CAPÍTULO III

VIDEO DOCUMENTAL “LUCHANDERA”

3.1 Sobre los Orígenes del Documental

Hacer un recuento de la historia del documental y sus clasificaciones, es trascendente para poder entender cuál es su función y relevancia. En los últimos anos, el término frecuentemente ha sido utilizado de manera equivocada para nombrar trabajos audiovisuales diversos, sin embargo, se necesitan puntualizar sus características y atributos para poder realmente conocerlo y hacerlo.

A finales del siglo XIX, varios inventores se encontraban ya en el proceso de hallar la manera de capturar imágenes en movimiento. Para algunos científicos, la necesidad por documentar ciertos fenómenos o sucesos era imperiosa. De esta manera, alrededor de 1880 aparecen personajes como el astrónomo francés Pierre Jules César Janssen, el inglés Muybridge, famoso fotógrafo y criador de caballos, y Étienne Jules Marey, fisiólogo francés. Ellos lograron recoger imágenes a partir de cámaras fotográficas colocadas de manera secuencial y activadas en muy breves intervalos de tiempo, consiguieron capturar pequeñas secuencias de movimiento. Ejemplos de estos *movimientos capturados* son el galope de un caballo, el salto de un gato, el trabajo de un atleta, un bailarín, entre otros. Algunos de estos embrionarios del documental, lograron proyectar sus secuencias fotográficas en una pantalla, revelando así, una característica muy importante del documental: “la capacidad de mostrarnos mundos accesibles, pero por una razón u otra, no percibidos por nosotros.” (Barnouw, 1996, p. 12)

Todos estos experimentadores, guiados cada uno por intereses particulares, contribuían sin querer a la creación de lo que fuera a ser conocida, en un futuro no muy lejano, como la cámara de cine. Sin embargo, les correspondería al norteamericano Thomas

Alva Edison y al francés Louis Lumière, inventores de profesión, hacer realidad la creación de este invento.

A sabiendas de los descubrimientos logrados por Muybridge y Marey, Edison logra concentrar sus conocimientos para crear, en 1894, el *kinetoscopio de mirilla*. Siendo esta la primer cámara que lograba retratar la realidad, fue aceptada con gran aplauso. Sin embargo, dicha victoria fue efímera. Al año siguiente, en 1895, Louis Lumière arrasaría de manera impresionante el triunfo de Edison, inventando su *cinématographe* o cinematógrafo.

La cámara que Edison había inventado estaba limitada, por su gran tamaño y peso, a trabajar dentro de un estudio. Se necesitaban varios hombres para trasladarla y además, la electricidad era vital para hacerla funcionar. Dadas estas características, el kinetoscopio no podía salir al exterior a capturar el mundo, sino que, más bien, el mundo tenía que traerse ante la lente de la cámara para poder ser examinado, careciendo de todo ambiente o contexto.

El invento de Lumière, por otro lado, gozaba de características técnicas distintas que, fueron la clave para lograr el éxito tan rotundo que tuvo. Pesaba sólo cinco kilos, era de fácil transportación y no dependía de la electricidad. Tenía además otro rasgo muy atractivo, era proyector y máquina de impresión a la vez. El mundo exterior, se convirtió rápidamente en su campo de trabajo. Este ideal instrumento, permitía a un operador de Lumière "ir a una ciudad extranjera, ofrecer presentaciones, rodar nuevas películas en el día, revelarlas y copiarlas en el cuarto de su hotel y exhibirlas luego la misma noche." (Barnouw, 1996, p. 14)

Louis Lumière empezó con la realización de varias películas, entre ellas *La salida de la fábrica*, *La llegada de un tren a la estación*, *La comida del bebé*, grabadas durante 1895. Al mismo tiempo en que Louis, con ayuda de su hermano, Auguste Lumière, se dedicaban a la realización y exhibición de films, también preparaban un equipo de operadores u "*opérateurs*". Ellos se convertirían en viajeros mundiales, llevarían el

cinematógrafo a todos lados, y documentarían además dichos lugares, mostrando ahí mismo, algunos de esos films y otros realizados por Lumière (Barnouw, 1996).

Después de pocos meses, el cinematógrafo llegaría a países como Inglaterra, Bélgica, Holanda, Alemania, Austria, España, Italia, Rusia, los Estados Unidos, Egipto, la India, Australia, Japón, México, Argentina, Brasil y otros países.

Para 1897, los operadores de Lumière habían hecho una compilación de películas que alcanzaba las 750. Dichas cintas le daban al público la sensación de ver el mundo. A todo esto, los secretos de fabricación y funcionamiento del *cinématographe* eran resguardados por cada colaborador de la firma Lumière y no fue hasta finales de 1897, que los Lumière empezaron con la fabricación y venta de su invento, además del material fílmico requerido. Crearon también un catálogo de películas de su autoría que se pondría a la venta (Barnouw, 1996).

A raíz de todos los logros alcanzados por los Lumière, otras compañías no tardaron en tratar de igualar su invento. Nuevas empresas surgían en todo el planeta, tratando de construir cámaras portátiles para trabajar en exteriores. En muchas ocasiones, la visita de un operador Lumière a un país marcaba el inicio fílmico del lugar en cuestión. Los nuevos empresarios comenzaron a llamar a sus trabajos “documentaires, actualités, topicals, películas de interés, educacionales, filmes de expediciones, filmes de viajes o, después de 1907, travelogues, esto es, películas con descripciones de viajes.” (Barnouw, 1996, p. 23) Sin embargo el término –documental- se utilizaría de manera formal más tarde.

Hacia finales de 1907, el documental comenzó a decaer. Las películas de ficción se multiplicaban y llegaron a superar en número a los documentales. A pesar de que Lumière rechazaba la idea de que en sus filmaciones aparecieran actores, las “reconstituciones” o “imposturas” cobraron auge durante esta etapa. El uso de este recurso surgió ante la necesidad de corregir material de mala calidad o de escaso interés hacia el público. De esta manera, el documental comenzó a tomarse como algo dudoso y poco a poco fue decayendo

aún más. El nacimiento del noticiario en 1910, contribuyó a esta causa. El documental se utilizaba casi únicamente para ilustrar las noticias (Barnouw, 1996).

A lo largo de toda esta etapa del nacimiento del documental, se empezaban a reconocer características inertes de este género:

> La historia no siempre se da donde uno espera encontrarla, y es más fácil hallar y fotografiar los efectos que las causas […] la cámara querría frecuentemente penetrar en lugares en los que no se le deseaba. Sin embargo, percibía que al hacerlo la cámara podría arrojar valiosos rayos de luz. La prueba fílmica podría cerrar la boca del mentiroso. (Barnouw, 1996, p. 31)

El cine nació documental. Sin embargo, el dominio y alcance de la ficción, junto con sus actores estrella, rezagó el documental casi al olvido.

Existe polémica y puntos de vista divergentes con respecto a cuál es el primer trabajo audiovisual que se pueda categorizar como documental. Rabiger por ejemplo, afirma que "the spirit of documentary is perhaps to be found first in Russia with the Kino-Eye of Dziga Vertov and his group […] he produced educational newsreels that were a vital part of the struggle for allegiance during the Russian Revolution." (Rabiger, 1992, p. 15)

Robert Flaherty, explorador de profesión, también contribuiría a dar forma a lo que actualmente conocemos como el documental. En algunas de sus expediciones al norte de Canadá, comenzó a capturar algunas imágenes de la vida de los esquimales. Al principio sólo escenas sueltas, sin alguna relación entre ellas, y posteriormente con el enfoque hacia un sólo esquimal y a su familia. Fue así como Flaherty "eligió a un célebre cazador de la tribu itivimuit de esquimales, Nanook, para que fuera el protagonista de su película. Nanook se convirtió en el eje de secuencias fílmicas." (Barnouw, 1996, p. 37)

Para 1922, *Nanook, el esquimal*, película de dos décadas de exploración y casi una de filmación, se encontraba lista para ser exhibida y distribuida. Su éxito fue inmediato. Abarrotó las taquillas de muchos países. A diferencia de los documentalistas anteriores "aparentemente Flaherty dominaba la gramática del filme, tal como ésta se había

desarrollado en películas de ficción. Dicha evolución no sólo había transformado las técnicas, sino que había transformado también la sensibilidad del público." (Barnouw, 1996, p. 40)

Nanook, el esquimal logró así el resurgimiento del género, y es considerado por muchos autores como el primer documental. Sin embargo, documentalistas como Rabiger desmienten lo antes aludido. Mientras Flaherty editaba el material grabado, descuidadamente se incendiaron sus 30, 000 pies de negativos, complicando de manera grave la culminación de su proyecto. Consiguiendo los fondos necesarios, pudo filmar nuevamente a Nanook con su familia. No obstante, para esta nueva etapa de filmación, el director tuvo que pedir a sus personajes realizar deliberadamente sus actividades, sabiendo que serían grabados por una cámara, es decir, el lente ya no buscaba lo espontáneo o natural, sino lo 'actuado'. (Rabiger, 1992, p. 15) Vertov y sus colaboradores, al estilo Lumière, defendían la idea de grabar la realidad desde un ángulo revelador, sin tener necesariamente permiso para hacerlo, y rechazaban la idea de trabajar con escenas compuestas o manipuladas, e incluso hicieron uso de la cámara oculta. Su misión era encontrar y hacer del conocimiento público hechos reales.

Para Erik Barnouw, autor de "El documental, historia y estilo", los documentales toman diversos papeles o subgéneros de acuerdo al lugar o la situación en la que se encuentren. Así, un documental puede fungir como explorador, como *Nanook*, o como reportero, con autores como Dziga Vertov, en obras como *Historia de la Guerra Civil* en 1921, *¡Adelante, soviéticos!*, en 1926, *Una sexta parte del mundo* del mismo año, y *El hombre de la cámara*, en 1929.

Otro papel que el documental puede protagonizar es el de abogado. John Grierson inicia un movimiento cinematográfico en Inglaterra en el que trata de representar las realidades conflictivas existentes. A través de sus obras, busca abrir los ojos del ciudadano, para darle a conocer la situación política real por la que está pasando. A diferencia de Flaherty, quien muestra lugares y situaciones humanas muy lejanas, Grierson, en sus documentales, se refería a procesos sociales actuales y cercanos. Su estilo fue difundido

ampliamente, y la cinematografía documental británica comenzó a cobrar importancia. Ejemplos de films realizados por Grierson y su equipo son *A la Deriva,* en 1929, *Canto de Ceilán,* en 1935 y *Correo Nocturno,* en 1936 (Barnouw, 1996).

El documental inglés se enfocó entonces en mostrar, entre otras cosas, la dignidad de los obreros y el trabajo que ellos desempeñaban. Uno de los intereses del documental abogado era revelar al espectador la situación real de la clase obrera con respecto al dominante punto de vista del capitalismo.

La clasificación que Barnouw hace va desde el documental explorador hasta el guerrillero, poeta o cronista. Reconoce que un documentalista toma cierto papel dependiendo de muchos factores, incluyendo los gustos e intereses personales, y agrega que un documental no pertenece a una única clasificación, sino que puede recaer en varias, con la posibilidad de sobresalir en una. Hoy en día, gracias a toda esa evolución, el documental es una mezcla de muchos estilos, formas y movimientos. Las nuevas tecnologías y descubrimientos técnicos permiten que esta variedad crezca aún más.

Sería complicado situar en alguna de estas categorías al documental *Luchandera*, sobre todo porque posee características de cada una de ellas. Hace las veces de reportero pues, con los puntos de vista de sus distintos personajes, intenta retratar el panorama amateur poco conocido entre los que gustan disfrutar de este deporte. Podría también clasificarse dentro del grupo de los exploradores, mostrando un microcosmos distinto al oficial (donde únicamente se comenta sobre la élite luchística).

Hasta el momento, se han examinado cuestiones respecto a la génesis del documental, y acerca de cómo su recorrido a lo largo de diferentes momentos en la historia, le ha ido asignando distintas funciones. Sin embargo, otro aspecto importante en el que habría que ahondar es el que a continuación se expone.

El documental no tiene una definición específica; muchos autores son los que han tratado de asignarle un significado, pero sería muy complejo poder llegar a un acuerdo

entre todos ellos, sobre todo porque el documental no es un género que haya sido siempre utilizado con un mismo objetivo. Ninguna de estas definiciones es la oficial, válida o auténtica. Más bien lo que tendría que hacerse para tratar de llegar a una definición lo más completa y exacta posible, sería mencionar atributos del documental en los que varios escritores y documentalistas concuerdan.

Para Bill Nichols, en su libro "La representación de la realidad", dar una definición del documental no basta para explicar todo lo que implica su realización y el producto final como tal; es por eso que propone la construcción de tres definiciones desde diferentes puntos de vista: el realizador, el texto y el espectador, respectivamente.

El primer punto de vista explica que el nivel de control es lo que diferencia el documental de la ficción. En un documental existen menos variables controladas, se ejerce poder en ciertos aspectos como el guión o la investigación, pero en otros, como los decorados, la iluminación o comportamiento de los personajes, existe poca o nula manipulación. Es decir, el realizador trata de capturar hechos reales, con escasa intervención o control, intenta retratar a la gente o suceso tal como es, sin que éstos sean afectados o influenciados por la presencia de la cámara.

En esta definición, Nichols menciona que el documental posee un estatus institucional, lo que significa que tiene un discurso propio, y que persigue objetivos definidos.

Por otro lado, analizando el *texto* que presenta un documental, puede considerarse simplemente como un género cinematográfico más, que tiene normas y estructuras internas propias como cualquier otro género. Si hubiera que ahondar en esta definición, se diría que la lógica informativa del documental requiere de una representación del mundo histórico (o real) y que "una estructura paradigmática para el documental implicaría la exposición de una cuestión o problema, la presentación de los antecedentes del problema, seguida por un examen de su ámbito o complejidad actual, incluyendo a menudo más de una perspectiva o

punto de vista. Esto llevaría a una sección de clausura en la que se introduce una solución o una vía hacia una solución." (Nichols, 1997, p. 48)

Una característica particular del documental, en este caso, es la representación intermitente de personas y lugares. La manera de organizar los cortes de una escena obedece la lógica del documental, y no siempre intenta dar una sensación cronológica de tiempo y espacio. El documental "tolerará fisuras o saltos en el espacio y el tiempo siempre que haya continuidad en el desarrollo del argumento." (Nichols, 1997, p. 50)

Los sonidos y las imágenes son consideradas pruebas que apoyan la construcción del argumento, y son de particular importancia para el documental. Las imágenes son verosímiles, difícilmente se les puede negar y, con ayuda de la banda sonora, constituyen el principal componente de los documentales. "El documental se basa considerablemente en la palabra hablada […] la narración de una situación o suceso por parte de un personaje o comentarista del documental suelen tener un halo de autenticidad. Los documentales suelen invitarnos a aceptar como verdadero lo que los sujetos narran acerca de algo que ha ocurrido" (Nichols, 1997, p. 51)

A través de esta definición del *texto* de un documental, es como muchos autores desarrollan clasificaciones del género. Este autor, por ejemplo, la establece de una manera, pero no así la definen o aceptan otros. La categorización planteada por Nichols será explicada más adelante.

Desde el punto de vista del *espectador*, no hay nada que de manera específica, le ayude a diferenciar el documental de la ficción. Ambos comparten características tales como: una lógica documental, la construcción de un argumento, la representación de personajes y lugares, la utilización de comentarios o narraciones. Lo que podría caracterizar al documental, en este sentido, es que incita al espectador a desarrollar capacidades de comprensión particulares para que puedan entender lo que están viendo. Es por eso que el

documental, dentro de la mente del espectador, recurre a experiencias previas más que a sensaciones provocadas en el momento; lo que se ve en la cámara es un hecho real que se pudo haber presenciado por ellos mismos en el mundo histórico y no precisamente a través de una pantalla. La cercanía, entre el espectador y el tema, que el documental puede escenificar, es una de sus características primordiales.

El espectador procesa el documental "no sólo como una serie de sonidos e imágenes con un alto grado de autenticidad, sino también como pasos sucesivos en la formación de un modo de ver o pensar característico y textualmente específico." (Nichols, 1997, p. 60)

Trevor Ponech recolecta en su obra "What is non-fiction cinema", distintas definiciones del documental que varios autores han creado. En su contenido expresa que "unlike most fiction films, documentaries deal with facts – real people, places, and events rather than invented ones." (Ponech, 1999, p. 9) De esta manera, comenta que Richard Meran Barsam define al documental como "the art of re-presentation, the act of presenting actual physical reality in a form that strives creatively to record and interpret the world and be faithful to actuality." (Ponech, 1999, p.9)

Da a conocer que algunos autores afirman que el documental no es exactamente un retrato de la realidad, sino que, más bien, es solamente una de las miles formas de ver el mundo. Existen opiniones encontradas en torno a la veracidad de la realidad que presentan los documentales. A pesar de que un documental tiene la principal tarea de capturar el mundo tal cual es, hay quienes aseguran que nunca podrá una cámara igualar lo –real-. "Theorists who demand that genuine non-fictions exhibit total accuracy of representation, or absence of mediation, manipulation, and artifice, are understanding the documentary in such a way that none could possibly exist." (Ponech, 1999, p. 12) Al fin, el autor es quien decide el tema a tratar, el argumento a seguir, las imágenes a capturar, las entrevistas a realizar, el objetivo a lograr, etc. En el proceso de realización, los creadores toman decisiones de acuerdo a sus preferencias o conveniencias, permeando así la objetividad del producto documental.

En su trabajo, Bill Nichols liga la objetividad al documental de tres distintas maneras:

> 1. Una visión objetiva del mundo es diferente de la percepción y sensibilidad de los personajes o actores sociales […]
>
> 2. Una visión objetiva está libre de prejuicios personales, intereses propios o representaciones egoístas […]
>
> 3. Una visión objetiva deja libertad a los miembros del público para hacer su propia evaluación de la validez de una argumentación y adoptar su propia postura con respecto a la misma (Nichols, 1997, p. 252).

Trevor Ponech propone una lista de características que, para él, son más o menos comunes a todas las obras documentales. A continuación se hará mención de algunas de ellas:

1. "…a documentary has as its primary purpose the representation of the real…"
2. "…it treats reality, past or present, either by direct recording or by some indirect means as compilation or reconstruction…"
3. "The documentary film came to be identifiable as a special kind of picture with a clear social purpose, dealing with real people and real events, as opposed to staged scenes of imaginary characters and fictional stories of the studio-made pictures."
4. "A nonfiction filmmaker is committed by the genre to conveying the literal facts…"
5. "You photograph the natural life, but you also, by your juxtaposition of detail, create an interpretation of it."
6. "Documentary has most often been motivated by the wish to exploit the camera's revelatory powers, an impulse only rarely coupled with an acknowledgment of the processes through which the real is transfigured."
7. "…a kind of fictional aura attaches itself to the filmed events and facts. From the moment they become film and are placed in a cinematic perspective, all

film-documents and every recording of a raw event take on a filmic reality which either add to or subtract from their particular initial reality, un-realising or sur-realising it, but in both cases slightly falsifying and drawing it to the side of fiction."

8. "Documentary directs us toward the world of brute reality even as it also seeks to interpret it, and the expectation that it will do so is one powerful difference from fiction." (Ponech, 1999, p. 18)

"Un buen documental estimula el diálogo acerca de su tema, no de sí mismo." (Nichols, 1997, p. 14) De esta manera, presenta ante el espectador "situaciones y sucesos que son una parte reconocible de una esfera de experiencia compartida: el mundo histórico tal y como lo conocemos, tal y como nos lo encontramos o como creemos que otros se lo encuentran. Los documentales provocan o estimulan respuestas, conforman actitudes y suposiciones." (Nichols, 1997, p. 14) Dicho de otra manera, el documental presenta información desconocida, y lo hace con objetivos bien plantados; el documentalista busca *dar voz* a aquellos aspectos o personas de la sociedad que parecen no existir a pesar de siempre haber estado presentes. Como un misionero social, propone una mirada diferente a la *oficial* y con tintes de realismo. "La visión del documentalista es más bien una cuestión de voz: cómo se manifiesta un punto de vista acerca del mundo histórico […] El realismo documental no es sólo un estilo sino también un código profesional, una ética y un ritual." (Nichols, 1997, p. 219)

El realismo documental representa el mundo en el que se vive. Las imágenes comprueban o atestiguan que el realizador estuvo allí, y por tanto, el espectador siente que también estuvo allí; a través del video, ve lo que pudo haber visto en persona. Infiere también que dichos sucesos siguen ocurriendo aún sin su presencia. De esta manera, el espectador, al haber entrado en contacto con temas desconocidos, se convierte en testigo de los hechos y adopta el papel ya no sólo de observador, sino también de participante.

Michael Renov, a través de su libro "Theorizing Documentary", propone cuatro categorías de documental. Para hacer esta división, Renov toma en cuenta la poética del

documental, entendida ésta como una manera de comprender “everything that bears on the creation or composition of works having language at once as their substance and as their instrument.” (Renov, 1993, p. 13) En su obra, Renov hace mención del trabajo de Aristóteles sobre poética, su significado y lo que ésta puede lograr. “Por poesía ha de entenderse no precisa y exclusivamente las producciones en materia de palabras […] sino toda producción artística.” (Aristóteles, 1970, p. 22)

Aclara Renov, que las categorías propuestas no son exclusivas y que son sólo un intento por delimitar lo que él entiende como las funciones del documental. Él plantea las siguientes tendencias del documental:

1. “…to record, reveal, or preserve.”
2. “…to persuade or promote.”
3. “…to analyze or interrogate.”
4. “…to express.”

Estas categorías están claramente definidas en ellas mismas, y las funciones que Renov les asigna se relacionan de una manera u otra a las expuestas por Nichols. Ahondando en el trabajo de este último autor, propone una categorización de los documentales de acuerdo a la forma de organización del texto. De esta manera destacan, cuatro patrones organizativos: *expositivo, observador, interactivo* y *reflexivo*.

La *modalidad expositiva* presenta al espectador una argumentación del mundo histórico; se les expone un punto de vista y las imágenes sirven para ilustrar dicho comentario. Una característica sobresaliente es el uso de un narrador como importante fuente de información, dejando en segundo plano el contenido de las entrevistas, colaborando éstas de manera escasa en la elaboración de la argumentación. Este modo

aborda un problema, lo explica y cierra con la propuesta de alguna solución. Esta categoría es la más antigua, y algunos de sus representantes son Grierson y Flaherty.

El *modo observador* surgió ante la aparición de nuevos descubrimientos tecnológicos; con la invención de aparatos de fácil transportación. Esta definición se remonta a lo que Eric Barnouw consideraba como *cine directo*; modelo basado únicamente en la observación. Esta modalidad resalta la –no intervención- o discreción del realizador y retrata meramente lo que sucede frente a la cámara. Este modelo permite al espectador echar un vistazo a lo que otros están viviendo.

En su intento por lograr plasmar la realidad tal cual es extraída del mundo exterior, el modo observador evita el uso de técnicas como la existencia de un narrador, la musicalización, recreaciones e incluso, entrevistas. Rechaza todo aquello que no se capture directamente de la cámara. De esta manera, se graba a los actores sociales comunicándose entre ellos pero nunca ante la cámara. El sonido sincrónico entonces, es lo importante. De manera contraria a la expositiva, en la modalidad observadora "…cada corte o edición tiene la función principal de mantener la continuidad espacial y temporal de la observación en vez de la continuidad lógica de una argumentación o exposición." (Nichols, 1997, p. 74)

Ahora bien, en el anterior modelo, el realizador toma el papel de testigo, más que de participante. Aspecto que la *modalidad interactiva* viene a innovar al hacer evidente la perspectiva del realizador. Se da, en esta categoría, un intercambio verbal entre el documentalista y los actores sociales, en la mayoría de las veces, a través de la entrevista. Considerada como fuente primaria de información, ayuda a reforzar lo que el realizador quiere transmitir e incluso, en ocasiones, su voz queda grabada como la de cualquier otro personaje. Las relaciones espaciales y temporales pueden no ser lineales e incluso estar desproporcionadas, lo importante es darle continuidad a los diferentes puntos de vista.

En esta modalidad, así como en la *reflexiva*, y al contrario de la expositiva y de observación, el trabajo de producción no intenta ocultarse. El *modo reflexivo* no sólo representa el mundo histórico sino que también lo analiza, lo evalúa, y razona sobre lo que en él se encuentra. Las producciones interactivas dirigen la atención del espectador hacia la planteación de un problema y a quienes participan en él, mientras que el modo reflexivo no sólo logra dirigir al espectador hacia cierto problema, sino que además plantea problemas al espectador mismo. Hace hincapié "en el encuentro entre el realizador y el espectador, en vez de entre realizador y sujeto. Esta modalidad es la última en aparecer en escena porque es en sí misma la que tiene una actitud menos genuina y más desconfiada con respecto a las posibilidades de comunicación y expresión que otras modalidades dan por sentadas." (Nichols, 1997, p. 97)

Luchandera, el documental aquí analizado, se podría categorizar como uno interactivo. La entrevista es la fuente primaria de información; a través de las mismas, se da a conocer el mundo amateur. Este intercambio de información se apoya en diversas imágenes que ilustran lo dicho por los personajes.

El documental surge ante la necesidad de, valga la redundancia, *documentar* algo. En su primera fase de producción, se realiza una investigación exhaustiva del tema en cuestión y se planea un orden tentativo de la estructura del documental. Estas decisiones se toman obedeciendo el criterio del realizador, pues él ante todo es quien lleva el volante del complicado vehículo del documental.

No existe, a nuestra consideración, producto alguno, audiovisual o no, que se asemeje tal cual a la realidad. Si referirse a la manera en que cada individuo percibe el mundo a través de sus sentidos ya es entrar en una compleja polémica, al querer hablar de cómo el mundo es interpretado y explicado por una tercera persona (a través de obras como un libro, una cámara, una pintura, un discurso, un invento), la complejidad del análisis crecería de manera exorbitante. Es muy difícil llegar a un consenso en cuanto una significación.

Aunque en algunas corrientes, estilos o modalidades del documental, el realizador trata de ser invisible, jamás podrá en realidad lograrlo. En cada caso, juega un papel trascendente, con mucho poder de influencia sobre el producto documental. El documentalista siempre plasma, de una manera u otra, su punto de vista en su creación. Entonces, no está plasmando la *realidad*; más bien está plasmando lo que para él es realidad. El realizador debe tener un profundo conocimiento del tema a tratar en el documental, para que pueda valerse de las técnicas narrativas correctas para defenderlo. Intenta, de esta manera, crear significados y construir realidades.

De esta manera, llegamos a definir una característica importante del documental y esto es: la existencia de una autoría. La realización no es anónima, siempre habrá un punto de vista detrás de ella. La elección del tema depende de muchos factores y variables; lo que se necesita resaltar es que la inmersión que el espectador desarrolla hacia el tema al ver el documental, es muy profunda; como hemos visto, sigue una lógica argumental definida. Después de ver un video documental, el espectador sabe mucho más del tema que antes de verlo, y no sólo sabe, sino que el documental genera además discusión acerca del mismo. Inmiscuye

Algunas de estas características son las que diferencian al documental del reportaje. Recurso periodístico que, a diferencia del documental, se realiza en menos tiempo, en ocasiones carece de autoría y cuenta con escasa investigación previa.

Según Michael Rabiger, existen otras dos clasificaciones del documental, sirviendo éstas sólo como una herramienta para entenderlos mejor. Así, de acuerdo al *punto de vista predominante*, se encuentran documentales de:

- Personaje principal
- Múltiples personajes
- Omnisciente (no hay punto de vista claro, no sobresale)

- Personal o de autor (el realizador expresa claramente su punto de vista)

Con respecto a su *relación con el tiempo* existen los documentales de:

- Acontecimiento (algo importante específico que pasó)
- Biográfico (vida de alguien)
- Histórico (fragmento de la historia)
- Viaje
- Proceso (cómo alguien hace algo)
- Ciudad amurallada (presenta un microcosmos, institución o lugar con sus propias reglas)
- de Tesis (se trata de probar algo específico) (Rabiger, 1992)

Estas clasificaciones ayudan a entender cada una de las funciones que tiene el documental, como se explicó anteriormente, recaen en una o varias categorías. *"Luchandera"* es un documental de personaje principal con un tinte biográfico. Lo que se intenta con su creación es resaltar la existencia de los que en él aparecen.

A pesar de los importantes logros alcanzados por las obras documentales, este género sigue estando tras bambalinas. La ficción se encuentra aún muy por encima del video documental. Su realización se limita muchas veces a intelectuales o a defensores sociales. Algunos expertos sostienen que los festivales son una manera de mantener vivo el género y funcionan además, como lugar de encuentro entre realizadores, espectadores y aficionados al arte.

3.2 Preproducción: Investigación y Organización Previa

La lucha libre en México, como hemos visto en los primeros dos capítulos, es un rasgo característico de la cultura nacional. El espectáculo que se lleva a cabo arriba del cuadrilátero es muy respetable; los luchadores no sólo deben ser expertos en el arte del llaveo y contrallaveo, sino que, además, deben ser capaces de mantener entretenidos a los espectadores, convirtiéndose en actores o animadores, y en este sentido, realizan todo tipo de peripecias, ocurrencias, y bromas, a través de las cuales obtienen la ovación del público.

> Hablar de quienes aseguran que el Pancracio es 'circo, maroma y teatro', es un tema fascinante, porque se quedan cortos al no agregar: drama, poesía, deporte y espectáculo que enciende pasiones y provoca controversias. […] En la lucha libre la fantasía adquiere características importantísimas, porque hace soñar a los aficionados y rodea de una aureola de misterio a quien inventa un personaje. (Olivera, 1999, p. 20, 36)

Una presentación de lucha libre es toda una faena: al entrar y al salir, se ofrece a los asistentes una extraordinaria gama de *souvenirs* de los luchadores del momento: playeras, fotografías, almohadas, llaveros, máscaras, bandas, rings y luchadores miniatura. La clásica división del público entre rudos y técnicos es un rasgo emblemático de cualquier lucha; incluso, la manera en la que el anunciador presenta a cada luchador y a su bando, dando inicio a la lucha, es también muy particular, se recuerda el tradicional: *"lucharán de dos a tres caídas sin límite de tiempo…"*. Sin dejar de mencionar, la típica venta de alimentos que se ofrece dentro y fuera de los recintos de lucha.

> Spectator participation in lucha libre, however, is even more intense, for the match is both a sporting event and a melodrama. Fans do not cheer their home team, but the forces of good against the forces of evil […] lucha libre allows, indeed demands, physical and verbal interaction between the spectators and the wrestlers: fans touch the wrestlers as they enter the arena; rudos exchange insults with the técnicos' supporters; wrestlers, thrown from the ring, fall onto whoever is sitting in the front row. (Gilbert, Rubenstein y Zolov, 2001, p. 335)

Los medios masivos de comunicación, audiovisuales y escritos, usualmente muestran esta cara sobre la lucha libre, el espectáculo que profesionales llevan a cabo arriba el ring, así como el contexto alrededor de éste. Sin embargo, pocos son los que realmente profundizan

en todo aquello que hay previo a la fama de un luchador. Es muy poco conocido lo difícil y complejo que es el proceso para poder ejercer profesionalmente este deporte. Son muchos los que tienen el deseo de convertirse en aquel *ídolo de multitudes* y muy pocos los que llegan a serlo.

Es de esta manera como surge la inquietud por realizar este video documental, cuyo objetivo principal radica en mostrar que detrás de este popular deporte-espectáculo, existen complicados procesos y factores que entran en juego para que un aspirante pueda llegar a convertirse o no, en un luchador profesional y sea reconocido en dicho ámbito.

Es así como se llegó a la delimitación del tema de la producción: un aspirante que desea practicar la lucha libre de manera profesional, que cuenta sus experiencias, aspiraciones y situación actual con respecto a dicha pretensión, a fin de plasmar el proceso por el cual dicho joven, con cualidades atléticas y factores familiares y económicos determinados, atraviesa para llegar a tener una real oportunidad de consagrarse como una figura de dicho deporte-espectáculo. Todo acompañado por conceptos y opiniones tanto de expertos como de personas que influyen de manera importante en el entorno de dicho joven; todo esto, en el municipio de Puebla.

Definido el tema, hubo que empezar de lleno con la investigación de campo. Los textos bibliográficos que hablan sobre lucha libre explican la cara *pública* de este deporte; sin embargo, sobre centros de entrenamiento, la técnica luchística, o el proceso para obtener una licencia, la bibliografía es escasa. Toda la información y conocimiento relacionados con la ‘profesionalización’ de un luchador tuvo que recopilarse de manera personal, entrando en contacto directo con personas inmiscuidas en el tema.

Al ser un campo totalmente desconocido, se tuvo que iniciar localizando lugares donde se practicara lucha libre, o bien se ofrecieran funciones. De esta manera, el primer lugar al que acudimos fue la Arena Puebla, donde sabíamos con certeza se ofrecían semanalmente espectáculos de este deporte. Nuestra intención era empezar a adentrarnos a este mundo; necesitábamos conocer gente, establecer contactos, ubicar gimnasios,

entrenadores y aspirantes. Fue así como conocimos al Señor Benjamín Mar, administrador de la Arena Puebla. A través de él, obtuvimos parte importante del material de este documental. El Señor Mar primeramente nos permitió la asistencia a las luchas para que, por medio de la observación, empezáramos a darnos una idea de cómo trabajaba y se manejaba el ambiente dentro de este recinto. Asistimos varios lunes a las funciones antes de saber que en este lugar también existía una escuela de lucha libre.

Posteriormente, comenzamos a asistir a las sesiones de lucha libre. Así conocimos a algunos de los que fueran a ser entrevistados para este video. A través de la continua convivencia con ellos, fue que su confianza, familiarización y apoyo se fue obteniendo. Los alumnos de este lugar fueron quienes nos informaron y guiaron hacia otros lugares donde se practicaba lucha libre.

Durante esta fase, se prestó especial atención a los diversos medios masivos de esta ciudad, donde pudieran verse anunciadas presentaciones de lucha libre organizadas por empresas deferentes al CMLL.

Asistiendo a múltiples centros de adiestramiento (como lo fueron, aparte de la Arena Puebla, el Polideportivo Xonana, el Gimnasio Puebla, el Gimnasio Hermanos Cuellar, el Gimnasio Milenio 2000, y el Gimnasio de Yoyo Garduño) y, estableciendo conexiones con promotores de varias empresas y organizaciones de lucha libre, fue como se empezó a planear la grabación.

A lo largo de este complejo periodo, aún no se utilizaba el equipo necesario para la grabación. En los casos en donde fue requerido, tuvieron que extenderse cartas de intención y/o presentación, donde quedaban asentados los motivos académicos y personales para la realización del video documental.

Desde el principio de la planeación del documental, se trataron de definir los puestos de la producción, para conformar el equipo de trabajo. Se intentó aproximar este proyecto a la realidad que impera en la producción audiovisual, donde el proceso es largo,

organizado y está en manos de distintas personas. Por esta razón, desde el inicio se tomó la decisión de trabajar en equipo, teniendo en mente dividir el trabajo de acuerdo a las preferencias personales de cada una hacia las distintas áreas de la producción, y es así como Silvia Vallejo toma el puesto de la producción, y Zaide González el de la dirección.

En este caso, por tratarse de un proyecto de tesis, y al ser un tema de común interés y, al mismo tiempo, de común desconocimiento, la preproducción se llevó a cabo de manera conjunta. En esta primera fase, se realizaron también instrumentos escritos útiles para la planeación del video, como los 5 puntos y el plan de trabajo. Instrumentos que durante todo el proceso de producción, fueron cambiando y teniendo significados y objetivos distintos a los inicialmente planteados.

La distancia que guarda el editor de la fase de producción le da a éste otra manera de ver las cosas distinta a la del director o productor, que se inmiscuyen en el documental de manera muy diferente. Los puntos de vista, apreciación de las tomas, ángulos e idea en general de estructurar el documental, no será igual para el editor que para el productor o director, pues en ocasiones estos últimos se vician al estar sumergidos de manera muy profunda en el tema. Es así como se decidió buscar a una tercera persona que fungiera como editor. De igual modo, se localizaron a personas que apoyaran en la fotografía.

Sin embargo, ambas alumnas, en ciertos momentos de la producción, tomamos parte y presencia en puestos distintos a los inicialmente delegados.

Fue necesario establecer una hipótesis de trabajo con el fin de tener una línea argumental a seguir en todo el proceso de producción. Así, se estableció que el documental no iba a renunciar a demostrar que para pertenecer a una empresa de lucha libre, un aspirante debe pasar por un proceso incierto, en el que un conjunto de circunstancias y variables ajenas a él, determinarán si podrá llegar a tener un lugar como luchador profesional.

Para llevar a cabo dicho propósito, se documentará por escrito y en video el lugar y las condiciones en que entrena un aspirante a practicar la lucha libre en la Ciudad de Puebla, complementado con una entrevista a éste en la que nos narra sus experiencias y aspiraciones. Todo con el fin de plasmar el proceso por el que atraviesa un joven con circunstancias socioeconómicas determinadas, cuya principal meta es debutar y hacer de la lucha libre su vocación y forma de subsistencia.

La definición de los 5 puntos del video documental es muy importante para todas las fases de la producción; su función es delimitar, entre otras cosas, el tema, los personajes y el conflicto principal del audiovisual. Así, quedan explicados de la siguiente manera:

0. Tema (de lo que trata en general el documental): Lucha Libre amateur.

1. Premisa (la idea directriz, acerca de qué, en concreto, trata el documental): un aspirante que quiere practicar la lucha libre de manera profesional narra sus experiencias, aspiraciones y situación actual con respecto a dicha pretensión, a fin darnos a conocer el proceso que hay previo a la fama de un luchador.

3. Personaje principal o protagonista: *Bety*, 27 años de edad.

3. Conflicto principal: Bety busca abrirse camino para tener una oportunidad en la lucha libre profesional, en medio de un ambiente dominado por la competitividad, el influyentismo, los intereses empresariales y el machismo; además de los factores contextuales que amplían o limitan sus posibilidades.

4. ¿Qué queremos que piense el espectador y cuándo? Al finalizar del documental, el espectador debe pensar que detrás de este deporte-espectáculo, existe una preparación amplia y difícil, además de los factores contextuales que amplían o limitan las posibilidades de un luchador. De este modo se podrá valorar más la labor de un luchador, cuyo trabajo no sólo comprende fuerza y acrobacia, sino perseverancia, disciplina y pasión.

5. ¿Qué queremos que sienta el espectador y cuándo? Al finalizar el video documental, el espectador debe sentir respeto hacia el trabajo de un luchador, como al de cualquier otro profesional; rechazando la idea de que se trata sólo de una farsa. Al poder notar todo el trabajo y dedicación que hay detrás de este deporte-espectáculo.

Se determina que el documental, de acuerdo a la clasificación de "puntos de vista" revisada anteriormente en este capítulo, destaca en la de *personaje principal*. La duración del producto final que se planea es de 50 a 60 minutos, convirtiéndose en un medio metraje.

3.3 Producción

Durante la preproducción se delimitaron los lineamientos, tema y objetivo a seguir; así mismo, se ubicaron los gimnasios y establecimientos donde se practica lucha libre y se estrecharon relaciones con los personajes que nos permitirían o facilitarían llevar a cabo este proyecto. El trabajo o investigación de campo sería imprescindible para la realización tanto del video documental como del documento escrito que lo respalda, ya que la bibliografía consultada al respecto, en su mayoría contiene material referente al deporte-espectáculo y no a la preparación previa a ser profesional de la lucha libre.

Es así como, posteriormente se iniciaron las grabaciones de las entrevistas y material de apoyo, en el mes de enero del año 2007. Éstas tuvieron lugar en diversas locaciones del Estado de Puebla, tales como: Arena Puebla, Polideportivo Xonaca, Gimnasio Puebla, Gimnasio Hermanos Cuellar, Gimnasio Milenio 2000, Gimnasio Yoyo Garduño, casas particulares, áreas públicas y establecimientos comerciales.

Se realizó una exhaustiva búsqueda en los lugares donde se practica la lucha libre en Puebla antes mencionados, a fin de encontrar al personaje principal para el video

documental. La búsqueda consistió en la realización de aproximadamente 20 entrevistas cortas y sobre aspectos generales, a diversos jóvenes aspirantes a practicar la lucha libre profesional.

Se procuraba que el personaje principal cubriera determinados requisitos, tales como: talento y habilidad en el deporte de la lucha libre, experiencia en la práctica de éste (tener más de un año entrenando), no ser aún profesional pero pretender llegar a serlo, correcta expresión corporal y verbal (dicción, desenvolvimiento frente a la cámara, carisma), y principalmente, satisfacción por practicar este deporte.

Tras una selección y análisis profundo, se eligieron a tres personajes: Beatriz Azcatl, Daniel Muñoz y Alejandro Juárez. A cada uno, se les realizó una entrevista a profundidad, que trataban aspectos sobre su gusto por la lucha libre, influencia de esto en su vida personal, experiencias, aspiraciones, entre otros. Esto nos permitió conocer mejor la personalidad de cada uno, esclareciéndonos la tarea de encontrar a aquel que reuniera de la mejor manera las características enlistadas previamente.

Se eligió a Beatriz Azcatl como el personaje idóneo, que además de poseer las cualidades personales y físicas requeridas, también presentaba diversos conflictos familiares, de género, económicos y administrativos por parte de la Arena Puebla, que le obstaculizaban su pretensión a ser profesional en la lucha libre. Se procedió a realizarle dos entrevistas a profundidad más, así como a grabar el material de apoyo para éstas, que incluiría imágenes de su casa, familia, vida cotidiana, entrenamiento, transporte y pasatiempos. También, se llevaron a cabo entrevistas a familiares involucrados en su tarea por llegar a ser profesional en dicho deporte.

De igual manera, se realizaron entrevistas a personajes implicados o influyentes en el ámbito de la lucha libre, a fin de respaldar o contrastar la información presentada, tanto en el material audiovisual como el escrito. Entre dichas personalidades destacan: Luchadores Profesionales como: El Hijo del Santo, Texano Jr., La Máscara, El Sagrado, Tarzan Boy, Toro Bill, Toro Bill Jr, Doctor X, Medusa y Místico; el entrenador Luis

Madrid ‘Centella de Oro’; el Promotor y Administrador de la Arena Puebla, Benjamín Mar; la Regidora de la Comisión de Box y Lucha Libre en el municipio de Puebla, Jacqueline Littardi; el Promotor de la AAA, dueño de Gimnasio Hermanos Cuellar y entrenador, Valeriano Cuellar; y el confeccionista de equipos de lucha libre, Arturo Bucio.

Además de las responsables directas del proyecto, se requirió ayuda de asistentes en la realización de entrevistas, recaudación de material de apoyo y fotografía. Entre los colaboradores se encuentra Raúl Lizaola (Lic. en Ciencias de la Comunicación), Víctor Ávila (Lic. en Ciencias de la Comunicación) y Luis Serafín (Lic. En Ciencias de la Comunicación).

Cabe señalar las dificultades durante el proceso de producción para recabar material de apoyo de funciones de lucha en La Arena Puebla. Inicialmente, se expidió a nombre de la Universidad de las Américas-Puebla y las responsables del video documental, una carta en la que se explican los motivos académicos y el fin no lucrativo del proyecto; sin embargo, dado el contrato de exclusividad que se encontraba en proceso entre Ultravisión y la Arena Puebla, se suscitaron disgustos por parte de dicho canal televisivo, ante la presencia de cámaras ajenas a éste.

Por otra parte, dado que grabar entrenamientos y exhibirlos a un público conlleva a exponer la técnica impartida por la escuela o entrenador, inicialmente hubo reserva o recelo por parte del Sr. Manuel de Jesús Mar (luchador retirado, entrenador y ex administrador de Arena Puebla), para permitir que se video grabara el entrenamiento de los amateurs; al contrario del resto de los gimnasios, en los que desde el inicio se permitió abiertamente el acceso de cámaras.

Así mismo, el recabar las entrevistas de luchadores profesionales los lunes, día en que se lleva a cabo semanalmente la función de lucha en la Arena Puebla, fue una labor ardua e incierta, ya que nunca se sabía con certeza si éstos tendrían unos minutos libres -previos o posteriores a su función de lucha- para realizarles preguntas sobre su oficio, por lo que en diversas ocasiones no fue posible.

3.4 Postproducción

El equipo para la postproducción del video documental y además de las responsables directas del proyecto, se integró por Isabel Reyes (Lic. en Diseño Gráfico) para el diseño de créditos iniciales y finales, título y suppers; Elsa Castellanos (Lic. en Ciencias de la Comunicación) para foto fija; Víctor Ávila, Miguel Jiménez y Francisco Ramos (Licos. en Ciencias de la Comunicación) como asistentes de edición; y Víctor Ávila (Lic. en Ciencias de la Comunicación) y Adalberto Córdoba (especialista en sonido) para musicalización.

Víctor Ávila inicialmente llevó el trabajo de asistente de edición del video documental, que posteriormente, le fue transferido a Francisco Ramos a la par de Miguel Jiménez. Se procuró que su colaboración se limitara a la sala de edición, manteniéndose tanto fuera posible, ajenos de cualquier factor que interfiriera, en conservar una su visión objetiva e imparcial del material audiovisual que manejaban, a fin de lograr un producto de mejor calidad.

Sin embargo, dicha pretensión no se pudo mantener en su integridad, dado que la edición en su mayoría se llevó a cabo por las responsables directas del proyecto, que junto a la dirección de Miguel Lavandeira, buscaron mantener tanto fuera posible, la calidad y neutralidad proyectada desde un inicio para el video documental.

El diseño de los créditos, correspondiente a la labor de la Lic. en Diseño Gráfico, Isabel Reyes; obedeció a una visión más enfocada al personaje principal de Bety, que al espectáculo de la lucha libre, tal como ocurre en el video documental. Los créditos iniciales y finales, suppers y título, conservan una perspectiva más rústica, provinciana y silvestre.

Posteriormente, ya habiendo recabado de manera práctica y bibliográfica toda la información necesaria, tanto para sustentar el video documental, como el presente escrito, se procedió a su transcripción; fungiendo como respaldo y sustento primordial para el documento audiovisual.

La bibliografía recabada tanto en portales oficiales de Internet, como en diversas bibliotecas públicas y privadas del Estado de Puebla, consta alrededor de 50 fuentes en inglés y español, citadas a lo largo del documento. En su mayoría abordan al deporte de la lucha libre en su práctica profesional o como espectáculo, por lo que aspectos referentes al proceso que vive un amateur, fueron recabados durante el trabajo de campo en la etapa de producción.

A la par de la transcripción del documento escrito, se bitacoreaba el material grabado, se transcribían las entrevistas, se digitalizaban los casetes, se seleccionaba el material a utilizar y se editaba en el programa de edición Final Cut; haciendo uso de las instalaciones del Centro de Post-Producción Digital de la Universidad de las Américas – Puebla.

Los instrumentos como: la Escaleta, los 5 Puntos de un Documental, el Plan de Trabajo, así como las transcripciones de entrevistas, auxiliaron para la elaboración del Guión que seguiría el video documental, cuyo orden temático obedece a la Escaleta que se muestra a continuación:

DESCRIPCIÓN	OBJETIVO
1. Situación Familiar y Limitantes Externos Personales.	El ambiente familiar que la protagonista vive cotidianamente y en torno a su gusto por la lucha libre; así como la situación económica que enfrenta en su afán por llegar a ser profesional en este deporte.
2. Contexto Social y Proceso de Iniciación.	Elementos en el entorno social en que Bety se desenvuelve que influyen en el logro de sus metas deportivas; así como sus influencias en el gusto e inicios en la práctica de la lucha libre.
3. Contexto Empresarial y Deporte-Espectáculo.	Situación que enfrentan quienes pertenecen a una empresa de lucha libre y

	quienes no. Las empresas mexicanas de lucha libre y organismos de gobierno que regulan la práctica de éste deporte en México. Así como, la realidad y ficción que rodean a dicho deporte.
4. Entrenamiento, Anécdotas y Sacrificios.	La técnica impartida y ambiente que se vive en los entrenamientos de la Arena Puebla; así como las vivencias de Bety como aspirante, durante su proceso de preparación y búsqueda por debutar en la lucha libre.
5. Limitantes Administrativas y Equipo.	Oportunidades para debutar y trascender dentro de una empresa mexicana de lucha libre; así como el proceso de confección de un equipo de lucha.
6. Aspiraciones, Metas y Sueños.	Proyectos y metas que la protagonista se ha planteado concernientes a la lucha libre; así como reflexiones sobre su recorrido y gusto por dicho deporte.

Un aspecto primordial en la edición fue el concerniente al sonido. Durante la grabación de las entrevistas se hizo uso de lavarier, con objeto de captar los sonidos de la mejor calidad posible. Sin embargo, debido a problemas técnicos con dicho aparato, interferencias en el ambiente de la locación elegida, situaciones imprevistas o distracción por parte del equipo de grabación en la prueba de sonido previa; enfrentamos diversos problemas en el audio de entrevistas.

Para la grabación de material de apoyo, no se hizo uso de lavarier desde un inicio, dadas las condiciones ambientales y físicas del lugar donde se lleva a cabo la función de lucha y entrenamiento, ya que los sonidos son producidos por diversos elementos y a

distancias variadas. Sin embargo, cabe señalar que en múltiples ocasiones nos encontramos con música proveniente de fuera o dentro del establecimiento, lo cual en determinados casos no favorecía a lo que se buscaba capturar en audio y video, por lo que solicitamos fuera momentáneamente apagada, mientras ésta proviniera del mismo establecimiento o según fuera factible.

De no ser así, en edición se hizo uso de audio ajeno y coherente con determinada imagen utilizada, grabado en condiciones favorables y con el equipo necesario para una mejor y más fiel captura de los múltiples ambientes. De igual manera, con el equipo necesario de grabación y en locaciones previamente elegidas, se crearon las condiciones propicias para la grabación de sonidos específicos; por ejemplo del entrenamiento (como golpes o caídas), calentamiento (como pasos o saltos) o actividades fisiológicas (como respiración o agitación), entre otras.

A fin de llegar a una mejor edición de sonido, se afinó cuadro por cuadro a lo largo de seis cortes entregados al director de tesis Miguel Lavandeira y tres controles exhaustivos de sonido. Se eliminaron todos aquellos elementos que afectaban la correcta apreciación o entendimiento de la información planteada en el video, buscando hacerlo más ágil, comprensible y estético para el espectador.

De igual manera de hizo uso de efectos de transición de sonido como (fade in, fade out, cross fade) y demás herramientas proporcionadas por el programa de edición Final Cut, con objeto de lograr un nivel ecuánime y de mejor calidad en los audios.

Desde un inicio no se buscaba acompañar durante todo el documental, a las entrevistas e imágenes de apoyo, con música; sino, darle mayor peso a las imágenes con su mismo ambiente, o bien, a las entrevistas con la información que proporcionaban. Por tal motivo, únicamente se asignó como el lugar idóneo para ir acompañado y reforzado con música, al inicio, donde conocemos por primera vez a la protagonista y su situación; y al final del video documental, donde ella hace reflexiones finales sobre su gusto y proyectos en éste deporte, acompañado por imágenes de ella poniéndose su equipo de lucha.

Para la elección de la música del documental se consultó a Víctor Ávila y al maestro Adalberto Córdova especialista en sonido, quienes a las responsables directas del proyecto mostraron propuestas musicales, mismas que posteriormente fueron seleccionadas y editadas según la intención del diálogo o imagen que acompañarían. Se buscaba música que no fuera muy conocida, estereotipada o relacionada con un tema específico, ni que tuviera letra. El mood de las canciones, se pretendía enérgico, melancólico y/o aspiracional, tal como los sentimientos que se la protagonista transmite durante todo el documental en las intervenciones de la protagonista.

Durante los seis cortes realizados, se afinó cuadro por cuadro la edición en la imagen, la cual requirió un trabajo de seis meses, por parte de las encargadas del proyecto. Todo a fin de lograr un acabado más estético y preciso, tanto en los cortes de las entrevistas (con los gestos, movimientos, audio, duración, etc.), como en las imágenes de apoyo para éstas (movimientos de cámara, zoom, elementos externos, duración, etc.).

Para un mejor acabado de la imagen, se manejaron cortes directos en determinadas ocasiones, o bien, se hizo uso de efectos de movimiento, dimensión o transición y demás herramientas proporcionadas por el programa de edición Final Cut.

Las fotografías utilizadas, obtenidas de Internet o por parte de los personajes entrevistados, se manejaron en el programa de diseño Photoshop, para obtener una mejor calidad en la presentación, tamaño y nitidez, o bien, con objeto de resaltar u ocultar algún elemento en la imagen.

Ya habiendo concluido el video y afinado la edición, a todas las imágenes (entrevistas, material de apoyo y fotografías) se les realizó corrección de color. Una herramienta del programa Final Cut, que nos permite medir la cantidad de luz que posee una imagen, ya sea en movimiento o estática. De igual manera nos da la opción de nivelar el contraste, la intensidad de los colores, ajuste de colores medios y primarios, entre otras.

Por recomendación del director Miguel Lavandeira, hicimos uso de esta herramienta, a fin de nivelar en los -aspectos antes mencionados- todas las imágenes contenidas en el video, ya sea para resaltar aquellas que de origen carecían de luz o bajar la intensidad de las que resaltaran más de lo conveniente. El nivelar las imágenes o el sonido, permite que se pueda apreciar todo el video teniéndolo que ajustar sólo en un inicio -según donde se proyecte- sin tener que hacerlo ya durante su. Resultó una herramienta fundamental, que nos permitió recuperar u obtener la mejor calidad posible de imagen.

A lo largo de los seis meses que duró la etapa de postproducción, se realizaron aproximadamente seis cortes –mencionados anteriormente-, que fueron entregados y evaluados junto al director de tesis Miguel Lavandeira, en aspectos de edición concernientes al audio, imagen o estructura, entre otros.

La evolución que se puede apreciar, del primer corte al último, es notoria y drástica. Inicialmente, se había planteado la aparición de múltiples personajes tanto amateurs, como profesionales de la lucha libre, sin embargo, provocaba la pérdida del hilo temático conductor, dispersando la atención del conflicto principal, haciéndolo muy poco fluido, comprensible y ágil.

Es por esto que, dada la carencia de fundamentos y peso en la aparición de dichos personajes iniciales, así como la escasa justificación de sus argumentos en el tema directriz, se concertó delimitar a Bety como personaje principal; alrededor del cual debiera girar la trama e intervenciones de los demás personajes de manera justificada, es decir, estando relacionados con ella directamente, o con sus intervenciones.

De esta manera, quedaron únicamente nueve, de los personajes propuestos en el primer corte: Bety (aspirante a luchadora profesional), Florina (Mamá), Ángeles (Hermana), Benjamín Mar (Promotor y Administrador de la Arena Puebla), Luis Madrid (Luchador Profesional y Entrenador), Arturo Bucio (confeccionista de equipos de lucha libre), Místico (Luchador Profesional de CMLL), El Hijo del Santo (Luchador Profesional Independiente) y Medusa (Luchadora Profesional de CMLL).

El 90% del material se grabó con cámara tipo Sony en formato Mini DV, que también fue proporcionada por el Centro de Post-Producción Digital de la Universidad de las Américas, al igual que el resto del equipo básico para las grabaciones como: tripié, lavalier y audífonos. El restante 10% se grabó con cámara XL1 de Mini DV, utilizada únicamente para las entrevistas a profundidad realizadas a los personajes prospecto. Como resultado, el 100% del material, concluyó en 45 casetes, es decir, 45 horas de grabación en total.

Dada la vasta cantidad de material de apoyo y entrevistas recabadas, no hubo necesidad de hacer uso de material ajeno o de stock; únicamente de música comercial y fotos de Internet o proporcionadas por los mismos personajes entrevistados y propiedad de éstos. Sin embargo, dicho factor contribuyó a una labor mucho más exhaustiva y largas jornadas de trabajo para la selección y clasificación de dicho material.

Durante los primeros meses de edición se enfrentaron dificultades para el uso de los servicios e instalaciones del Centro de Post-Producción Digital y organización con respecto a los horarios de trabajo. Así también, en el préstamo del material de grabación hubo numerosas restricciones, dada la demanda del resto de los estudiantes y tesistas de la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación.

Después de haber realizado el recuento del proceso de producción de Luchandera y repasado brevemente la historia del documental, se puede asumir que este género audiovisual puede ser utilizado para dar a conocer situaciones, problemáticas, sucesos y puntos de vista que no son parte del conocimiento público. Ser considerado como medio de comunicación masiva es lo que detona la relevancia del documental.