov supone que las cosas son signos en sí mismas y que la verdad se encarna en ellas. *El hombre de la cámara* no tiene subtítulos por esta misma razón (Breschand, 2004).

2.3 Modalidades del documental

Las modalidades son comprendidas como un conjunto de situaciones, eventos y acciones, de las cuales, debido al constante cambio de las características y su

producción, se crearon nuevas estrategias para organizar textos con ciertos rasgos específicos que permitieran ayudar a definir la identidad del documental (Nichols, 1997, p. 65).

Bill Nichols en su libro *La representación de la realidad* (1997), divide y analiza las modalidades en cuatro categorías: expositivas, de observación, interactiva y reflexiva. Sin embargo, para este trabajo nos enfocaremos en tres debido a que son las más representativas en los documentales a analizar.

La modalidad de observación o “cine directo”, surgió gracias a los avances tecnológicos de la época, debido a que permitió a la cámara volverse más ligera y la liberó de su posición estática. Gracias a esto, la cámara libre permitió seguimientos de personajes.

Como dice su nombre, esta modalidad tiene el objetivo de observar lo necesario; acciones genuinas y sinceras. En este tipo de documental, la imagen tenía el mayor peso en la narrativa, debido a que “el montaje potencia la impresión de temporalidad auténtica” (Nichols, 1997, p. 72), al no usar elementos externos que no fueran propios de la toma, como la voz en *off* y la música, así como usar solo sonidos pertenecientes a la imagen. De este modo, “logran que el espectador tenga una relación más compleja” (Nichols, 1997, p. 77) al mostrar la intimidad de los agentes sociales.

La modalidad de observación también está comprendida por sus actores sociales, los cuales interpretan sus propios papeles, creando una realidad narrativa para el espectador. Los actores sociales son personajes realizando su vida cotidiana y presentan ante la cámara su personalidad, sus emociones y su carácter; al carecer el director, de control sobre los personajes, la historia se encuentra en las manos de los mismos personajes. Nos encontramos con un documental más real, “el mundo histórico donde vive la gente” (Nichols, 1997, p.76).

El director o realizador carece de un papel físico en el filme, su trabajo se encuentra tras de cámara, en postproducción. En esta modalidad el trabajo del director es mostrar la historia lo más real posible, al carecer de entrevistas, *voice-over*, música

externa, mantienen la validez de la historia. El montaje es modificado para que el espectador “experimente el texto como una reproducción de la vida tal y cómo se vive” (Nichols, 1997, p. 77). Por lo tanto, esta modalidad nos abre el espacio íntimo de agentes sociales, debido a que el director no interviene en los textos ni en los argumentos de la vida. Como espectadores se puede tener una sensación de realidad.

En la modalidad interactiva, al contrario de la de observación, el director cede el poder a los personajes para mostrar una realidad auténtica, el realizador se involucra en la creación y dirección del texto narrativo. Se vuelve activo mediante el uso de entrevistas, principal estrategia para interactuar con los actores sociales. En esta modalidad, las imágenes/metraje de archivo o de testimonio, son usados como apoyo a los argumentos. “El montaje tiene la función de mantener la continuidad lógica entre los puntos de vista individuales” (Nichols, 1997, p. 79). El contenido del texto del documental es la respuesta del discurso de las personas sociales. El realizador dirige la entrevista, al volverse un provocador, en la búsqueda de información específica.

Las entrevistas son el uso principal del texto narrativo, son también una negociación entre figuras de poder, las cuales, son moldeables ante la situación y contratos donde el personaje autoriza al realizador a ser interrogados. Este acto no es particular del documental, al contrario, este intercambio de preguntas y respuestas (conversaciones) son actividades que están presente en la vida diaria y reflejan una relación de poder.

El papel del realizador es primordial en esta modalidad y hay diferentes maneras de abordar su desempeño en el documental. Bill Nichols explica algunas formas en las que el entrevistador cumple con su objetivo, estando o no presente ante la cámara. Una manera de hacerlo es en una entrevista frente a la cámara en una conversación cara a cara para transmitir familiaridad (frecuente en la televisión); da la ilusión de ser desorganizada, en este caso, el realizador se vuelve un provocador y el personaje social se encuentra en una relación de poder donde queda sometido al interrogatorio. En la entrevista con el realizador ausente, éste realiza preguntas, pero su persona física y su voz se encuentran ausentes en el montaje final. En este tipo

de entrevista, el entrevistado/sujeto es quién lidera la narrativa a través de sus respuestas desde la perspectiva del observador.

Bill Nichols lo denomina pseudomonólogo, debido a que rompe la cuarta pared y el personaje ve directamente a la cámara, comunicándose con los espectadores. “El pseudomonólogo convierte al espectador en el sujeto al que se dirige la película, eliminando las mediaciones de realizador/sujeto/espectador que acentúan la modalidad interactiva” (Nichols, 1997, p.90). A pesar de modificar la estrategia y papeles designados, cumple con la modalidad al mantener una interacción. Este tipo de entrevista se logra gracias a la yuxtaposición del montaje que permite la ausencia física del realizador y crea con el uso de planos, un cambio de dinámica de poder en el actor social en el papel del provocador.

La última variación de este tipo es el uso del entrevistador con voz en *off* o *voice over*, comentando o dando su opinión dentro del texto, para liderar la historia, pero manteniendo su anonimato. Por lo tanto, este tipo de modalidad se caracteriza por el uso de entrevistas para crear un texto narrativo con la ayuda del realizador, ya sea ausente físicamente o no en el montaje, tiene la finalidad de usar argumentos de los personajes para guiar el documental.

La modalidad reflexiva plantea las problemáticas dirigidas hacia el espectador, porque desea crear diversas cuestiones sobre los problemas en la realidad socio-histórica del filme. Para lograr su objetivo se tienen estrategias visuales y narrativas, conversaciones, expectativas y efectos en su texto, que serán explicadas en este apartado. Entre las estrategias podemos ver el uso del montaje que se dicta bajo la premisa “mostrar la realidad y personajes psicológicamente complejos” (Nichols, 1997, p.97). A través de planos más subjetivos, esta es la modalidad que usa recursos más cinematográficos acercados al cine de ficción.

Para entender esta modalidad debemos hablar sobre los actores, los cuales forman parte de los varios significantes del texto. Los actores sociales al mostrar su realidad dan al público, no solo una perspectiva realista, sino que aparecen con su ser complejo físico y mentalmente. Se puede ver la intimidad del personaje, mediante el uso de la entrevista en un formato conversatorio o entrevista encubierta, que nos permite acceder a los pensamientos de la gente, con lo cual el espectador es

acercado a la realidad. A través del desarrollo de la problemática, el espectador profundiza su relación con el texto, entrando en un estado de reflexión.

Esta modalidad trata más la relación realizador-espectador que realizador-sujeto, debido a que se tiene como objetivo crear una conciencia en aquellos que desconocen el tema. Conocen el tema o es la primera vez que lo escuchan, ya que no hay persona que conozca más sobre su problema que el sujeto. El objetivo del documental de reflexión es crear duda epistemológica, poner constantemente el conocimiento en duda, no solo mediante el texto sino de todo el lenguaje y su significación, poniendo también en duda los papeles de la sociedad.

El conocimiento es puesto en duda constantemente y es una representación del momento socio-histórico que se vivía en el mundo cuando esta modalidad fue creada. Nació entre las décadas de los sesenta y setenta, en momentos de rebeldía, avances tecnológicos y cambios sociales alrededor del mundo. La duda epistemológica sobre todos los aspectos que rodeaban a la sociedad era la normalidad en esos años. Que el documental deseara transmitir estas problemáticas al público en la búsqueda de una reflexión en el público, es reflejo del momento histórico (Nichols, 1997, p. 90).

Ante la reinención de la sociedad, el significante, el sujeto, el realizador y sus papeles también debían cambiar y ser diferentes, como la ideología socio-política. Sigue habiendo una conciencia sobre la forma y estructura y una reflexión y concienciación de los problemas. Sin embargo, podemos encontrar en la modalidad reflexiva, el uso de la observación y la interactividad; la reflexiva usa estrategias de otras modalidades para su cometido, provocando una expansión de nuevos métodos para crear una reflexión en el público.

La sociedad comenzaba a replantearse las viejas tradiciones, pasar de sujetos pasivos a observadores de los documentales, a ser observadores activos y buscar cambios. El documental en esta etapa fue muy importante, por esto mismo, modificó la manera en que se hicieron y se percibían los documentales, porque comenzaron a tener un impacto en la sociedad.

Las modalidades son representaciones del momento socio-histórico, la reflexión y forma de hacer reflejar al público, cambió. Se diversificó, creando diversas maneras

para implantar dudas en el espectador. La reflexividad y la concienciación van de la mano porque a través de una conciencia de la forma y la estructura y de sus efectos determinantes se pueden crear nuevas formas y estructuras, no sólo en teoría, o estéticamente, sino en la práctica, socialmente (Nichols, 1997, p.104).

Las estrategias reflexivas son creadas con el fin de poder manipular al espectador para crear una vista objetiva de las diversas problemáticas con el fin de obtener una reflexión. Juegan con la psique humana y la manera en la narrativa provoque una variedad de sentimientos para lograr un impacto en el público.

Nuestra formulación de lo reflexivo pretende ser crítica con esa tendencia y para ello realiza una transposición conceptual: defenderemos una dimensión constitutiva de la reflexividad que asimilamos a la noción de «transductividad» (Miguel,2013, p. 3)

Por lo tanto, podemos entender que a través de esta modalidad los documentales han logrado servir a la manipulación de los agentes sociales para lograr la reflexión deseada. A pesar que Nichols lo aborda como una acción que quebranta las normas tradicionales, logrando que capte la atención del espectador, existe una diversidad de reflexiones, habla sobre el aspecto político y como se basa en intensificar las emociones hacia la problemática, creando un colectivo social que opere bajo una misma ideología, como sería paso de la naturaleza de los diversos movimientos sociales de la actualidad. Este tipo de reflexividad es progresista según el autor.

La reflexión formal usa diversas estrategias que tienden a la manipulación del público; las acciones del realizador sobre el montaje, buscan incrementar la reflexión en los espectadores. Al contrario de la reflexión de la forma, la reflexividad estilística usa apoyos visuales y más creativos para crear momentos y giros inesperados visuales(subjetivos) con el objetivo de llamar la atención del espectador, pero tiene la desventaja de “depender del conocimiento previo por parte del espectador de la convención documental” (Nichols, 1997, p.109). Sin embargo, ante más manipulación visual para lograr efectos de reflexión, puede recaer en la manipulación de los actores sociales, quitándole realismo al documental, modificando el texto y, por lo tanto, su comprensión.

La reflexividad deconstructiva se basa en la modificación de los códigos tradicionales del documental a conveniencia del realizador; este tipo de reflexión se basan más en la estructura narrativa que la visual (como el caso de la reflexividad pasada) para provocar una conciencia, dejando al espectador con más dudas que respuestas.

A través de los usos más habituales del documental interactivo, se logra crear una reflexión a través de la construcción de una subjetividad y usando características del documental de observación. Ante la constante reconceptualización de la realidad, de sus agentes y la relación realizador-sujeto-espectador, nacen nuevos métodos o “la bipolaridad de las estrategias reflexivas” (Nichols, 1997, p. 102).

Entre estos nuevos métodos, la ironía es recurrente en la posmodernidad y casi no es usado en el documental, “Las representaciones irónicas tienen inevitablemente la apariencia de falta de sinceridad, ya que lo que se dice abiertamente no es lo que en realidad se quiere decir” (Nichols, 1997, p.111). Este tipo de reflexión podemos encontrarlo en los documentales falsos; la ironía busca que el público cree conciencia con objetividad, con la ayuda de la exageración de los acontecimientos. El auto dice: “La parodia puede provocar la toma de conciencia de un estilo, género o movimiento que previamente se daba por supuesto; la sátira es un recurso para intensificar la conciencia de una actitud social, valor o situación problemáticos” (Nichols, 1997, p. 113).

La parodia y la sátira, son un método utilizado con regularidad para la crítica social, aunque su uso en los documentales no es tan frecuente; obliga al público a salir de su zona de confort y hacer una reflexión sobre su alrededor. Un caso para ejemplificar esta estrategia, a pesar de no ser un documental, es la película *La Dictadura perfecta* (2014) del director Luis Estrada, una sátira que nos obliga a cuestionarnos sobre nuestra política y la relación de los medios con las masas.

Capítulo 3. Metodología de análisis

3.1 Narración

La narración es la historia literaria o audiovisual, en la cual se manipulan diversos elementos que ocurren en una secuencia temporal determinada; habrá personajes

involucrados con problemáticas que tendrán consecuencias en su vida. Toda historia tiene un final y según María Eugenia Contursi y Fabiola Fierro (2000) “Un texto narrativo será aquel en que un agente relata una historia” Se puede considerar la narración como la manera en que se organiza un texto narrativo; en la literatura un tipo del narrador cuenta la historia, mientras que, en un producto audiovisual, lo hacen las imágenes y el sonido. En un documental, muchos personajes relatan los acontecimientos, aunque estos aparecen en las imágenes y escuchamos sus voces.

Como acto cultural generalizado, la narración cuenta el mundo histórico desde el uso del lenguaje primario para transmitir información. El relato evoca al continuo recordatorio de los diversos acontecimientos que la humanidad ha pasado (Contursi y Fierro, 2000) y podemos encontrar que estos son definidos por la forma en que se organiza un texto narrativo usando la relación entre personaje-espacio-temporalidad para la creación de historias falsas o verdaderas.

La disciplina encargada de determinar el manejo de estos elementos es la narratología, busca la estructuración de acontecimientos en los textos narrativos. En los literarios se hace a través de códigos lingüísticos. En estos existe un narrador (el que cuenta la historia), un narratorio (el que la recibe), además de la trama. Aunque la narratología se ha estudiado más en los textos literarios, esta disciplina se extiende a los géneros audiovisuales, entre ellos los documentales.

El relato acontece sobre la vida de uno o diversos personajes principales, los cuales se enfrentan a diversas problemáticas que son categorizadas como: humano vs dios, humano vs naturaleza, humano vs tiempo, humano vs cuestiones sociales, humano vs humano y humano vs tecnología. Estos conflictos se presentan frente a un “enemigo” que nuestros personajes deben sobrepasar para llegar al final deseado en novelas, poemas, fábula, leyenda, mitos, epopeyas, películas, incluso documentales.

Tal y como dice Carme Font (2009), se escribe literatura para hacer sentir, para pensar, para conocernos o simplemente para entretenernos, pero toda historia, sea cual sea su propósito ideológico de base, su pericia técnica, alberga un roce y una intensidad que constituyen al subsuelo fluido sobre el que transcurre el resto de los elementos narrativos.

La importancia de los relatos recae en los ámbitos histórico-culturales, en el ritual ejerce el intercambio de información como un acto generalizado del ser humano para transmitir historias, como lo fueron primero los relatos orales o los de la literatura. Es también a través de la radio, el cine y la televisión, que nuevos rituales para contar relatos se han instaurado en la sociedad y se han vuelto primordiales para la transmisión de mensajes. La narrativa audiovisual, se logra a través de la articulación de imágenes y sonidos, para narrar y representar historias: es una nueva manera de expresarse, propia de la sociedad contemporánea. “Hoy ya es un hecho que la literatura, no es más quién proporciona los relatos que toda sociedad parece necesitar para vivir, sino el cine: los cineastas nos cuentan historias mientras que los escritores juegan con las palabras...” (Todorov, 1978). Los relatos narrativos se adoptaron y modificaron para su uso en el cine; estos, al pasar a este medio cambia el orden de los acontecimientos, los trasladaron a imágenes para contar historias y un realizador tiene que controlar el orden en el producto.

La narración se centra en el contenido del relato, pero mientras en la literatura se narra con palabras, el cine recurre a aspectos técnicos que le dan forma al filme (Ordóñez, 2018). A través de nuevas técnicas y tecnologías, las historias se han trasladado a productos audiovisuales, manteniendo los elementos básicos para la creación de un relato. Es a través de la narración que se construye un relato audiovisual: “en virtud de la capacidad discursiva de la imagen, convierte los predicados del hacer en “representaciones” de actividades. Es claro que, en las narrativas de la imagen, no hay acciones sino imágenes en movimiento, cuyo significado son las acciones” (García, 1993).

Es importante mencionar que la narrativa no podría significar algo sin la interpretación del espectador y con respecto a esto David Bordwell en su libro *La narración en el cine de ficción* comenta:

Para darle sentido a una película narrativa, el espectador debe hacer algo más que percibir el movimiento, interpretar las imágenes y el sonido como representación de un mundo en tres dimensiones, y comprender el lenguaje oral y escrito. El espectador debe tomar como objetivo principal la interpretación de una historia más o menos inteligible (1996, p33).

Además de David Bordwell, otros autores como Kristin Thompson, en *El arte cinematográfico: una introducción*, definen la narración como “una cadena de acontecimientos con relaciones causa-efecto que transcurre en el tiempo y espacio” (1995, p.65); dicho término lo podemos encontrar en diversos productos y en el cine no es la excepción. Los autores, nos explican que “la narración puede ser una forma fundamental para que los seres humanos comprendamos el mundo” (1995, p. 74). Siendo así, se puede afirmar que tal como el cine de ficción, los documentales son considerados productos narrativos.

3.2 El cine como producto narrativo

Para comprender la importancia que tiene la narrativa dentro de cualquier producto cinematográfico, es necesario acudir a los principios del cine, para esto, se retoma *La historia del cine, su narrativa y sus correlaciones con su desarrollo tecnológico en los siglos XIX y XX* (2018). En los comienzos del cine, los cortometrajes de los Lumière conllevan el peso de la narrativa en solo la imagen, debido a los impedimentos tecnológicos de la época, Las primeras películas se dedicaron a grabar la vida del día a día, “los temas actuales de la época” (1995, p.10). El ser humano por primera vez podía ver a través de la cámara y se quiso ver así mismo.

A lo largo de la historia del cine, han surgido diversos autores que nos dan una visión individual y crítica de lo que significa el mundo cinematográfico, tratando de explicar y reflexionar sobre los distintos recursos visuales, sonoros, narrativos, etc., que son utilizados dentro de una obra fílmica. Uno de estos autores es Bernard F. Dick, quien en su libro *Anatomía del film* (1978), adentra al espectador en la estructura del filme, para tratar de comprender qué y por qué sucede lo que vemos en pantalla, llevándonos desde lo técnico hasta lo crítico.

Conforme las películas comenzaron a asemejarse más a lo que actualmente se considera el estándar en los productos audiovisuales, la narración evolucionó y logró crear una representación más asemejada a la realidad. Al principio, las primeras películas tenían el objetivo de mostrar la vida del ser humano y la complejidad que implicaba; este fue el sujeto principal de las nuevas películas que nacerían en las décadas posteriores, con historias complejas que representaban los cambios que

sufría la sociedad en su momento y que antes solo la literatura nos podía ofrecer. A partir de este hecho, la narrativa se comenzó a construir con historias de mayor dificultad, en donde el espectador debe aumentar su comprensión e interpretación de lo que ve en las imágenes. Es así como para 1904 la narrativa ya se había convertido en parte fundamental para la industria del cine, siendo una nueva estrategia de creación (Cortés, 2018, p. 8).

En *La historia del cine, su narrativa y sus correlaciones con su desarrollo tecnológico en los siglos XIX y XX* (2018) Andrés Cortés explica que, dentro de este posicionamiento de la narración en el mundo cinematográfico, “la importancia del tiempo comienza a tener correlación de dependencia para la historia” (2018, p. 8). Por su parte, en *El lenguaje del cine* del francés Marcel Martín nos define una triple idea del tiempo cinematográfico:

el tiempo de la proyección (duración de la película), el tiempo de la acción (duración diegética de la historia, es el tiempo al que pertenecen los personajes) y el tiempo de la percepción, siendo la impresión de duración que tiene el espectador sobre toda la película (2002, p.226).

Con esto, el tiempo de proyección comienza a durar más al contar una historia, David Griffin logra darles a las películas una duración de 15 a 30 minutos, permitiendo que la narrativa pudiera desarrollarse con una mayor complejidad con base al contenido. Esta mismo también se vio beneficiado al integrar mayores contenidos a través del espacio, los planos cinematográficos y el montaje; dando como resultado el cine que conocemos hasta el día de hoy.

Es importante mencionar que la narrativa no podría significar algo sin la interpretación del espectador y con respecto a esto David Bordwell en su libro *La narración en el cine de ficción* comenta:

Para darle sentido a una película narrativa, el espectador debe hacer algo más que percibir el movimiento, interpretar las imágenes y el sonido como representación de un mundo en tres dimensiones, y comprender el lenguaje oral y escrito. El espectador debe tomar como objetivo principal la interpretación de una historia más o menos inteligible (1996, p33).

Todo producto narrativo, incluido el cine, se encuentra definido por las mismas bases de la narración. Las principales instancias son: el narrador, el tiempo y el punto de vista.

¿Quién cuenta la historia?, el narrador lleva la secuencia del relato. Desde el punto de vista de Gérard Genette en *El Discurso del Relato* (1972) existen tres tipos de narrador: heterodiegético (tercera persona), homodiegético (primera persona) e Intradiegético. El heterodiegético, también conocido como la voz en *off* en los productos audiovisuales, se caracteriza por su ausencia en la historia. El segundo tipo de narrador es partícipe de la historia, pero es el narrador autodiegético, el personaje principal que cuenta su propio relato. Por último, el intradiegético es el narrador es un personaje, a quien el narrador de primer nivel le cede la voz para que introduzca su propio relato. Lo que cuenta es una metadiégesis; este es un método que permite al personaje principal ceder su narración a otro personaje para presentar otra perspectiva de la historia.

Siguiendo la propuesta de Genette, el tiempo dentro de la narración es definido en dos instancias: la temporalidad de los sucesos y el tiempo del relato. Las alteraciones de la temporalidad de la literatura contemporánea son definidas como anacronías: son diversos recursos que permiten la desorganización de la línea temporal y hay una gran diversidad; las más conocidas son las analepsis y las prolepsis. Las analepsis son conocidas comúnmente como *Flashbacks* y *Raconto*, permiten un retroceso leve temporal o un retroceso extenso en la historia. Mientras que las prolepsis, permiten una mirada hacia el futuro de personaje principal, a esto se le denomina *flashforward* o premoción, en estas se presenta un pequeño o gran vistazo del futuro, al cual, el personaje principal se dirige.

En el orden de la temporalidad se encuentran la sincronía y la diacronía. En la cinematografía, los usos de la sincronía son mostrados a través de los elementos audiovisuales: pantalla dividida, sobreimpresiones, uso de planos largos o filmaciones a profundidad, para mostrar la diferencia entre espacio-tiempo de los sucesos o personajes, mientras que en la diacronía se suceden las escenas y las secuencias para contar la historia.

De acuerdo Bernard Dick, primero es importante determinar qué es el tiempo cinematográfico, en donde nos explica que los directores son capaces de comprimir un día entero en unos cuantos minutos o también pueden prolongar el tiempo y contar en dos horas lo que sucede en un momento muy corto (1981, p. 9).

Por último, tenemos el punto de vista, al cual refiere Efrén Cuevas (2001); a este Genette en el *Discurso del relato* (1972) lo nombra focalización. Este establece tres tipos: focalización cero o ausente, focalización interna y focalización externa. La focalización cero o ausente, presenta a un narrador con un conocimiento total acerca de la historia y los personajes; el narrador es omnisciente. En la focalización interna el narrador sabe tanto como el personaje principal, puede ser considerado como narrador autodiegético; cuenta todo desde la perspectiva de un personaje, pero solo de este, sin poder conocer lo que piensan los demás personajes. Por último, la focalización externa es cuando el narrador sabe menos de la historia, por lo tanto, da menos detalles. En conclusión, es un personaje alejado de la historia y relata solo aquello que puede ver.

Un relato no necesariamente tiene un solo tipo de focalización. Es común encontrar relatos que turnan entre focalizaciones para lograr una narración compleja. Focalizaciones como la cero y la externa pueden utilizar narradores omniscientes; el narrador sigue estando alejado de la historia, pero sabe todo, o puede contarlo, pero mantiene una postura alejada, al solo contar la historia perceptible. En realidad, las focalizaciones no siempre deben permanecer “puras”, pueden tener cambios o considerarse dominante una sobre otra en el relato, por lo tanto, la primera lleva el liderazgo de la narrativa. De igual forma, el autor aclara que hay otras variantes de focalización: puede ser externa, pero se terminan dando detalles.

El concepto focalización y sus derivados, son abordados desde una perspectiva literaria, sin embargo, el uso de la focalización en el cine, emplea un nuevo abordaje. Es el caso de Frédéric Subouraud en *La adaptación: el cine necesita historias* (2010), retoma la complejidad que implica el nuevo papel del narrador en la cinematografía. Al contrario de la literatura, se pueden mostrar las cosas que antes el narrador en una novela, por ejemplo, relataba. El punto de vista en el cine reemplaza al narrador literario y recae su peso en el uso del montaje con base en la perspectiva del

realizador, con el apoyo de la imagen, la musicalización, la sonorización, la colorización, la iluminación, los personajes, la ambientación, etcétera para llevar la narración. No obstante, el narrador se puede convertir en una voz omnipresente (voz en *off*), que no siempre es requerida.

Según el autor, el cine se vuelve una polifonía, debido a que el punto de vista implica el continuo uso de elementos visuales y auditivos para lograr una narración sensorial compleja. El cambio más grande en la adaptación de la narración literaria al cine, fue la unificación de los fotogramas en movimiento y el lenguaje sonoro.

Para Gaudreault y Jost en *El relato cinematográfico* (1990), el punto de vista en el cine se puede observar mediante la ocularización y la auricularización, que constituyen la unión de diferentes sistemas usados en los productos audiovisuales. La ocularización es el punto de vista visual (lo que se muestra) de la película; emplea planos/contra planos, ángulos y crea una relación entre lo que muestra la cámara y lo que el espectador puede ver. Los planos recubren el contexto social. El autor dice que hay dos tipos: ocularización interna secundaria (manejo de planos) y ocularización cero (fuera de cuadro), (1990, pp. 137-154).

Por otra parte, la auricularización produce una relación a través del uso de sonidos, ruidos, música, diálogos y crea un contexto dependiendo de la perspectiva. Crea el ambiente de la película, lo que al final, define al cine como tal. Igualmente, se dividen de tres maneras: auricularización interna secundaria (recreación de lo que el personaje escucha), auricularización interna primaria (deformación de sonidos para apoyar los cambios que se le presentan al personaje) y auricularización cero (la intensidad de la banda sonora sujeta al diálogo) (190, pp. 144-147).

En resumen, el cine es un producto narrativo. Ante el uso de diversos elementos audiovisuales (sonorización, imagen, montaje, iluminación, color, ruidos, etc.), revolucionó la forma en que se cuentan las historias, ya sean ficticias o reales; la cinematografía creció de manera exponencial y cambió la forma en que se consumen los relatos. La forma en que los productos cinematográficos crecieron y se ampliaron para contar nuevas historias creó diferentes categorías para facilitar la forma en que se transmiten, "Si la narrativa nos invita a participar en la construcción de una historia, emplaza en el mundo histórico, el documental nos invita a participar

en la construcción de una argumentación, dirigida hacia el mundo histórico” (Nichols,1991). Al contrario del cine de ficción, los documentales carecen de un final habitual; en la ficción, generalmente, los espectadores se encuentran familiarizados y tanto el público como los personajes aceptan el final del relato. El documental presenta una problemática y la parte considerada como desenlace, es en realidad una posible solución para dicho problema. Toda historia tiene un propósito y en los documentales se busca generar una reflexión entre los espectadores. Dentro de la investigación presente, se hizo un análisis de los elementos que componen al documental como producto audiovisual.

3.3 Montaje

Las diferentes escenas en un filme son sincrónicas, puesto que los distintos componentes como la imagen, el sonido, la música, entre otros operan en conjunto para recrear un momento del filme, pero lo que hace que sea una narración es el montaje, pues mediante este, se van articulando el conjunto de escenas y secuencias de manera sucesiva; se trata de un proceso de armonización y composición de las secuencias para lograr el objetivo deseado.

En *Anatomía del film* (1981), Bernard Dick nos menciona que editar es todo un arte, ya que no sólo se trata de volver a escribir la historia, sino de elegir detenidamente cada elemento y unirlos para darle el sentido que el director busca. Como bien menciona Dick “los editores son el alter ego de los directores”, pues ellos seleccionan las tomas y deciden cuáles se deben incorporar al filme film:

En el cine, editar consiste en la selección y disposición de tomas con base en su lugar según la narrativa; su contribución a la atmósfera de una escena particular o de la película como un todo; y su eficacia para resaltar el ritmo del film, dilucidar su simbolismo, o simplemente ayudar al realizar del film a lograr su propósito, el cual puede cubrir un rango desde el deseo de contar una historia hasta el de reformar el mundo (1981, p. 46).

Asimismo, Dick esclarece la confusión que existe al usar “montaje” y “edición” para referirse a la unión y colisión de imágenes:

En nuestro continente, “montaje” significa editar: seleccionar y unir las tomas que formarán las escenas y secuencias del film. En Inglaterra, el mismo proceso se conoce como “editar” o “cortar”, pero con una pequeña diferencia: “editar” significa la unión paso a paso de las tomas en la sala de corte, mientras que el “montaje” se refiere al proceso considerado como un conjunto. Una complicación adicional consiste en que, en el pasado, los directores americanos utilizaron una técnica que desde entonces se ha conocido como montaje americano, una forma conveniente de replegar el tiempo a través de una combinación de “*dissolves*” “cortinillas” y superposiciones (un plano aparece en lo alto de otro) (1981, p. 47).

3.4 Imagen - El encuadre de las tomas

En *Anatomía del film* (1981), Dick nos explica de manera breve la diferencia que existe entre cada ángulo y toma que vemos en pantalla. Nos dice:

El ángulo de una toma se refiere a la distancia de la cámara de su objetivo, En un *close up* (CU), algunas veces llamado simplemente *close shot* (CS) o el Primer plano, la cámara está real o aparentemente cerca del sujeto; en términos anatómicos, es un plano de la cabeza o del área desde los hombros a la parte superior de la cabeza. Una variación de esta toma es el *extreme close-up* (ECU), o el *big close-up* (gran *close-up*), o gran primer plano o detalle, en el cual la cámara se acerca mucho más, tomando como tal una parte de la cabeza o el rostro. En contraste, un *long shot* (LS) o plano largo o general es el que toma la cámara a una distancia considerable del sujeto. Intermedio está el *medium shot* (MS) (plano medio), en el cual la cámara está más cerca de su sujeto de lo que estaría para un plano general, pero no tan cerca como para un *close-up*, en el sentido americano es un plano que cubre el área de las rodillas a la cabeza (1981, p. 20).

Asimismo, es importante retomar también los estudios que realiza Francesco Casetti en compañía de Federico di Chio en su libro *Cómo Analizar un Film* (1990) en donde categoriza a la imagen como un código, en este caso cinematográfica y fílmicas.

Casetti y Di Chio distinguen al encuadre en los márgenes del cuadro en donde menciona:

Filmar un objeto quiere decir ante todo delimitarlo en el interior de bordes precisos (...). Nos encontramos aquí con el problema crucial de las relaciones existentes entre el espacio *in*, aquel que se ofrece abiertamente a la mirada, y el espacio *off*, el que se queda fuera de la imagen, espacio no visto, pero bien conocido, y para comprender cuán estrechamente reguladas están estas relaciones basta pensar en ejemplos como la entrada y la salida de campo, que jamás se dejan abandonadas al azar (1991, p.86).

Así también menciona el encuadre como un modo de la filmación en donde nos dice:

Filmar un objeto significa también decidir desde qué punto mirarlo y hacerlo mirar (ya sea de frente, desde lo alto, desde abajo, de cerca, de lejos, etc.) y estas elecciones no están exentas de consecuencias, pues subrayan o añaden significados a los propios del objeto encuadrado. Nos encontramos con la escala de los campos y de los planos, los grados de angulación y los grados de inclinación. La escala de los campos y de los planos asume como criterio clasificatorio la cantidad del espacio representado y la distancia de los objetos filmados (1991, p.87).

A continuación, se explican la escala de los campos y de los planos, los grados de angulación y los grados de inclinación de acuerdo con lo propuesto por Casetti y Di Chio:

- Campo larguísimo (C.L.L.): una visión que abarca un ambiente entero, de modo bastante más amplio de cuanto los personajes y la acción que residen allí pueden exigir.
- Campo largo (C.L.): una visión que abarca un ambiente completo, pero en la cual los personajes y la acción albergados resultan claramente reconocibles.
- Campo medio (C.M.): marco en el que la acción se sitúa en el centro de la atención, mientras que el ambiente queda relegado al papel de trasfondo.
- Total (TOT): unidad ambigua que se sitúa entre el campo medio y la figura entera, superponiendo ora a uno, ora a otro. Es un marco en el que la acción

está filmada enteramente, independientemente de la relación que mantenga con el ambiente y de la distancia de los objetos representados. Es un poco más específico que el campo medio, concentrándose sobre la acción y omitiendo el ambiente.

- Figura entera (F.E.): encuadre del personaje de los pies a la cabeza.
- Plano americano (P.A.): encuadre del personaje de las rodillas para arriba.
- Media figura (M.F): encuadre del personaje de la cintura para arriba.
- Primer plano (P.P.): encuadre cercano del personaje, concentrado sobre el rostro, con el contorno del cuello y de la espalda.
- Primerísimo plano (P.P.P.): encuadre muy cercano concentrado sobre la boca y los ojos
- Detalle (Det.): acercamiento concreto a un objeto o un cuerpo.

Los grados de angulación prevén las siguientes posibilidades:

- Encuadre frontal: es aquel que se obtiene situando la cámara a la misma altura del objeto filmado.
- Encuadre desde arriba o picado: es aquel que se obtiene situando la cámara por encima del objeto filmado.
- Encuadre desde abajo o contrapicado: es aquel que se obtiene emplazando la cámara por debajo del objeto filmado.

Los grados de inclinación son los siguientes:

- Inclinación normal: es aquella que se obtiene cuando la base de la imagen es paralela al horizonte de la realidad encuadrada (o, más sencillamente, cuando el horizonte mantiene en la imagen su horizontalidad).
- Inclinación oblicua: es aquella que se obtiene cuando la base de la imagen y el horizonte de la realidad encuadrada divergen, con este último “suspendido” hacia la derecha o hacia la izquierda.
- Inclinación vertical: es aquella que se obtiene cuando el plano de la imagen y el horizonte de la realidad encuadrada son perpendiculares, formando un ángulo de 90 grados.

(Casetti y Di Chio,1991, pp.87-89).

De acuerdo con esto, los autores nos explican la importancia al elegir un encuadre angulado de cierta manera, así como un campo o plano, pues nos hablan de retórica, “estos códigos no nos servirán para constituir al film como objeto de lenguaje, sino también para definir su forma y sus efectos” (Casetti y Di Chio, 1991, p.89).

Además, Dick tiene su propia visión con respecto a la angulación de las tomas, en donde nos habla de la utilización de las diversas posibilidades que tiene la cámara de mostrarnos una situación. Nos dice que:

En un plano de angulación bajo la cámara toma al sujeto desde abajo hacia arriba, haciéndolo parecer más grande de lo que realmente es. Un plano así puede sugerir dominio o poder. En una toma de angulación alta, la cámara toma al sujeto desde arriba hacia abajo, haciéndolo parecer más pequeño de lo que es (1981, p.22).

Con respecto a eso, nos explica ejemplos sobre el manejo de la cámara y sus diversas funciones. Nos habla de la “cámara móvil” en donde menciona que puede significar dos cosas: “que la cámara puede estar en un vehículo móvil, como una plataforma o una camioneta, o puede permanecer estacionaria en un dispositivo como un trípode, pero con la libertad de poder girar” (1981, p.24).

A partir de esto, su rotación, ya sea izquierda o derecha, arriba o abajo, va a determinar si es un movimiento panorámico horizontal o vertical en donde ambas funcionarían para darle énfasis a un objetivo. En *Anatomía de Film* se explica cada una de ellas de la siguiente forma:

- Panorámica horizontal: cuando la cámara panorámica gira horizontalmente en un eje fijo. La panorámica horizontal es lo más cerca que puede llegar el film para imitar el movimiento natural de nuestros ojos cuando leemos.
- Panorámica circular: la cámara gira 360 grados.
- Panorámica *swish*: es un movimiento de una rapidez poco común que produce una impresión borrosa momentánea.
- Panorámica o Plano Vertical: cuando la cámara panorámica gira verticalmente en su eje, puede contribuir al conocimiento del espectador de

un objeto o una persona. Esta toma es especialmente eficaz para sugerir terror y suspenso, sugiere el destino real o potencial de un personaje.

(Dick, 1981, pp. 24-25).

A continuación, Dick nos habla de las tomas que pueden realizarse desde una cámara móvil, en donde nos explica que en vez de que la cámara gire sobre su propio eje, pueden moverse con, hacia o alejarse de su objetivo. Menciona que existen diversas formas de realizar dichas tomas, pero dependerá de los medios por los cuales se mueva la cámara:

Si la cámara se mueve sobre rieles en un *tracking*, si está montada en un "dolly", es una *toma dolly*; si se mueve hacia arriba y hacia abajo, hacia adentro y hacia afuera de una escena en una grúa o jirafa es una *toma crane*. Algunas llaman a cualquier toma en la cual la cámara se esté moviendo en un vehículo (un camión, una plataforma, una bicicleta, incluso en patines) una *toma travelling* (1981, p. 26).

Casetti y Di Chio complementan la idea de Dick, sobre el travelling donde menciona:

La cámara puede también montarse sobre un automóvil, lo cual permite una mayor velocidad de desplazamiento (*camera-car*), o puede aplicarse al propio cuerpo del operador, en sus dos variantes del *travelling* a mano y de *la steady-cam*, la primera sensible a los movimientos del modo de andar humano, y por ello de formidable efecto realista; la segunda, gracias a los soportes y amortiguadores hidráulicos insensible a tales movimientos y capaz de conjuntar la agilidad y la versatilidad del medio humano con la fluidez típica de un carrito (1991, p.94).

En *Anatomía del Film*, Dick menciona que además de los tipos de tomas ya mencionadas, existen otras. Uno de los más comunes es a través del *zoom*, en donde la impresión de acercamiento o alejamiento del sujeto se obtiene por el lente ajustable. Asimismo, existe lo contrario a esta toma: *el freeze*; donde todo se paraliza

de manera inmediata y se congela la imagen. Ambos elementos servirán para llamar la atención del espectador hacia los detalles dándole un poco de dramatismo (1981, p.27).

El autor nos dice que el realizador puede conectar planos o escenas para formar lo que llama secuencia, en este apartado nos explica las tres distintas formas que existen de las mismas:

- Secuencia lineal: una acción se liga con otra creando un drama en miniatura con un principio, una parte media y un final.
- Secuencia asociativa: el principio, la parte media y el final están ligados con un objeto o una serie de objetos
- Secuencia episódica: no especifica todos los detalles de una acción o las razones del comportamiento de un personaje; espera que el público haga las conexiones por sí mismo.

(1981, pp. 29-31).

3.5 El color

Una parte importante de la imagen sin duda es el color, pero es de señalar que su función no queda en solo embellecer la película, como bien lo menciona Dick (1981) en su libro, sino también debe tener un efecto en los personajes, en la trama y el escenario. Si bien, no existe una regla que nos diga cuando debemos utilizar color y cuando blanco y negro, es más común encontrar filmes a color, aunque muchas veces se utilice de manera ornamental, con frecuencia cumple una función específica. Nos menciona que incluso en una película en blanco y negro puede utilizarse el color creativamente, ya que sus usos son ilimitados (1981, pp.12-13).

En relación al tema del color, Casetti y Di Chio profundizan sobre su importancia dentro de un film, lo que permite complementar la idea de Dick. En *Cómo Analizar un Film* nos dice:

Hay excepciones donde trabajan este campo del color de manera sistemática y consciente, activando algunos códigos cromáticos que la mayoría de las veces se descuidan o emplean de una manera casual: la gama de las reacciones perceptivas (el verde que relaja, el azul que tranquiliza, el rojo que excita...); el juego de las tonalidades («calientes», «frías», pastel, etc.); las referencias ideológicas (el rojo como progreso, el negro como reacción...), y así sucesivamente [...] hay que recordar también los casos en que los colores son funcionales con respecto al relato, ofreciendo códigos suplementarios a los códigos de la narratividad: cada color se asocia entonces con un personaje o con un estado emotivo, proponiéndole como signo de reconocimiento de los distintos elementos de la historia; eso cuando no interviene, gracias a la alternancia entre color y blanco y negro, para distinguir entre sí situaciones narrativas que poseen estatutos distintos (por ejemplo, la realidad opuesta al sueño, el presente opuesto al pasado...). Son numerosísimos los ejemplos del uso expresivo del color en nuestro film.

(1991, p.91).

3.6 Iluminación

Para Bernard F. Dick la iluminación representa la expresión de un personaje, del argumento mismo o simplemente del escenario. En su texto nos explica la distinción entre los dos tipos de iluminación que con frecuencia vemos en el cine. Nos habla de la iluminación *high-key*:

En la iluminación *high-key*, la luz clave proporciona la mayor parte de la iluminación, mientras la luz de relleno (*fill*), una luz auxiliar de menor intensidad “llena” las áreas sin iluminar por la luz clave y suaviza las sombras que produce. Puesto que la iluminación de *high-key* proporciona una brillantez casi uniforme, es la más utilizada para comedias y obras musicales y para escenas de tranquilidad y de paz (1981, p. 15).

A continuación, nos explica la distinción que existe con la iluminación *low-key*, la describe como una luz que “proporciona mucha menos iluminación, dejando una gran parte del escenario en las sombras” (1981, p.15). Dick menciona que este tipo

de iluminación es perfecta para películas que tengan la intención de provocar terror, aunque también suele utilizarse en melodramas, como lo fue en los años cuarenta cuando se realizaban los filmes denominados “película negra” (*film noir*).

En este mismo capítulo también menciona que no sólo podemos encontrar estos dos tipos de iluminación en la pantalla, pues existen otros cinco tipos que se distinguen por el ángulo desde el cual la luz ilumina el objeto:

- La iluminación frontal: tiene un efecto suavizante y así hace que el objeto que estamos mirando se vea más atractivo de lo que en realidad es. Imparte una sensación de tranquilidad.
- La iluminación posterior: omite los detalles, pero añade profundidad.
- La iluminación superior: se utiliza para crear un aura de juventud o de espiritualidad.
- La iluminación lateral: coloca la mitad del objeto en la luz y la mitad en la sombra; en esta forma puede sugerir una personalidad dividida, un carácter moralmente ambiguo o una *femme fatale* (mujer fatal).

(Dick, 1981, p.15).

3.7 Sonorización

Dentro de *Anatomía del Film*, el autor menciona que si bien, los primeros años del cine lo llamamos “el periodo mudo”, es un error continuar pensando que así fue, pues explica que generalmente se contaba con comentaristas, músicos, máquinas de efectos de sonido y grabaciones fonográficas para sincronizar el sonido y la imagen (Dick, 1981, p.12).

En este contexto nos habla de dos tipos de sonorización utilizadas en el mundo cinematográfico: la sonorización sincrónica y la asincrónica. “*La sonorización sincrónica* es el sonido que se origina en la imagen, es el género con el que estamos más familiarizados. Al hablar los personajes, los vemos y escuchamos lo que están diciendo” (1981, p.12). Por otra parte, la sonorización asincrónica no tiene su origen en la imagen, el autor menciona que puede ser mucho más imaginativa que la sincrónica debido a que:

- Permite que los realizadores de filmes sustituyan un sonido por una imagen.
- La faculta a contrastar el sonido y la imagen.
- La estimula a yuxtaponer sonidos e imágenes que normalmente no ocurrirían al mismo tiempo.

Casetti y Di Chio realizan su contribución al hablar del sonido cinematográfico. En primera instancia determina que el sonido puede ser diegético o no diegético. Es diegético si la fuente está presente en el espacio de la peripecia representada, o no diegético, si ese origen no tiene nada que ver con el espacio de la historia. Asimismo, distingue tres categorías de sonidos:

- El sonido *in* propiamente dicho (el sonido diegético exterior, cuya fuente está encuadrada)
 - El sonido *off* propiamente dicho (el sonido diegético exterior, cuya fuente no está encuadrada)
 - El sonido *over* (el sonido diegético interior, ya *in* u *off*, y el sonido no diegético).
- (1991, p.100).

A su vez, clasifica tres tipos de elementos que componen la materia sonora del filme:

La voz, lo hablado: el primer código que la rige es sin duda el de la lengua del hablante: reconocer si un personaje se expresa en italiano, en inglés, en alemán, etc., constituye el primer paso inevitable para cualquier comprensión posterior. Al mismo tiempo encontramos aquí que existe la *voz in*, es decir, la voz procedente de un hablante encuadrado; la *voz en off* (fuera de campo), la que proviene de una fuente sonora excluida de la imagen de manera temporal; y la *voz over*, la que proviene de una fuente excluida de manera radical, en cuanto perteneciente a otro orden de la realidad, como en el caso de la voz narradora.

Los ruidos: remite a un mundo más “natural”, en donde es importante distinguir entre el sonido en campo (*in*), el sonido procedente de una fuente diegética no encuadrada (*off*) y el sonido procedente de una fuera de campo radical (*over*), que sirve para crear efectos más amplios que los proporcionados por la imagen:

- *In*: nos encontramos con un ruido que tiende a “espesar” la situación audiovisual, a hacerla más verosímil: en la práctica, a reproducir lo más fielmente posible lo que sería una situación “real”.
- *Off*: se trata de un ruido que puede actuar como nexo entre distintas imágenes referentes a la misma realidad (el griterío de un mercado, el fragor de una batalla, etc), o de un ruido que puede rellenar un poco artificiosamente una situación visual de por sí poco significativa (en muchos films de terror, o simplemente fantásticos, aparecen verdaderos muestrarios de susurros, golpes, crujidos, etc., de los que no se ve la fuente, pero que sirven para crear una atmósfera respecto de unas imágenes que no presentan “anormalidad” alguna).
- *Over*: Se trata de un ruido que puede asumir una función narrativa más abstracta, por ejemplo, funcionando como corte entre una secuencia y otra (por ejemplo, a menudo se sube el volumen del sonido, hasta que ocupa, por así decirlo, toda la escena).

La música: su intervención en campo u *off* es mucho menos frecuente que en el caso de la palabra o el ruido (por ejemplo, músicas que tocan en escena, gramófonos que emiten melodías, etc), mientras que es muy frecuente su utilización *over*, como acompañamiento de la escena, y también como momento que concluye *in crescendo* una secuencia y acentúa el corte con respecto a la secuencia siguiente.

(Casetti y Di Chio, 1991, pp 100-103).

Bernard, también realiza una clasificación con respecto a los distintos tipos de música que encontramos en los filmes. Como primer término encontramos las asociaciones musicales, en donde la música puede ser parte del texto o subtexto de un film, cuando es parte del texto, es un recurso narrativo que adelanta la trama, proporciona la explicación para el comportamiento de un personaje e incluso una pieza musical forma el clímax del film, llorando un efecto que no es posible para las palabras (1981, p.101).

El autor hace hincapié en la utilización de la música como *leitmotiv*, nos explica la importancia que tiene dentro de una película resaltando los siguientes puntos:

Un *leitmotiv* es una frase musical recurrente asociada con un personaje o un concepto.

- Dado que un *leitmotiv* identifica a un personaje, se puede considerar como la firma del personaje.
- El verdadero *leitmotiv* es inseparable del individuo con el cual se asocia o el concepto que subraya.
- Un *leitmotiv* puede confirmar una declaración de amor, pero también puede recurrir cuando los amantes tienen una disputa o se separan, haciendo mofa de lo que había aprobado antes.
- Como parte del personaje un *leitmotiv* puede recordar al público lo que el personaje está sintiendo en un momento particular.

(1981, p.102).

Además, agrega la música irónica: puede ser sutil u obvia; la música para caracterización: que es ideal para iluminar los aspectos más oscuros de un personaje que eluden incluso a la visión; y la música como base para estructura: se aleja del arte, se pervierte y es capaz de producir efectos diferentes a los del compositor (Dick, 1981, pp.103-106).

3.8 Elementos Adicionales Narrativos

De acuerdo con Bernard F. Dick (1981), los directores de cine tienen una extensa variedad de elementos a su disposición para lograr llevar una historia a la pantalla grande. Además de los que se han mencionado a lo largo de este texto, debemos tomar en cuenta la impresión y la sobre voz, pues su importancia, al igual que en otros medios, es notable en las citas cinematográficas. Dentro de estos mismos elementos encontramos recursos narrativos frecuentemente utilizados en las cintas:

3.8.1 Impresión

- **Títulos**

El cine mudo utilizó extensamente los “títulos” insertos impresos que se proyectaban periódicamente en la pantalla. El título fue una de las formas por medio de las cuales el realizar de un film mudo argumentaba la narrativa o iluminaba la acción. Lejos de morir con la era silenciosa, los títulos subsisten incluso actualmente en forma de subtítulos para las películas extranjeras y para los films norteamericanos, en los cuales hay escenas que requieren que los personajes hablen un idioma extranjero.

- **Encabezados, cartas, prólogos y epílogos.**

Es posible formular una regla general acerca de la palabra impresa en el film deberá utilizarse como un medio de proporcionar información factual que sólo puede impartirse por escrito o que, dentro del contexto del film, se transmite mejor escrita.

Cuando un film trata de un suceso histórico poco conocido o un tópico que puede ser desconocido para la mayoría de los espectadores, un prólogo, como una nota del autor en una novela histórica, se hace necesario para recordarles que el film está basado en hechos. Un epílogo en la forma de unas cuantas frases sucintas puede informar al público del destino de los personajes sin romper el ritmo.

- **Dedicatorias y comentarios preliminares**

Al igual que los autores, un realizador fílmico puede dedicar una película a otra persona como señal de su estimación. Una dedicatoria puede ser cualquier cosa, desde un truco publicitario hasta el patriotismo de uno de los principales jefes del estudio. Más comunes que las dedicatorias son los comentarios preliminares los cuales cubren desde una declaración de hecho hasta una advertencia elaborada. También tenemos las introducciones de tiempo y de lugar. Algunas nada más dan los datos esenciales escuetos, otros, no omiten nada en su intento de ser exactos. Algunas veces los comentarios preliminares toman la forma de un andar paso a paso, o de

enrollarse, durante el cual, el texto se despliega moviéndose hacia arriba o hacia abajo de la pantalla.

3.8.2 Sobre voz

Cuando las películas aprendieron a hablar, los realizadores se lanzaron sobre la voz como un instrumento narrativo, intentando usarlo de la misma forma que habían empleado los títulos. Cualquiera o cualquier cosa puede narrar una película, sin embargo, dado que la sobre voz (narración fuera de cámara o comentario) es un dispositivo narrativo tan común, su adecuación a un film en particular merece una investigación. Algunas veces la sobre voz es preferible a la impresión, y algunas veces incluso la sobre voz requiere algún tipo de respaldo, como sonidos, unos cuantos acordes, o un tema musical.

- **El “yo” en la narración**

La forma más conocida de sobre voz es la narración en primera persona (la cual es similar a la “narración de yo” en ficción. El tipo ideal de narración ocurre cuando el “yo” tiene una conexión específica con la historia que se relata. Generalmente, la narración en “yo” tiene un efecto de distanciamiento, incluso cuando el “yo” es un participante activo en la historia. Puede crear un tipo objetivo de film en el cual se espera que el público vea la acción desapasionadamente.

- **La voz incorpórea**

Como observador

En los semi-documentales, los créditos aparecen en tipo de imprenta para dar a las películas la impresión de “historias de casos”.

La voz del narrador está asociada con la cámara, la cual, a su vez, está bajo control del narrador.

- **La voz epistolar**

El avanzar la trama por medio de una carta es un mecanismo común tanto en ficción como en el cine, La novela epistolar tiene una larga tradición. Aunque hay pocos films totalmente epistolares, la carta es un medio conocido para

poner la trama en movimiento. Cuando se usa un intercambio de cartas para señalar el paso del tiempo.

- **La voz en tránsito**

Actualmente se usa la sobre-voz para permitir que los personajes en tránsito continúen su conversación sin ser vistos. Cuando los personajes están en un vehículo movible (es decir, un auto por ejemplo) podemos ver el vehículo pero no a los personajes; sin embargo, los oímos hablar, O cuando dos personajes están caminando en la distancia, algunas veces escuchamos exactamente lo que están diciendo aun cuando no podemos ver sus rostros. Esta clase de sobre-voz minimiza el corte, de otra forma, el director tendrá que cortar de una toma áreas del tráfico a los personajes en el auto.

- **La voz repetitiva**

Un personaje generalmente la heroína da vuelta intranquila en la cama mientras la voz de otra persona resuena en su inconsciente, repitiendo un diálogo clave de una escena anterior en caso de que ella o el público hayan pasado por alto su significado.

- **La voz “overlapping”**

En *overlap*, el sonido o el diálogo puede extenderse de una escena previa o anticipar la siguiente. Permite que el público escuche un suceso antes de que acontezca.

- **La voz subjetiva**

Las películas abundan en ejemplos de la voz interior que literalmente dice lo que piensa debido a que el público requiere acceso a los pensamientos de un personaje en un punto particular.

- **La voz en cámara subjetiva**

Cuando se utiliza la técnica de cámara subjetiva, el público contempla la acción desde el punto de vista del personaje. Si un personaje habla durante la toma subjetiva de una escena o secuencia, el público, escucha todo desde el punto de vista del personaje además de ver y sentir lo que él o ella siente.

- **La voz de fluir de la conciencia**

El fluir de la conciencia ha sido aplicado a una variedad de conceptos desde la divagación desarticulada hasta la prosa incoherente, sin embargo, realmente es el fluir ininterrumpido de pensamientos, recuerdos y asociaciones en la mente despierta. Lo que escuchamos es el interior del personaje, un interior que se expresa a sí mismo en el lenguaje de la memoria, el cual está formado de palabras e imágenes.

- **La voz de los medios**

Los medios, radio, televisión, cintas. etc., pueden ofrecer alternativas a los medios tradicionales de narración, incrementando así las opciones narrativas del realizador fílmico, Puesto que el film es uno de los medios, puede utilizar el potencial narrativo de los medios más realísticamente que la ficción. En el film, los medios mantienen intacta su naturaleza al convertirse en canales visibles y audibles de la narrativa.

Capítulo 4. Análisis narrativo de los documentales

A continuación, se analizarán y compararán los documentales seleccionados en donde se tomarán en cuenta elementos del capítulo II relacionados con las modalidades del documental y lo desarrollado en la metodología sobre narratología: el tipo de narrador, el tiempo y los elementos de auriculización (sonorización) y ocularización (planos, angulación, inclinación, movimientos de cámara, color e iluminación) para extraer de ellos el punto de vista.

La última estación (2012)

Catalina Vergara, Cristián Soto

Sinopsis

El documental proyecta una mirada contemplativa sobre la vejez al interior de los asilos de adultos mayores. Una cámara retrata la vida y momentos que enfrentan los adultos mayores en su última etapa, en un ambiente de abandono y soledad. Estos

hogares y su eterno paso del tiempo, se convierten en la última estación de la vida, antes de emprender el viaje inevitable hacia la muerte.

<p>MODALIDAD DE DOCUMENTAL</p>	<p>De observación-reflexivo. Es posible notar que la intervención de los directores es nula. Nos hacen sentir que somos parte del asilo, que somos un espectador más, los diálogos son pocos y entre los personajes, nunca hablan a la cámara, no existe un testimonio, simplemente lo que vemos. Asimismo, es posible ver que las tomas largas, las pausas y el silencio, nos permite reflexionar sobre lo que vemos y reevaluar las ideas establecidas que se tienen sobre los adultos mayores dentro de los asilos.</p>
<p>NARRADOR</p>	<p>En este documental se decide utilizar la sobre voz en vez de títulos o textos en pantalla, se opta por “yo” en la narración. Podemos asignar al locutor de Radio Padre Hurtado como nuestro narrador. Si bien no nos narra la historia conforme va sucediendo, le otorgamos este papel debido a la importancia que tienen sus intervenciones, el padre Hurtado se vuelve guía de la historia, quien a través de sus palabras nos refleja los sentimientos que emanan del asilo, nos lleva hacia la reflexión, no sólo a los mismos personajes, sino a los espectadores y a su vez es un personaje más de esta historia. Por lo tanto, se le puede considerar un narrador autodiegético, pues a través de su narración conocemos sólo su versión de la historia.</p>
<p>TIEMPO</p>	<p>El tiempo transcurre de manera lineal, es claramente marcado por las estaciones del año, vemos las hojas del otoño, después los árboles secos y al final, la naturaleza florecer. Esto no sólo en las tomas al exterior, sino también a través de las ventanas del asilo. Es aquí donde el título del documental toma sentido.</p>
<p>IMAGEN: PLANOS ANGULACIÓN INCLINACIÓN</p>	<p>Dentro del documental se pueden observar distintos tipos de encuadres. Tenemos tomas generales <i>Big long shot</i> que ayudan a mostrar el panorama y contextualizar el espacio en</p>

	<p>donde los personajes principales habitan y concurren, en este caso, dentro o fuera del asilo.</p> <p>Se utilizan planos enteros y medios para denotar acciones de los personajes como cuando comen, duermen o simplemente observan.</p> <p>La intención de los <i>close up</i> es revelar emociones como la tristeza, la desesperación, y el cansancio que definen sus continuos estados de ánimo.</p> <p>Los <i>extreme close up</i> a los detalles físicos que los caracterizan: un enfoque a los ojos, las arrugas, la boca y las canas. Además, en ciertos momentos, podemos ver <i>tight shot</i> de objetos personales como fotografías, agendas o escrito, que poseen un valor emocional para los personajes.</p> <p>De estos encuadres es posible ver algunas veces movimientos de cámara como paneos y tildeos para la transición de escenas.</p> <p>Las escenas suelen ser de larga duración, esto da tiempo a la reflexión sobre lo que los directores nos presentan. De igual manera observamos diversas representaciones de la vejez como objetos antiguos, hojas marchitas o árboles sin hojas y animales como caracoles, esto a su vez nos habla de esta transición de estaciones, las cuales son punto clave dentro del documental.</p> <p>Es importante mencionar los contrastes que nos muestran entre la juventud y la vejez, pues en ocasiones vemos el interior del asilo con los adultos mayores mientras afuera los niños juegan fútbol.</p>
COLOR	<p>La paleta de colores cuenta con tonalidades que van entre azul, negro y un poco de amarillo. Los azules nos transfieren a lo emotivo, profundo, pasivo, la tranquilidad. Mientras el color negro nos lleva a lo nostálgico, a lo aislado, al abandono, al rechazo, a un efecto depresor. Al mismo tiempo, los tonos</p>

	claros nos brindan armonía y el sentimiento de estar en nuestro hogar.
ILUMINACIÓN	La iluminación es el gran protagonista del documental, es claro el contraste que los directores quieren mostrar. Existe un juego entre las sombras y la luz, lo cual apoya de manera recurrente la narrativa. Nos deja ver el papel de los adultos mayores, quienes siempre se verán en la oscuridad, siempre más grises incluso cuando tienen toda la luz natural. Siempre veremos al adulto mayor con un poco de luz entre las sombras, resaltando sus emociones, sentimientos y detalles que los caracterizan. Siempre están ahí, la luz entre la oscuridad.
SONORIZACIÓN	A lo largo del documental es posible notar que la música es un gran ausente, el silencio es lo que predomina, sin embargo, las acciones y los pocos diálogos son acompañados de sonidos clave que nos llevan a sentir que estamos dentro del asilo. Escuchamos sonidos de las aves, puertas rechinando, pasos lentos, la televisión encendida y la radio. Esta última cumple un papel importante dentro del desarrollo de la historia, pues la “Radio Padre Hurtado” nos lleva de la mano con el documental, es el locutor quien se convierte en nuestro narrador y su vez nos comparte sonidos de la naturaleza que hacen sentir que estamos fuera del asilo, que le recuerdan a que suena la vida.

El Agente Topo (2020)

Maite Alberdi

Sinopsis

Este largometraje nos lleva a través de la misión secreta de Sergio, luego de ser contratado a través de un anuncio en el periódico, el hombre de ochenta años, se interna en asilo como infiltrado, con el fin de descubrir las posibles negligencias que sufre una de las pacientes.

MODALIDAD DEL DOCUMENTAL	<p>Este falso documental² posee características de dos tipos de modalidad: interactiva y reflexiva. En el primer caso, porque la tarea primordial del personaje principal (Sergio) es ser espía, que desempeña el papel de entrevistador. De este modo, dirige la historia del documental.</p> <p>En segundo lugar, reflexiva porque busca crear en el público, una reflexión sobre la soledad que enfrentan algunos personajes del asilo y porque humaniza a las personas mayores, que, en muchos casos, son abandonados en este tipo de lugares.</p>
NARRADOR	<p>El filme carece de un narrador omnisciente. El tipo de narración es autodiegético, ya que el espectador sigue a Sergio en su misión y solo conocemos lo que él conoce, él dice y él escribe. Solo se usa el recurso de sobre voz cuando los audios de <i>whatsapp</i> se reproducen, pero se ve otra imagen.</p>
TIEMPO	<p>Sigue una secuencia lineal: tres meses donde Sergio trabaja como espía, reducidos en un filme de una hora y media.</p> <p>En ningún momento se ve alguna escena de noche.</p>
IMAGEN: PLANOS ANGULACIÓN INCLINACIÓN	<p>En <i>El Agente Topo</i> (2020) se puede encontrar muchos tipos de encuadres.</p> <p>Los <i>Medium shots</i> son usados para la presentación del personaje principal. Los <i>two shots</i> se emplean cuando el personaje principal está en una conversación con un tercero.</p> <p>Para mostrar actividades u objetos que solo Sergio puede ver, se emplea <i>Over the shoulder</i>. Solo Sergio y la directora del asilo usan este tipo encuadres.</p> <p>La película tiene la característica de usar los encuadres de tipo <i>medium close up</i> y <i>close up</i> para mostrar las facciones y reacciones de los personajes, asimismo, para mostrar el</p>

² Se considera falso documental basado a la recreación de eventos, entre el roce de la realidad y lo ficticio.

	<p>conjunto de características físicas que pertenecen a la tercera edad. Al contrario de enfocar individualmente aspectos como arrugas, lunares, manchas, cataratas con el uso de un plano <i>extreme close up</i>, este filme busca mostrar la unificación de estos elementos en una sola toma.</p> <p>Por último, las tomas en <i>long shots</i> presentan el lugar donde la historia se desarrollará e introducen algunos habitantes del asilo y elementos que están alrededor de las instalaciones, en este caso la vegetación, flores, macetas y algunos objetos, toman su lugar con el uso de los planos <i>Tight shot</i>.</p> <p>Una de las características que definen el estilo de este documental es el continuo uso de encuadres divididos usando los ventanales de la casa y muchas tomas son hechos desde estos mismos.</p>
<p>COLOR</p>	<p>Este falso documental usa tonalidades cálidas naranja, amarillo, tonos anacarados, azules y cafés decoran el hogar de ancianos y también adornan las prendas de los personajes. El uso de estos colores está ligado a la ilusión del tiempo, que provoca en el espectador crear una analogía con el pasado. Por otro lado, estos colores son considerados alegres, predominando el naranja y el amarillo, los cuales caracterizan a los adultos mayores que se mantienen activos y felices en su estadía.</p> <p>Cabe mencionar que el color azul y amarillo que se encuentran en la ropa de Sergio parece ser por igual, un contraste a su situación, amarillo porque vive en el asilo, pero azul porque, además de destacar entre los ancianos, se asemeja al azul de las ropas de las enfermeras, contando que al final, él no pertenece a ese lugar.</p>

ILUMINACIÓN	<p>La mayor parte de la iluminación consiste en una luz natural/cálida, ya sea en el exterior o en el interior, da la impresión que el establecimiento está abierto, y continuamente se hacen presentes las diversas ventanas que dejan entrar esta luz. El único cambio de luz significativo, es el uso de <i>Low key</i> con enfoque en iluminación superior, esa misma recae sobre Sergio y es utilizada solamente cuando retoma el papel de infiltrado, enviando audios y notas sobre todo lo que hace.</p>
SONORIZACIÓN	<p>En primera instancia, en la mayoría del documental, la sonorización es del tipo sincrónica y responde especialmente a los diálogos de las personas y sus acciones.</p> <p>El ruido de ambiente representa a aquello que no podemos ver, pero reconocemos: pájaros, grillos, coches, tráfico y es asincrónica porque no se puede verlo en totalidad. Hay escenas donde la música es diegética, como en el festejo de cumpleaños de una de las habitantes del asilo.</p> <p>Pero en las escenas donde Sergio está sumido en claros/oscuros, realizando actividades de espía, se puede escuchar música <i>overlapping</i>, que recae en el cliché de espía, es usada como <i>Leit motiv</i> de una forma cómica, pero reconocida, lo que la hace funcional. El resto de la música es melancólica y pertenece a los sonidos de ambiente.</p> <p>Usa la sonorización asincrónica para el exterior y la sincrónica responde a todo lo que podemos ver en la imagen: las sillas moverse, los diálogos.</p>

La última Estación (2012) y *El Agente Topo* (2020), son filmes cuya narrativa se basa en retratar la vida del adulto mayor en los asilos. Sin embargo, abordan estas historias desde perspectivas muy opuestas. El falso documental busca que el público reflexione a través de la estadía de Sergio en el asilo y las relaciones que entabla

con los habitantes, involucrándose en las vidas de los demás. El objetivo de la narrativa audiovisual de este documental es crear una intimidad entre el personaje-espectador basada en la familiaridad. Las tonalidades cálidas dan un estilo acogedor, porque al final, para Sergio es un lugar de paso, pero para las personas que lo habitan, es su hogar, en donde ríen, bailan, conviven, se encuentran con la religión, pero, en el que también experimentan tristeza, soledad, pasividad en su nueva vida. Pasan de sillón en sillón como actividad diaria. *El Agente topo* logra exponer la complejidad de la tercera edad sin recaer en los estereotipos que están continuamente ligados a la vejez, como lo es la tristeza, ya que es común pensar que la edad es un impedimento para considerarse felices y tener una vida activa.

Por su parte en *La última estación*, no existe un protagonista, todos los habitantes son uno solo, cuentan una misma historia, la voz en *off* dirige al público a través de la narración y cae en la melancolía. A lo largo del documental es posible ver una constante reflexión sobre lo que significa ser un adulto mayor dentro de un asilo, a los problemas que se enfrenta y las emociones que lo dominan. Los tonos sombríos nos trasladan a los sentimientos reflejados por los personajes: tristeza, nostalgia, abandono y olvido. El filme nos hace sentir parte del asilo, a ser un habitante más, nos coloca junto a ellos y así, esperar que pasen los días frente a nosotros, de manera lenta y pasiva, esperando simplemente que llegue nuestra última estación. En esta historia podemos resaltar que, a pesar de la aflicción que nos hace sentir, también podemos ver un poco de tranquilidad, esperanza, bienestar y armonía, proyectada tanto las luces, como con los pocos sonidos que los acompañan. Si bien los directores recurren a un elemento estereotipado de la vejez como lo es el abandono, es importante mirar esta perspectiva que refleja una de las tantas realidades que viven los adultos mayores al menos en América Latina.

Ambos documentales miran desde diferente punto de vista la vejez, sin embargo, comparten elementos que nos hacen reconsiderar la idea que existe sobre la vida de los adultos mayores. Tanto en *El agente topo* como en *La última estación*, los directores logran crear una consciencia sobre las dificultades de la tercera edad. Nos hablan del duelo, el sentimiento de estar esperando que pasen las estaciones hasta que llegue su final. Nos reflejan la desesperación de ser despojados de su independencia, así como de elegir cómo vivir sus últimos años.

Asimismo, es posible observar que los dos filmes nos dirigen hacia una misma reflexión; ambos, exponen el problema que enfrentan gran parte de los adultos mayores que viven en asilos o casas de retiro. Sin duda, el abandono es el protagonista de estas dos historias. Si bien, los documentales nos muestran escenas que parecen estar llenas de felicidad, resultan ser momentáneas, pues quedan atrás cuando los personajes vuelven a su vida cotidiana y recuerdan a su familia. Se sienten solos, incluso, al convivir con sus compañeros. Los pensamientos de soledad y melancolía se apoderan de ellos, lo que, inevitablemente, se ve reflejado en la pantalla.

Al final, para ellos, el tiempo parece haberse detenido, la sociedad avanza y ellos son dejados atrás, convirtiéndose solamente en espectadores. Entre las paredes de los asilos transcurren sus días, relacionándose entre ellos, sin embargo, la soledad es un sentimiento que los acompañará hasta el final; esto es lo que define a esta etapa de la vida.

Reflexiones finales

Como hemos podido observar, son diversos los elementos narrativos como visuales, iluminación, ángulos, sonido, color, que se utilizan en los documentales analizados, ambos documentales reflejan una visión de los adultos mayores de diferente manera, aunque con el mismo fin. Los elementos que principalmente se pueden notar son el uso de imágenes con una composición que nos ayuda a entender los sentimientos de los adultos mayores, ya sea de felicidad, de nostalgia, de tristeza o de preocupación. Constantemente observamos analogías sobre la vejez, mediante la recreación de objetos antiguos, hojas secas, árboles en transición, música de otra época, imágenes religiosas, cosas personales que sólo un adulto mayor conserva. De igual manera, escuchamos sonidos que suelen identificarlos, tales como el caminar lento, el uso de sus aparatos y su manera característica de hablar.

La última estación y *El Agente Topo* abordan la vejez desde la perspectiva sentimental, enfocándose en los problemas que se presentan ante el ingreso de una

persona de la tercera edad a un asilo: el abandono, la ausencia familiar que obliga a la persona al aislamiento social y cultural, debido a aspectos relacionados con la falta de tiempo por parte de los hijos, por necesidades especiales o simplemente por la ausencia de terceros para el cuidado geriátrico.

Sin embargo, se debe hacer énfasis en que ambos documentales conllevan la misma temática en su narrativa; por lo tanto, se desarrollan en instituciones similares. En los documentales previamente mencionados, la historia recorre los asilos y las personas que habitan en ellos, mostrándonos únicamente las problemáticas que nacen en estos lugares. Al mismo tiempo, estos productos audiovisuales, a pesar de que luchan por derribar el estereotipo de vida de los adultos mayores, terminan apoyando la misma visión de la vida en los asilos. Los dos documentales muestran que la soledad y el abandono son las principales causantes de los problemas, sin embargo, las historias hacen cuestionarse: ¿qué pasa con los adultos mayores que no viven en asilos?

Derivado de esta idea, se da a entender en los documentales que aquellas personas que no viven dentro de un asilo tienen una mejor calidad de vida o que se encuentran rodeadas de familiares en un ambiente sano. Sin embargo, durante la investigación se encontró que las personas de la tercera edad están constantemente expuestas a diversas discriminaciones por parte de terceros y de la misma sociedad, como consecuencia de la estructura socio-económica que caracteriza a países como México.

Los dos productos suelen recurrir a los mismos recursos visuales y sonoros para enfatizar en el sentimentalismo para crear consciencia, sin embargo, no bastan para exponer todas las problemáticas de los adultos mayores; tienen la meta de mostrar una de las realidades que enfrentan este tipo de personas en los asilos, pero continúan con la revictimización, al reforzar las ideas de abandono y soledad como temas principales. Esto, a pesar que es una realidad que muchas personas sufren, no se puede generalizar. En conclusión, *La última estación* y *El Agente topo* no representan la complejidad de los problemas de la estructura social y las consecuencias que provoca la discriminación hacia la tercera edad por parte de la sociedad. Buscar erradicar o disminuir los diferentes tipos de discriminación que

sufre esta población, debería comenzar a ser una prioridad para la sociedad mexicana, ante el exponencial aumento poblacional de la tercera edad y la disminución de mortalidad. Los expertos predicen, que el adulto mayor tendrá el mayor porcentaje poblacional en el 2050.

Sin duda, la soledad es parte de la última etapa de vida, sin embargo, no debería ser la única problemática que se aborde en los diversos productos audiovisuales que abordan la vida del adulto mayor. Muchos documentales cuyas narrativas son similares, abordan la vejez desde la misma perspectiva de soledad y tristeza, ideas que se encuentran ligadas a los estereotipos. La meta de esta investigación fue crear el documental *Sigo Aquí* (2023), que abarca un marco más amplio de la vejez y los diferentes tipos de vida, utilizando recursos narrativos para exponer diversos casos, que se asemejan más a la realidad y que concuerdan con datos hechos por instituciones para crear conciencia sobre la verdad de la tercera edad en México.

A través del producto audiovisual se pueden encontrar diversas consecuencias de las discriminaciones y dificultades que vive la tercera edad, entre las primeras se encuentran la falta de apoyos económicos a la población más afectada, a pesar de las pensiones otorgadas durante los últimos años y la creación de la Beca Bienestar, el recurso no es suficiente para cubrir las necesidades básicas como vivienda, comida o servicios de salud, y para aquellos que carecen de la oportunidad de acceder a una pensión, tienen la necesidad de continuar trabajando para poder subsistir y no solo a ellos mismos, sino sus familias. Ante el estereotipo que se tiene ligado a la tranquilidad y pasividad, 70% de las personas mayores de 60 años son económicamente activas. La edad ha dejado de ser un impedimento para trabajar ante la necesidad y, sin embargo, no todos pueden hacerlo, provocando que caigan en la pobreza.

La familia toma un papel importante dentro de la última etapa de la vida. Aquellos círculos familiares donde el adulto mayor vive en casa, suele cumplir roles de cuidado para menores y apoyo en labores del hogar, actividades que con el desgaste físico y emocional que representa la vejez, provoca un agotamiento temprano, sin embargo, esta estructura social donde los adultos mayores apoyan en el hogar, es

una representación de la cultura mexicana y cómo son figuras de autoridad en el hogar o con roles importantes a cumplir.

Por su parte, los adultos mayores que no puedan cuidarse por sí mismos y que la familia misma no pueda darle los cuidados adecuados, o que carezcan de familiares, los asilos aparecen como una alternativa, ya sea privado o público, sin embargo, muchos adultos mayores son abandonados en estas instituciones, esto nos indica un cambio socio cultural del cuidado y respeto hacia la vejez.

Que la tercera edad se sienta más sola que otras generaciones, minimizar sus problemas y limitarlos a la ausencia de un apoyo económico proviene de una perspectiva generalizada por parte de la sociedad, pero también, es debido a la estructura socioeconómica del país, donde los adultos mayores son excluidos o ignorados debido a su poca aportación dentro del sistema, siendo vistos como una carga para la estructura económica. Fallas en el sistema y un aumento exponencial de adultos mayores, ha comenzado a fracturar la sociedad, por lo cual es necesario reconsiderar el papel de los adultos mayores y realizar un cambio dentro de las políticas de nuestro país.

Asimismo, es posible ver que los elementos son utilizados para ir más allá de la imagen, donde nos acercan a la realidad de ser un adulto mayor, nos muestran sus preocupaciones, limitaciones, enfermedades y la soledad que los acompaña. Los documentales aprovechan cada elemento para conocer sus vidas, saber quiénes son y por qué están ahí, nos hacen sentir parte de los asilos para poder reflexionar sobre lo que viven los adultos mayores, nos hacen pensar en qué lugar quedan las personas que tenemos en nuestra vida pertenecientes a esta población, reconsiderar las oportunidades que se les dan, la visión de la sociedad y por supuesto, nos hace pensar qué vejez queremos vivir.

Se puede entender que, aunque los proyectos audiovisuales relaten diferentes reflejos de la vida de los adultos mayores y que el manejo de recursos visuales y sonoros observados en los documentales son utilizados para reforzar la imagen estereotipada que se tiene de ellos, también podemos observar que existe una visión

alejada de otros aspectos que forman parte de la vida, donde la vejez se vive de manera alegre, activa, y siempre en compañía.

Por último, es claro que no se puede generalizar un tipo de vida para la tercera edad, la vejez es individual, las personas eligen distintos tipos de vida, profesiones, decisiones y enfrenta diferentes problemáticas. A pesar de ello, sin importar el nivel socioeconómico, salud o familia, las personas mayores deben tener el derecho a vivir una vejez digna.

Bibliografía

- Bordwell, D., & Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico*. Paidós. Barcelona.
- Breschand, J. (2004). *El documental. La otra cara del cine*. (C. Roche, Trad.). Paidós Ibérica (Trabajo original publicado en 2002).
- Canitas. (2021). *¿Quién Protege a los Adultos Mayores en México?*. <https://canitas.mx/guias/quien-protege-a-los-adultos-mayores-en-mexico/>
- Casetti F. y Di Chio F. (1990). *Cómo Analizar un Film*. (C. Losilla, Trad; Castellano). Ediciones Paidós Ibérica, S.A, Barcelona. (Trabajo original publicado en 1990).
- Comisión Nacional de los Derechos Humanos [CNDH]. (2017). *Ley de los Derechos de las Personas Adultas Mayores*. Segunda edición. https://www.cndh.org.mx/sites/all/doc/programas/ninez_familia/material/ley-derechos-adultos-mayores.pdf
- Consejo Nacional de Población (2021). Día Internacional de las Personas de Edad <https://www.gob.mx/conapo/articulos/dia-internacional-de-las-personas-de-edad-284170?idiom=es>
- Contursi, M. Ferro, F. (2000) *La narración usos y teorías*. Grupo Editorial Norma. https://www.google.com.mx/books/edition/La_narraci%C3%B3n/EcASOjh0kQwC?hl=es-419&gbpv=1&printsec=frontcover
- Cuenta pública 2018 (2018). *Introducción*. en: Instituto nacional de las personas adultas mayores <https://www.transparenciapresupuestaria.gob.mx/work/models/CP/2018/tomo/VII/Print.V3A.01.INTRO.pdf>
- Cuevas, E. (2001) *Focalización en los relatos audiovisuales*. Trípodos, número 11, 123-135. <https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/4366/1/Focalizaci%C3%B3n%20-Tr%C3%ADpodos.pdf>
- Cortés, C. (2018). *La historia del cine, su narrativa y sus correlaciones con su desarrollo tecnológico en los siglos XIX y XX* [Tesis de licenciatura]. Universidad Católica de Pereira

- Dick. F. B. (1981). Anatomía del Film. (M.E. Moreno, Trad; Español) N.O.E.M.A. Editores S.A., México D.F. (Trabajo original publicado en 1978).
- Directorio Estadístico Nacional de Unidades Económicas [DENUE] . (2018) <https://www.inegi.org.mx/default.html>
- Font, C. (2009) *Como diseñador el conflicto narrativo: Claves para comprender y encauzar la tensión literaria*. Alba editorial.
- gacetaUABC. (2021). *Buscan visibilizar el envejecimiento en instituciones de atención y alojamiento para personas mayores*. <https://gaceta.uabc.mx/node/18697>
- García Jiménez, Jesús. Narrativa audiovisual. Madrid: Catedra, 1993
- Gaudreault, A. y Jost, F. (1990) *El relato cinematográfico, cine y narratología*. PAIDÓS.
- Genette, G. (1972), *El Discurso del Relato: ensayo del Método*, Editions du Seuil. https://inscastelli-cha.infod.edu.ar/sitio/prof-silviaandorno/upload/Discurso_del_relato.pdf
- Gutiérrez, P. (2022). *Adultos mayores, con poca posibilidad de vejez digna; cuidados en asilos privados cuestan hasta 35 mil pesos*. La Jornada de Oriente. https://www.lajornadadeoriente.com.mx/noticias/sociedad_y_justicia/adultos-mayores-vejez-digna-asilos-privados-cuestan-hasta-35-mil-pesos/
- INAPAM. (2020). *¿Qué es el INAPAM?*. Gobierno de México. <https://www.gob.mx/superissste/articulos/sabias-que-arboles-de-navidad>
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía [INEGI]. (2022). *ESTADÍSTICAS A PROPÓSITO DEL DÍA INTERNACIONAL DE LAS PERSONAS ADULTAS MAYORES*. https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/aproposito/2022/EAP_AD_ULMAY2022.pdf
- Instituto Nacional de las Personas Adultas Mayores [INAPAM]. (2016). *Ley de las personas adultas mayores*. <https://www.gob.mx/inapam/documentos/ley-de-los-derechos-de-las-personas-adultas-mayores>

- Instituto Nacional de Salud Pública. (2022). *Maltrato a adultos mayores*. <https://www.insp.mx/avisos/4758-maltrato-adultos-mayores.html>
- Leon Brandi, L.(2021).El cine documental. *Revista Mexicana De Ciencias Políticas y Sociales*, 21(79). <https://do.org/10.22201/fcpus.2448492xe.1975.79.80535>
- Martín, M. (2002). *El lenguaje del cine*. Gedisa. Barcelona.
- Márquez, A., Esquivel, A.,Cruz, M. y Gonzalez, A. (2018). *Casa hogar-asilo y su influencia en la calidad de vida del adulto mayor: revisión bibliográfica*. Sanus. https://www.researchgate.net/publication/326658335_Casa_hogar-asilo_y_su_influencia_en_la_calidad_de_vida_del_adulto_mayor_revision_bibliografica
- Nichols, B. (2013). *Introducción al documental* (M. Bustos, Trad.; 2.a ed.). Universidad Nacional Autónoma de México (Trabajo original publicado en 2010).
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. (J. Cerdán y E. Iriarte, Trad.; 1.a ed.). Paraidós (Trabajo original publicado en 1991).
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.6 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [12/09/23].
- Oliva, J. C. (2022). *La pensión del Bienestar para adultos mayores: cómo tramitarla, requisitos y calendario de pagos 2023*. El País. <https://elpais.com/mexico/2022-12-23/la-pension-del-bienestar-para-adultos-mayores-como-tramitarla-requisitos-y-calendario-de-pagos-2023.html>
- Ordóñez, G. J. (2018). Narrativa y narración en el relato audiovisual: Apuntes para la distinción de forma y contenido. *Uru: Revista De Comunicación Y Cultura*, (1), 102–121. Recuperado a partir de <https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/uru/article/view/26312514.2018.1.6>
- Organización Mundial de la Salud [OMS]. (2022). *Maltrato de las personas mayores*. <https://www.who.int/es/news-room/fact-sheets/detail/abuse-of-older-people>
- Pichardo, R. (2020) *Infantilización y maltrato, principales problemáticas en casas para adultos mayores*. IBERO Puebla https://web.iberopuebla.mx/noticias_y_eventos/noticias/infantilizacion-y-maltrato-principales-problematicas-en-casas-para

- Platinga, Carl R. (1997). *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge UP: Cambridge.
- Procuraduría Federal del Consumidor. (2018). *Asilos. Una alternativa para el cuidado y atención de los adultos mayores*. Gobierno de México. <https://www.gob.mx/profeco/documentos/asilos-una-alternativa-para-el-cuidado-y-atencion-de-los-adultos-mayores?state=published>
- Programas para el Bienestar. (2022). *PENSIÓN PARA EL BIENESTAR DE LAS PERSONAS ADULTAS MAYORES*. <https://programasparaelbienestar.gob.mx/pension-bienestar-adultos-mayores/>
- Sabouraud, F. (2012) *La adaptación: el cine necesita historias*. PAÍDÓS.
- Stam, R. (2009), *Teoría y Práctica de la adaptación*. Universidad Autónoma de México.
- Superissste. (2020). *¿Qué es el INAPAM?*. Gobierno de México. <https://www.gob.mx/superissste/articulos/sabias-que-arboles-de-navidad>
- Torragesa, Marta. (2008). *La naturaleza del cine de no ficción: Carl. R. Plantinga y la herencia pragmatista del signo*. Universidad de Navarra.
- Valdés Villanueva, L. (2016). *Las teorías de los actos del habla. Una sinopsis*. [Trabajo terminal de Máster, Universidad de Oviedo]. Repositorio institucional de la Universidad de Oviedo. <https://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/51401>

ANEXO

Estado de la cuestión

PUBLICACIONES		
Nombre de la publicación	Autor	Temática
<i>Ley de los Derechos de las Personas Adultas Mayores (2017).</i>	Comisión Nacional de los Derechos Humanos [CNDH].	Los derechos de las personas mayores tratan de garantizar la calidad de vida en materia de acceso a la salud, a la alimentación, al empleo, a la vivienda, al bienestar emocional y a la seguridad social.
<i>Introducción.</i> en: Instituto nacional de las personas adultas mayores (2018).	Cuenta pública 2018	Surgimiento del INAPAM, reseña histórica, misión, visión y su compromiso con la sociedad.
Directorio Estadístico Nacional de Unidades Económicas (2018).	DENUE	Asilos y residencias para el cuidado del anciano, del sector privado y del sector público.
<i>Buscan visibilizar el envejecimiento en instituciones de atención y alojamiento para personas mayores (2021).</i>	gaceta UABC.	INEGI contabilizó que la población de adultos mayores representa un 12% de la población total
<i>Adultos mayores, con poca posibilidad de vejez digna; cuidados en asilos privados cuestan hasta 35 mil pesos (2022).</i>	Gutiérrez, P. <i>La Jornada</i> de Oriente.	Sólo quienes cuentan con un ingreso mensual de entre 8 mil y 35 mil pesos pueden vivir en un lugar con tres comidas al día,

		vigilancia, atención médica y actividades recreativas que logren mantener en ellos un buen estado de salud físico y emocional
<i>Estadísticas a propósito del día internacional de las personas adultas mayores (2022).</i>	Instituto Nacional de Estadística y Geografía [INEGI].	Los adultos mayores representan un 14% de la población, siendo más de 17 millones.
<i>Ley de las personas adultas mayores. (2017).</i>	Instituto Nacional de las Personas Adultas Mayores [INAPAM].	Decálogo de los Derechos de las personas Adultas Mayores.
<i>Maltrato a adultos mayores (2022).</i>	Instituto Nacional de Salud Pública.	Desarrollan sus líneas de investigación en torno al diseño de modelos de atención específicos para esta población; el estado de salud y acceso a servicios en ancianos viviendo en pobreza; la evaluación de programas dirigidos a adultos mayores, y la identificación de necesidades de adultos mayores indígenas.
<i>Casa hogar-asilo y su influencia en la calidad de vida del adulto mayor:</i>	Márquez, A., Esquivel, A., Cruz, M. y González, A.	Identifica la influencia de la estancia en casas hogar o asilos en la calidad de vida del adulto mayor en

<p><i>revisión bibliográfica.</i> Sanus (2018).</p>		<p>donde concluye que es necesario promover políticas públicas que fomenten el envejecimiento saludable.</p>
<p><i>La pensión del Bienestar para adultos mayores: cómo tramitarla, requisitos y calendario de pagos 2023.</i> (2022).</p>	<p>Oliva, J. C.</p>	<p>La Pensión para el Bienestar de las Personas Adultas Mayores es un derecho que ampara de manera universal a mujeres y hombres mayores de 65 años en el país</p>
<p><i>Maltrato de las personas mayores.</i> (2022).</p>	<p>Organización Mundial de la Salud [OMS].</p>	<p>Propuestas y recomendaciones para que los países tomen conciencia de la importancia que tienen los adultos mayores y así se le ofrezca un trato digno.</p>
<p><i>Infantilización y maltrato, principales problemáticas en casas para adultos mayores.</i> IBERO Puebla (2020)</p>	<p>Pichardo, R.</p>	<p>Maltrato de los adultos mayores en asilos y casas de descanso.</p>
<p><i>Asilos. Una alternativa para el cuidado y atención de los adultos mayores.</i> (2018).</p>	<p>Procuraduría Federal del Consumidor.</p>	<p>La necesidad de la población adulta mayor de asistencia en casa, en un asilo o en estadias prolongadas en hospitales debido a dificultades para</p>

		el desarrollo de actividades de la vida diaria de manera independiente.
<i>PENSIÓN PARA EL BIENESTAR DE LAS PERSONAS ADULTAS MAYORES.</i> (2022).	Programas para el Bienestar.	Apoyos económicos con la finalidad de mejorar las condición de vida de los adultos mayores.
<i>¿Qué es el INAPAM?</i> . Gobierno de México. (2020).	Superisste.	Organismo con el objetivo de atender a las personas mayores de 60 años para alcanzar niveles de bienestar y calidad.
<i>Asilos, una alternativa para el cuidado y atención de los adultos mayores.</i> (2018)	Gobierno de México	Ante el crecimiento poblacional del adulto mayor en México, los asilos se han equipado para cubrir sus necesidades básicas y dar una calidad de vida a la población más vulnerable.
<i>Adultos mayores, en abandono y maltrato.</i> (2019).	UNAM	Los adultos mayores sufren abandono y maltrato por parte de sus familiares y los porcentajes de estos, aumentan con cada año, por lo que es importante crear más leyes para proteger y abastecer las necesidades de la próxima

		generación de adultos mayores.
<i>Maltrato en la Vejez.</i> (2019)	Gobierno de México, Instituto Nacional de las Personas Adultas Mayores.	Diferentes tipos de maltratos que sufren los adultos mayores han hecho que se cree una conciencia sobre la problemática social a la cual, nos enfrentamos.
<i>Tasa de informalidad laboral en México entre el primer trimestre de 2015 y el tercer trimestre de 2022.</i> (2022)	Stadista	Muestra la escala sobre el ascenso y el descenso de la economía informal en México.
<i>Abandono y Maltrato a adultos mayores</i>	CONAPRED	En México, 16% de la población de adultos mayores sufre diferentes tipos de maltratos y abandono familiar.
<i>Pobreza y personas mayores en México.</i> (2020)	CONEVAL	Actualización del incremento y descenso de la pobreza en México, respecto a las personas de la tercera edad.
Día Internacional de las Personas de Edad (2021)	Consejo Nacional de Población	Resalta la importancia de las personas mayores en la sociedad y visibiliza los retos que plantea el envejecimiento en el mundo actual.

MATERIAL AUDIOVISUAL		
Título	Director	Temática
<ul style="list-style-type: none"> • Cosas imposibles (2021) 	Ernesto Contreras	Matilde, una mujer mayor, tras la muerte de su esposo Porfirio con quién vivía violencia verbal y física constantemente, encuentra compañía con Miguel, su vecino, un joven comerciante desorientado sobre su vida, crearán una gran amistad que los lleva a liberarse de sus traumas y vivir como siempre quisieron,
<ul style="list-style-type: none"> • Amor (2012) 	Michael Haneke	El amor que ha mantenido juntos a Georges y Anne, una pareja de músicos retirados que superan los ochenta años. se verá puesto a prueba cuando Anne sufre una parálisis y Georges tenga que cuidar de ella. Una cruda historia sobre la vejez y la muerte.
Aprender a envejecer (2019-2023)		A través de especialistas, explora las formas para lograr una larga y reconfortante vida ayudando a fomentar la cultura del envejecimiento activo y saludable.
LIBROS		
Título	Autor	Resumen
<ul style="list-style-type: none"> • Anatomía del Film 	Bernard F. Dick	Examina el exterior y el interior del film narrativo - su forma externa y su

		<p>estructura interna- a fin de aislar sus partes y estudiar sus funciones, explorar lo que sucede en la pantalla del teatro y en la pantalla de la imaginación, y determinar los enfoques críticos que deben tomarse del medio</p>
<ul style="list-style-type: none"> • Cómo analizar un film 	<p>Francesco Casetti y Federico Di Chio</p>	<p>Se recorren cuatro grandes áreas de investigación: el análisis de los signos y de los códigos de un film; el análisis del universo representado, poniendo un énfasis especial en el espacio y en el tiempo; el análisis de la narración, con los personajes, las acciones y los cambios de situación; y el análisis de las estrategias comunicativas, con la manifestación en el texto tanto del autor como del espectador.</p>
<ul style="list-style-type: none"> • La representación de la realidad 	<p>Bill Nichols</p>	<p>Bill Nichols ofrece estimulantes y convincentes bases para abordar las cuestiones teóricas que plantea el género documental. Una obra minuciosa y exhaustiva, un verdadero hito del pensamiento cinematográfico contemporáneo, cuya distinguida fusión entre asuntos taxonómicos y otros más inclinados hacia la ética que permiten penetrar hasta el fondo en los incontables misterios que rodean a la realización y consumo de este tipo de películas.</p>

<ul style="list-style-type: none">• El Documental la otra cara del cine	Jean Breschand	El documental es tan antiguo como el cine, pues desde los hermanos Lumière podía decirse que hacían documental sin saberlo. El género engloba prácticas muy diferentes y toda tentativa de definirlo será por fuerza reductora ante su diversidad. Interrogar al cine por su vocación documental equivale a interrogarse sobre el estatuto de la realidad ante la cámara. Ficción y documental son dos ejes de un mismo arte que recupera la realidad.
---	----------------	--