

El cine documental como escritura en colaboración: el caso de Marcela Zamora Chamorro

GRACIELA VILLANUEVA

UNIVERSITÉ PARIS-EST, IMAGER (EA 3958),

UNIVERSITÉ PARIS-EST CRÉTEIL, FRANCE

[*maria-graciela.villanueva@u-pec.fr*](mailto:maria-graciela.villanueva@u-pec.fr)

Preámbulo

1. En un artículo presentado en un coloquio sobre cine centroamericano que tuvo lugar en Costa Rica en noviembre de 2017 propusimos una reflexión sobre la cuestión de la memoria en la obra cinematográfica de la salvadoreña Marcela Zamora Chamorro¹. Hoy quisiéramos volver a examinar el corpus de su producción estudiando la pertinencia de la noción de escritura en colaboración. El punto de partida será entonces la pregunta por la incidencia de la creación en colaboración en la producción cinematográfica en general, para considerar luego las especificidades de esa forma particular de creación cinematográfica que es el género documental. El conjunto de la producción audiovisual de Marcela Zamora Chamorro constituirá el corpus que nos permitirá pensar estas cuestiones.

El cine: creación colectiva

2. Es evidente que la autoría de una obra cinematográfica difiere de las de otras artes (como la pintura, la literatura o la música). La producción cinematográfica es, en efecto, el resultado de la intervención de un equipo en el que aunque haya figuras claves (el director, el productor, los actores, el director de fotografía, el guionista y el montajista, por no citar sino algu-

1 «Estrategias de la memoria en la obra fílmica de Marcela Zamora Chamorro», artículo presentado en el primer congreso internacional de cine centroamericano (organizado en la Universidad de Costa Rica entre el 8 y el 10 de noviembre de 2017) y seleccionado para una publicación sobre esta temática que aparecerá en 2020.

nas de las figuras más visibles), lo importante para lograr un resultado es el trabajo en colaboración. En un artículo consagrado a los oficios del cine, Laurent Le Forestier y Priska Morrissey escriben:

Au-delà de l'auteurisme cinéphile, le cinéma est même devenu l'exemple type de la création artistique collective, au point qu'Howard Becker s'appuie sur l'exemple du long générique d'un film hollywoodien afin de démontrer en 1988 à ses lecteurs l'existence des « mondes de l'art » : l'œuvre cinématographique semble en effet prouver, avec plus d'évidence que d'autres, que sa création implique un grand nombre de collaborateurs artistiques et techniques, de partenaires économiques, industriels et politiques².

3. La legislación sobre los derechos de autor en el ámbito de la creación audiovisual da cuenta de esta complejidad. Baste citar el código de propiedad intelectual en Francia (y podrían darse ejemplos en otros países), pero el hecho de que haya muchas variaciones en la legislación de diferentes países no modifica nuestra argumentación. Según el artículo L113-7 del código francés de la propiedad intelectual, en una obra audiovisual intervienen cinco *autores*: el realizador, el guionista, el adaptador, el creador del texto hablado y el autor de las obras musicales con o sin letra compuestas especialmente para una creación audiovisual. La ley prevé otros casos, por ejemplo la posibilidad de que el productor pueda tener a veces un papel de co-autor, pero a diferencia de lo que ocurre en otros países (por ejemplo en Estados Unidos), la ley francesa no considera que la dimensión creativa sea sistemática en el caso del productor. Poco importan las diferencias en la legislación sobre la propiedad intelectual en diversos países, lo que queda claro en todos los casos es que la ley reconoce que en la creación cinematográfica hay una pluralidad de autores, dicho de otro modo: para la ley no cabe duda de que el cine supone siempre una escritura en colaboración.
 4. Lo que acabamos de decir se refiere a la producción audiovisual en general, pero si consideramos ahora lo que pasa en el cine documental, y
- 2 Laurent Le Forestier et Priska Morrissey, 2011. El interés por esta dimensión ha crecido en las últimas décadas, como lo muestra, por ejemplo la creación de la revista *La Création Collective au Cinéma*, cuyo objetivo es, según la definición de sus directoras, analizar las formas de cooperación en la creación cinematográfica y audiovisual. El artículo de presentación de la revista define el proyecto : « aller d'une pratique dite « auteuriste », c'est-à-dire une gestion personnelle des étapes de production d'un film et des tâches de réalisation, jusqu'à un fonctionnement industriel – soit une organisation collective et une division stricte du travail de production et de postproduction. Loin de chercher à maintenir l'idée illusoire d'une opposition entre ces deux pôles dans le champ de la création, il s'agit au contraire de mettre en lumière la complexité, la variabilité et la richesse des formes de coopération présentes au sein des équipes de film. ». (<https://creationcollectiveaucinema.com/le-projet/>)

sobre todo en aquellas películas que registran procesos vividos por personas o por grupos de personas, constatamos que la dimensión colaborativa interviene también en el nivel de la diégesis, es decir en el nivel de las historias de vida que el documental lleva a la pantalla.

5. Antes de seguir adelante es preciso definir los términos y recordar que el cine documental de autor no puede asimilarse al reportaje periodístico o al cine científico o pedagógico. Como bien lo señala Laura Ghaninejad:

la vocation du documentaire n'est ni de l'ordre de la communication ni du didactisme. Il ne dispose pas de « recettes » et peut emprunter toutes les formes d'expression et s'approprier tous les sujets. Du « cinéma direct » au documentaire de mémoire, du portrait intimiste au cinéma militant, ou encore du cinéma expérimental au film ethnographique : il n'existe « *a priori* » aucune limite au champ du documentaire. Cette diversité d'approches va à l'encontre de l'idée selon laquelle « documentaire » signifie retranscription « objective » des faits, rendant l'expression « film documentaire » synonyme d'une forme pauvre et stéréotypée. Interroger le réel avec les ressources propres au langage cinématographiques serait pour nous la définition rendant compte avec le plus de justesse de la démarche du documentariste (Ghaninejad, 2004).

6. Lo interesante es que en el documental de autor la dimensión colectiva de la creación no es inferior a la que interviene en otros géneros audiovisuales que no llevan firma de autor. Cuando François Niney, en su trabajo *Le documentaire et ses faux-semblants*, se pregunta en qué reside la distinción entre el documental y el reportaje televisivo, encuentra una respuesta a nivel de la producción. La relación entre los que participan en su realización es radicalmente diferente en ambos géneros :

Sauf exceptions, les reportages font l'objet d'une commande de la part des magazines TV (elle-même commandée par les frappes de l'actualité) et obéissent à une division du travail qui vaut aux yeux de certains comme garantie d'objectivité, alors qu'elle n'est que routine industrielle. L'idée du « sujet », sa conception, sa prise des vues, les interviews, le montage, le commentaires, plus la présentation finale à l'antenne sont faits par des personnes différentes qui ne se parlent pas toujours. Dès lors la cohésion ne peut venir que du modèle standard préconçu [...]. C'est cette conformité qui s'autoproclame « objectivité ». [...]

Du côté du documentaire, les choses sont différentes dans la mesure où, le plus souvent, c'est un réalisateur, soutenu par un producteur choisi, qui est auteur du sujet et de son traitement cinématographique, et qui va tourner et monter lui-même le film (du moins superviser le montage) et le plus souvent faire les interviews et le commentaire s'il y a lieu (Niney, 2009; 122).

7. La dimensión colectiva del documental es el resultado de un trabajo de concertación, no de la adaptación a un formato industrial preconcebido. En este sentido, la realización de un documental de autor parece estar más

G. VILLANUEVA, «El cine documental como escritura en colaboración...»

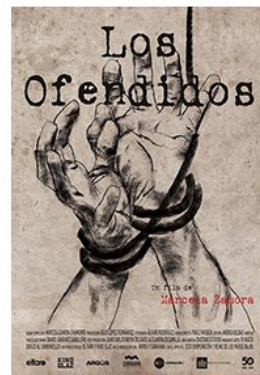
cerca de la de ficción cinematográfica que del reportaje. La obra de la cineasta salvadoreña Marcela Zamora Chamorro nos proporciona un corpus sumamente rico para reflexionar sobre esta cuestión y para ver cuáles son las formas de lo colectivo en el cine documental.

La obra de Marcela Zamora Chamorro

8. Marcela Zamora Chamorro comenzó a filmar a fines de la primera década de este siglo. Entre 2007 y la actualidad ha realizado diez cortometrajes y cinco largometrajes, todos de género documental. En el siguiente cuadro vemos los títulos de sus películas, ordenados cronológicamente :

Cortometrajes	Largometrajes
2007 : <i>La película</i>	2011: <i>María en tierra de nadie</i>
2007: <i>Xochiquetzal : La casa de las flores bellas</i>	2013: <i>El espejo roto</i>
2010: <i>Culpables de nacimiento</i>	2015: <i>El cuarto de los huesos</i>
2011: <i>La gran pregunta</i>	2016: <i>Los ofendidos</i>
2011: <i>Las masacres del Mozote</i>	2016 : <i>Comandos</i>
2012: <i>Ellos sabían que yo era una niña</i>	
2013: <i>Las muchachas</i>	
2013: <i>Las ruinas de Lourdes</i>	
2014: <i>Las Aradas: masacre en seis actos</i>	
2018 : <i>Maura Vega</i>	

9. La temática más frecuente en todos los documentales está siempre relacionada con la violencia (violencia social, sexual, económica, institucional, política, militar, de la guerrilla, de las pandillas, de la tortura, de la migración). Estos problemas aparecen en todos los documentales de Marcela Zamora Chamorro. Los que más se han difundido en Europa y en América Latina han sido sobre todo *María en tierra de nadie* (2011), que trata el tema de la violencia que padecen los centroamericanos (en particular las centroamericanas) que migran hacia Estados Unidos atravesando el territorio mexicano; *El cuarto de los huesos* (2015), que vuelve sobre las diversas formas de violencia que vive El Salvador desde hace más de cuatro décadas y *Los ofendidos* (2016), primera película sobre la tortura de los disidentes políticos en ese país.



G. VILLANUEVA, «El cine documental como escritura en colaboración...»

10. Por cuestiones prácticas, en este trabajo estudiaremos las formas de escritura en colaboración analizando sobre todo estos tres largometrajes, pero haremos referencia, cuando sea necesario, al resto de la producción cinematográfica de Marcela Zamora Chamorro³.

La escritura en colaboración en la diégesis

11. Los documentales de Marcela Zamora Chamorro ponen en pantalla una pluralidad de historias. Aunque nos limitemos a los tres documentales que han tenido más difusión, los ejemplos abundan:

- En *María en tierra de nadie* se narra la historia de un viaje de un grupo compuesto sobre todo por mujeres a través de México para reclamar los cuerpos de sus familiares desaparecidos en el intento de migrar hacia Estados Unidos. Paralelamente a esta narración hay otra que teje el relato de la vida de varias mujeres que están intentando migrar y que por lo tanto corren el riesgo de desaparecer. En esa historia también intervienen las mujeres que ayudan a los migrantes. Como vemos, hay una voluntad clara de dar testimonio del problema de la migración centroamericana a Estados Unidos desde el punto de vista de las mujeres.



3 Muchos de los cortometrajes pueden verse en una página web de Marcela Zamora Chamorro en: <https://vimeo.com/user5066931>

G. VILLANUEVA, «El cine documental como escritura en colaboración...»

- En *El cuarto de los huesos* también se cuenta una historia de pérdida, pero más desesperanzada aún que la anterior: lo que se busca es el cuerpo de los hijos muertos por pandillas y las que buscan también son mujeres, mujeres que ponen en riesgo sus vidas, ya que las pandillas amenazan a toda persona que haga algo que ponga en evidencia su forma de actuar.



- En *Los ofendidos* el punto de vista es nuevamente el de una mujer, la propia Marcela Zamora Chamorro. La cineasta se propone intentar entender el recorrido vital de su padre y el de toda una generación que luchó por el ideal de un mundo menos injusto, en algunos casos tomando las armas para atacar, en otros casos tomándolas simplemente para defenderse y, muchas otras veces, limitándose a no perder ciertos ideales de justicia y una actitud solidaria hacia los militantes más comprometidos, algo que los que detentan el poder consideran como una trasgresión y como una amenaza al orden vigente que es digna de ser castigada (así es como los médicos fueron perseguidos y torturados por el hecho de haber salvado vidas de personas relacionadas de cerca o de lejos con la guerrilla).

Los ofendidos (2016)



12. La visión plural, es decir la opción por narrar una historia a partir de una multiplicidad de testimonios, es sistemática en el trabajo de Marcela Zamora Chamorro. Se filman grupos de personajes (las madres o abuelas que buscan saber qué pasó con sus familiares en *María en tierra de nadie*, o los grupos de migrantes en esta misma película, o las madres que esperan en el instituto de antropología forense en *El cuarto de los huesos*, o los grupos de personas asesinadas en el entierro de monseñor Romero que aparecen en las imágenes de archivo en *Los ofendidos*). Sin embargo, es el punto de vista individual el que predomina cuando se trata de testimoniar. La realizadora establece, en verdad, un juego dialéctico entre lo plural y lo singular. En la entrevista que le hicimos en octubre de 2018 para conversar con ella sobre la temática de lo colectivo y de la colaboración en su producción audiovisual, Marcela Zamora Chamorro declara:

La colectividad está hecha por las individualidades y si juntamos todas esas individualidades, no sólo tenemos un testimonio colectivo sino a la vez un testimonio individual, porque todos los seres humanos compartimos sentimientos y [...] muchas características. La problemática se vuelve colectiva a través de lo individual. Mi forma de hacer documentales es buscando lo colectivo a través de lo individual, porque escuchar varios testimonios le da más relevancia a la problemática. [...] Se debe tratar lo colectivo como un espacio que tiene varias dimensiones, que sólo se puede contar a través de las individualidades⁴.

- 4 Zamora también explica el modo en que elige a sus personajes: «Cada personaje tiene que aportar algo diferente [...] Para *María en tierra de nadie* yo entrevisté a 25 o 30 personas y de ahí yo elegí darle voz a ocho personajes fuertes [...] Los temas sociales tienen matices [...] Si utilizas un solo testimonio, el resultado es algo muy plano, no te genera matices, no te genera profundidad. Entonces cada personaje que yo escojo para que entre dentro del guión (que lo hago yo, primero, sola) es escogido por la historia que va a contar, primero para que no repita otras historias. [...] De varios personajes que cuentan la misma historia, yo escojo la que mejor lo cuenta, la que mejor habla, la que mejor resume esa parte de la problemática que quiero contar con ese personaje». Entrevista a Marcela Zamora Chamorro hecha especialmente para completar la redacción de este artículo en octubre de 2018.

13. El juego dialéctico entre lo plural y lo singular se articula con el punto de vista de la cineasta, un punto de vista que está muy lejos de la neutralidad. En efecto, el hecho de que un documental dé la palabra a diversos testigos no implica necesariamente una escritura en colaboración. Dicho de otro modo: la escritura no se vuelve plural por el simple hecho de incluir diversos testimonios, sino porque la realizadora permite (y eso es producto de una decisión) que dicha palabra se imponga, porque no contradice a sus testigos, porque no intenta precisar, matizar o explicar el sentido de lo que ellos dicen a partir de la autoridad de una voz en off omnisciente y omnipotente, esa voz que Francois Niney define como «la voz de Dios (o de su ministro) observando desde el cielo (desde el estudio cinematográfico) la agitación de nuestro desdichado mundo sublunar» (Niney, 2009; 113, la traducción es nuestra). Resumiendo: así como Marcela Zamora Chamorro elige a los miembros de su equipo de realización, también elige a sus colaboradores en el nivel de la diégesis.
14. En *María en tierra de nadie*, por ejemplo, se imponen las voces de las mujeres incluidas en la segunda ilustración de este artículo: doña Inés (que busca a su hija desaparecida durante su intento de migrar a Estados Unidos), Marta Muñoz y Sandra Campos (cuyo recorrido a través de México sigue la realizadora), Yazmín (quien después de perderlo todo en el camino de la migración y de sobrevivir como prostituta en Ciudad Hidalgo, consigue finalmente los papeles para instalarse con su hija en una ciudad de la frontera norte de México), Marilú (que después de la amputación de una pierna como consecuencia de un empujón durante su viaje en la *Bestia* – nombre que se le da al tren de carga mexicano en el que se desplazan los migrantes– regresa a su país, pero vuelve a partir hacia el norte dos meses más tarde, para escapar del maltrato de su marido), las « patronas » (que preparan comida para arrojar a los migrantes que viajan en la *Bestia*) y las dos muchachas cuyos verdaderos nombres se omiten por razones de seguridad, mujeres que después de ser violadas y esclavizadas por los mareros durante cuatro meses, logran escapar de su prisión gracias a un operativo militar y viven, en el momento de la filmación, bajo la protección de un organismo de defensa de los derechos humanos.
15. A veces la pantalla nos muestra grupos, a veces lo plural surge de testimonios confluyentes o complementarios. A esta percepción de lo colectivo se le agrega un matiz cuando Zamora filma a sus personajes desde atrás. Este tipo de toma le permite compartir con sus personajes lo que ellos están

G. VILLANUEVA, «El cine documental como escritura en colaboración...»

viendo. De esta manera se subraya la voluntad de la cineasta de acompañar a sus personajes.



María en tierra de nadie (2011)

16. Y otra manera, más directa aún, de manifestar su solidaridad es incluyéndose en lo que aparece en la pantalla, algo que hace Marcela Zamora Chamorro en *María en tierra de nadie* y, obviamente, en *Los ofendidos*, donde el punto de partida es la historia de su propio padre.
17. Imágenes de Marcela Zamora Chamorro en sus películas



María en tierra de nadie (2011)



Los ofendidos (2016)

18. Lo interesante es (la cineasta insiste en ello en la entrevista que ya hemos citado) que esta voz plural tiene matices, ya que los puntos de vista y las historias de vida no siempre coinciden. La versión de la realidad presentada en los documentales de Marcela Zamora Chamorro evita los estereoti-

pos, aun cuando las temáticas tratadas parezcan ser poco propicias para los matices.

19. Hay que observar, por otra parte, que no se trata solamente de transmitir el punto de vista de los vivos, sino que el documental es un modo de darles la palabra a los muertos. En un artículo de 2008 sobre la obra de Ricoeur (Gagnebin, 2008), Jeanne Marie Gagnebin evoca la comparación que Michel de Certeau propuso (en su: *L'écriture de l'histoire*, Gallimard, Paris, 1975) entre la producción de los historiadores y los cementerios de nuestras ciudades. Los que vuelven a contar la historia pasada hacen posibles el duelo y la superación de la queja infinita y repetitiva de la melancolía (entendiendo *duelo* y *melancolía* en sentido freudiano). Lo que los historiadores realizan es también, de algún modo, un rito de entierro que expresa algo más que la voluntad humana de honrar a los muertos, respetar a los antepasados y oponerse a la fragilidad de la existencia humana guardando memoria del pasado. Ricoeur –dice Gagnebin– habla también de un reconocimiento de la deuda que nos liga al pasado.

Il s'agirait d'un rituel éthique et religieux, même s'il est sécularisé, qui inscrit les vivants d'aujourd'hui dans une communauté plus grande (qui englobe les morts justement), dans une continuité reconnue et assumée, celle d'une temporalité qui dépasse le simple espace de l'actualité immédiate. Mais ce rite permet aussi, d'ailleurs comme d'autres pratiques d'enterrement et de deuil, de marquer une séparation claire entre le domaine des morts et celui des vivants, donc d'empêcher que les morts, envieux ou rageurs, ou simplement nostalgiques, puissent revenir à la lumière du jour, jour qui est celui des vivants (*Ibid.*, 9). (el subrayado es nuestro)

20. Es interesante en esta cita la noción de comunidad entre los vivos y los muertos. La presencia de los muertos es, en efecto, muy visible en los documentales de Marcela Zamora Chamorro. Multiplicar los nombres propios o mostrar las fotos de los que no pueden ya hablar (listas de desaparecidos que se repiten una y otra vez, fotos mostradas por los familiares que buscan conocer el paradero de sus seres queridos o, en los paneles de entrada al centro de antropología forense, fotos de los familiares de las mujeres que esperan encontrar sus huesos) son modos de darles la palabra a quienes ya no pueden hablar. De esos ausentes sólo quedan nombres o imágenes, nombres y fotos que subrayan la ausencia y que piden justicia o, al menos, verdad.
21. En *El cuarto de los huesos*, por ejemplo, aparece Doña Carmen, que ha perdido a varios hijos, primero por la guerrilla y luego por las maras. En

G. VILLANUEVA, «El cine documental como escritura en colaboración...»

una escena de la película aparece la mujer leyendo los nombres de los muertos inscritos en la pared de mármol de un monumento. Esa lista es más que una lista, es una condensación de una historia de la que es difícil – y peligroso– hablar. Un sentido análogo tienen las largas listas de nombres de muertos que recitan los familiares o que aparecen en la pantalla en los documentales realizados por Marcela Zamora Chamorro en 2011 y 2014 sobre dos terribles masacres, la del Mozote (que tuvo lugar en 1981, cuando fueron asesinados mil pobladores del departamento de Morazán, más de la mitad niños) y la de *Las Aradas* (que tuvo lugar en 1980, cuando fueron asesinadas más de seiscientas personas desarmadas en el departamento de Chalatenango, en la frontera con Honduras).

La realización: un trabajo en equipo

22. Además del nivel diegético, es importante la colaboración en el nivel de la realización cinematográfica. Contra una tradición que ponía el acento en la creación del realizador, los especialistas insisten hoy en su dimensión colectiva. Los creadores de la revista *La Création Collective au Cinéma* lo dicen claramente cuando explican su proyecto:

[L]’acte de création cinématographique est habituellement réservé à l’auteur entendu comme étant le réalisateur, l’évolution de l’industrie cinématographique conduit aujourd’hui à valoriser [...] la place et le rôle des partenaires de l’expression (scénaristes, acteurs, opérateurs, décorateurs, techniciens du son, monteurs, producteurs, etc.). La coopération nécessaire à la genèse et à la réalisation de l’œuvre cinématographique commence ainsi à être largement prise en considération. À l’exploration des traces du travail de l’auteur se combine de plus en plus souvent l’exploration des modalités de coopération technique qui, hier comme aujourd’hui, lui ont permis de réaliser une œuvre, qu’il la revendique en son nom propre ou qu’elle prenne la forme explicite d’une collaboration⁵.

5 <https://creationcollectiveaucinema.com/le-projet/>



El equipo de Marcela Zamora Chamorro durante la filmación de *Comandos* (2016)
(en primer plano, de espaldas, la realizadora)

23. En diversas entrevistas ya publicadas, Marcela Zamora Chamorro ha insistido en la importancia del montajista (al que ella llama «editor») en sus películas. A una pregunta de los estudiantes durante un curso de realización cinematográfica en 2015 acerca de cuáles son los cambios entre el guión inicialmente previsto para sus documentales (un guión que ella escribe sola) y el resultado final, la realizadora responde insistiendo en el papel del editor:

Hay que estar dispuesto a cambiar mucho. [En el resultado tiene una enorme] importancia el editor, que tiene el material y está menos implicado y da ese polo a tierra. En *María en tierra de nadie* cambió un montón. *El cuarto de los huesos* cambió menos y se mantuvo la primera versión. Eso depende de la película (Marcela Zamora, febrero de 2015).

24. Para Marcela Zamora los miembros importantes del equipo que realiza un documental son fundamentalmente seis : el realizador, el guionista (en el caso de sus propias películas ella es realizadora y guionista), el montajista (o editor), el sonidista, el director de la fotografía y el productor. En la entrevista que le hicimos en octubre de 2018, Marcela Zamora Chamorra volvió a insistir en la función de cada uno de ellos en sus documentales. El realizador-guionista (es decir ella misma) es la instancia que decide «lo que quier[e] contar y cómo contarlo», es el director de orquesta, el que se ocupa

de que en los testimonios no haya una voz que opaque a las otras, es decir que haya un equilibrio, que todos los personajes tengan el mismo peso para la realización de una suerte de balance del problema que se trata.

25. El editor es, para Marcela Zamora Chamorro, el que recibe la propuesta inicial y da su opinión sobre ella y el que después de que se ha terminado la filmación, examina el material del que se dispone y propone un híbrido entre lo que se quiere y lo que se puede. Por eso la realizadora lo considera casi como un co-director. El editor monta, a partir del material filmado, una propuesta que intenta ser fiel a la idea inicial, pero que en verdad es lo que se puede con lo que hay. Es el editor el que, gracias a una distancia respecto del proyecto que el realizador no tiene, puede sugerir qué es lo que se debe cortar o suprimir para lograr mayor eficacia narrativa, mayor fuerza, mayor coherencia. Marcela Zamora admite que en general ella acepta la propuesta de su editor (con quien lleva años trabajando). El editor, dice la realizadora, es quien lleva al director a una toma de conciencia de la realidad.

26. Como ejemplo de decisiones tomadas a partir de un acuerdo de la realizadora con su editor, podemos volver sobre *María en tierra de nadie*. En la entrevista ya citada con estudiantes argentinos de la universidad de La Plata durante un taller sobre narrativas migrantes, Marcela Zamora da detalles sobre una de las historias descartadas y sobre la importancia del montajista en su decisión. Aunque el material filmado correspondía perfectamente a lo que ella se había propuesto documentar, la realizadora dese-
chó una historia muy interesante:

[Era] una madre que andaba buscando a su hija porque la andaban prostituyendo en los bares de México y le mandaban videos porno. Ella andaba, con su hijo retrasado mental [...] de seis o siete años, de burdel en burdel buscando a su hija. [...] Era una historia tan espectacular que me comía la historia de Yasmín, que es la que todas [las migrantes] viven, [...] la que le pasa a la mayoría de las centroamericanas, no la de esta madre. Era una historia que era un plus, pero no me englobaba a la mayoría, me hacía un desequilibrio. Entonces en el momento de la edición hay que saber desprenderse. Con el editor, siempre que me cortaba algo, yo sentía que me cortaba una mano, una nariz o algo... (Marcela Zamora, febrero de 2015 / minuto 9,25)

27. Otro miembro del equipo que también tiene una función de «polo a tierra» en el proceso de realización cinematográfica es el productor. Los productores intervienen, según Zamora, de manera determinante sobre todo hacia el final de la creación de una película, porque son los que ponen

un freno, los que pautan los tiempos, los que ponen límites y consiguen de ese modo que se llegue a un resultado concreto. El productor es además un apoyo, sobre todo cuando se tratan temas tan difíciles como los que los documentales de Marcela Zamora lleva a la pantalla. Los productores con los que Marcela Zamora trabaja son personas que conocen bien las problemáticas que a ella le interesan, personas que además conocen bien la realizadora y que cumplen un papel importante en el plano psicológico, ya que la ayudan «a bajar los niveles de angustia, de enojo, de frustración».

28. El sonidista y el director de fotografía son, por su parte, los que contribuyen a que el primer material sea de calidad y los que, en una intervención posterior sobre lo que ya se ha filmado, consiguen que el resultado se oriente a expresar lo que la realizadora quiere decir. El sonido tiene una enorme importancia para Marcela Zamora, que afirma que no se trata de mera ambientación, puro correlato de la imagen, sino que está cargado de sentido. Cuando la imagen es extremadamente dura, el sonido debe a veces atenuar el dramatismo. Otras veces es necesario dar espacio al silencio. Con estas reflexiones sobre la manera en que trabaja el sonido en sus documentales, Zamora insiste en que se trata de una construcción, es decir que lo que el público oye es el resultado de un proceso de elaboración. La realizadora destaca también el papel de los coloristas en la post-producción de las imágenes de sus documentales. Son ellos los que contribuyen a definir la temperatura que necesita cada secuencia para lograr una mayor eficacia en el relato de lo que la realizadora quiere contar.

A modo de conclusión

29. En el informe *Recordar y narrar el conflicto. Herramientas para reconstruir memoria histórica* (publicación de 2013, resultado de un proyecto coordinado por investigadores canadienses y colombianos), un grupo de investigadores (de Burundi, Canadá, Colombia, Croacia, El Salvador, Guatemala, Indonesia, Perú, Sudáfrica, Uganda y Zimbabue) escribe:

Los proyectos de conmemoración y construcción de memoria han sido incluidos en los procesos de justicia transicional y de memoria histórica, como uno de los mecanismos claves que contribuyen a que las sociedades y los grupos ajusten cuentas con un pasado de guerra o de violencia masiva y avancen hacia la no violencia y la no repetición. A lo largo del mundo, gestores y gestoras de memoria, pueblos indígenas, activistas y organizaciones sociales han dirigido su trabajo hacia este amplio objetivo, sin descuidar una evaluación crítica de sus

G. VILLANUEVA, «El cine documental como escritura en colaboración...»

premisas. Al mismo tiempo que reconocen la relevancia de la construcción de la memoria y del compromiso con la misma como parte del derecho a la verdad y a la reparación, ellos y ellas desafían los supuestos según los cuales un pasado de violencia y violación de los derechos humanos es algo con lo que se «puede lidiar» a través de intervenciones, una comisión, un monumento o una disculpa pública. En su lugar, muchos de estos grupos han activado procesos participativos plurales, autónomos, y de largo plazo para recuperar, reivindicar y/o hallar evidencias de las violaciones cometidas en el pasado y de sus impactos, posicionando a quienes han sido históricamente silenciados, y sus saberes, en el centro de los trabajos de la memoria (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2013; 14).

30. La dimensión colectiva es, en efecto, fundamental cuando se trata de recordar, preservar y procesar la violencia masiva. Marcela Zamora Chamorro lo sabe muy bien. Su producción cinematográfica es el resultado de la confluencia entre un trabajo de colaboración tanto en el nivel de la diégesis como en el nivel de la realización. Este doble aporte se funda sobre una base de solidaridad y de confianza en el plano ideológico, cimiento indispensable para liberar la palabra y acompañar el trabajo de memoria. La realizadora es absolutamente consciente de la dimensión plural de su creación, como lo podemos constatar cuando, al final de la entrevista que le hicimos en relación para pensar con ella la temática de este artículo en octubre de 2018, define el documental como «una construcción colectiva de un lenguaje colectivo de una historia colectiva».

Bibliographie

Corpus de trabajo:

Marcela Zamora Chamorro

Cortometrajes

2007 : *La película*

2007: *Xochiquetzal: La casa de las flores bellas*

2010: *Culpables de nacimiento*

2011: *La gran pregunta*

2011: *Las masacres del Mozote*

G. VILLANUEVA, «El cine documental como escritura en colaboración...»

2012: *Ellos sabían que yo era una niña*

2013: *Las muchachas*

2013: *Las ruinas de Lourdes*

2014: *Las Aradas: masacre en seis actos*

2018 : *Maura Vega*

Largometrajes

2011: *María en tierra de nadie*

2013: *El espejo roto*

2015: *El cuarto de los huesos*

2016: *Los ofendidos*

2016 : *Comandos*

Obras citadas:

AAVV, *La Création Collective au Cinéma* (proyecto de investigación), Laboratorio 2L2S, Université de la Lorraine, <https://creationcollectiveaucinema.com/le-projet/> (consultado el : 03/09/2019)

AAVV, *Recordar y narrar el conflicto. Herramientas para reconstruir memoria histórica*, versión española publicada en Colombia, Centro Nacional de Memoria Histórica de Colombia y Universidad de British Columbia (Canadá), 2013. En línea en : <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2009/recordar-narrar-el-conflicto.pdf> (consultado el : 03/09/2019)

GAGNEBIN, Jeanne Marie, « La mémoire, l'histoire, l'oubli » (sobre el libro de Paul Ricoeur), 2008, in : http://www.fondsriceur.fr/uploads/medias/espace_rechercheurs/memoire_histoireooubli.pdf (consultado el : 03/09/2019)

G. VILLANUEVA, «El cine documental como escritura en colaboración...»

GHANINEJAD, Laura, « Le rôle et la place du documentaire aujourd'hui », 2004, in *revista Derives.tv* [en línea], <http://derives.tv/le-role-et-la-place-du/>

LE FORESTIER, Laurent y Morrissey, Priska, « Pour une histoire des métiers du cinéma, des origines à 1945 », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [en línea], 65 | 2011 (<http://1895.revues.org/4452>). (consultado el : 01 /10/2016).

NINEY François, *Le Documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, 2009.

VILLANUEVA Graciela, «Estrategias de la memoria en la obra fílmica de Marcela Zamora Chamorro», in: *La producción audiovisual en Centroamérica*, San José, Ediciones de la Universidad de Costa Rica, en prensa.

ZAMORA CHAMORRO, Marcela, *Curso sobre narrativas migrantes*, Universidad Nacional de La Plata, Argentina, publicado en 2015 en : <https://www.youtube.com/watch?v=vCxFkEGRaE> (consultado el : 03/09/2019)