

Las explosiones del 22 de abril, una historia narrada en imágenes

*Ricardo Cárdenas Pérez**

Recepción: 19 de septiembre de 2021 / Aceptación: 23 de marzo de 2022

Resumen El miércoles 22 de abril de 1992 sucedió una tragedia en Guadalajara, capital de Jalisco. Desde aquella triste mañana, el registro audiovisual ha sido un factor determinante para mostrar la magnitud de las explosiones, evidenciar la gravedad del suceso y respaldar las investigaciones judiciales, periodísticas y sociales llevadas a cabo. La fotografía, el video y el cine se han empleado con diversos matices en las disciplinas sociales, su empleo como forma de documentar la realidad sociocultural es ya de larga data. Este artículo tiene por objetivo hacer una revisión general del uso de la fotografía y el cine documental que han centrado su mirada en este hecho, el cual marcó a la sociedad tapatía, y cómo ha sido referencia fundamental para la obra cinematográfica *Nunca más abril*.

Palabras clave: 22 de abril, cultura audiovisual, cine documental.

The explosions of April 22, a history told in images

Abstract On Wednesday, April 22, 1992, a tragedy occurred in Guadalajara, the capital of Jalisco. Since that sad morning, the audiovisual record has been a determining factor in showing the magnitude of the explosions, evidencing the seriousness of the

.....

Profesor investigador de Universidad de La Ciénega del Estado de Michoacán de Ocampo, México.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1137-3211> Correo: ricardpez@gmail.com

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional. 

doi: doi.org/10.32870/cer.voi130.7840

event and supporting the judicial, journalistic and social investigations carried out. Photography, video and film have been used with various nuances in social disciplines, their use as a way of documenting the sociocultural reality is already longstanding. This article aims to make a general review of the use of photography and documentary film that have focused their gaze on this fact, which marked the society of Guadalajara, and how for the cinematographic work *Nunca más abril* has been a fundamental reference.

Keywords: April 22, audiovisual culture, documentary cinema.

Introducción

La noche del día 21 de abril de 1992, en la ciudad de Guadalajara, Jalisco, los vecinos de la calle Gante, en el barrio de Anasco, alertaron a las autoridades sobre el fuerte olor a gas que salía de las alcantarillas. Al día siguiente, el miércoles 22, a las 10:05 de la mañana, una serie de explosiones destruyó más de ocho kilómetros de calles, lo que les quitó la vida a más de 200 personas. Desde aquella mañana, el registro audiovisual ha sido un factor determinante para mostrar la magnitud de las explosiones, evidenciar la gravedad del suceso y respaldar las investigaciones judiciales, periodísticas y sociales llevadas a cabo. Con el paso del tiempo, la fotografía y el cine documental han visibilizado las repercusiones y las luchas de los sobrevivientes, afectados y lesionados por impedir que sea borrada de la memoria esta tragedia y porque sean sanadas las heridas morales que aún siguen abiertas ante las injusticias que han vivido desde hace treinta años.

La fotografía, el video y el cine han sido empleados con diversos matices en las disciplinas sociales, y en mayor medida como una forma de documentar la realidad sociocultural. El objetivo de este artículo es explicar los fundamentos conceptuales que dan sentido a la obra documental *Nunca más abril*. Para ello es necesario tener en cuenta dos aspectos: 1) conocer los antecedentes generales en el país del registro de siniestros, y 2) hacer una revisión general del uso de la fotografía y el cine documental, centrandolo en dos autores significativos: el fotógrafo José Hernández-Claire y el cineasta Boris Goldenblank, pues la mirada de ellos sobre este hecho marcó a la sociedad tapatía, por lo que sus obras son referencias obligadas para cualquier proyecto audiovisual acerca de las explosiones del 22 de abril de 1992 en Guadalajara. Todo ello para explicar los propósitos narrativos del mencionado largometraje documental, que cuenta el punto de vista de los miembros de la Asociación 22 de Abril en Guadalajara, A. C., y la forma como han sobrellevado su lucha en búsqueda de justicia durante varios años.



Ángel de la Independencia. Temblor de 1957
[<https://local.mx/ciudad-de-mexico/cronica-ciudad/el-angel-sismo-57/>]

Antecedentes de una tragedia

En México, las tragedias relacionadas con el deficiente manejo de combustibles como gasolina, diésel, gas o derivados de ellos tienen características en común que pueden resumirse en la palabra negligencia. Prueba de ello son las explosiones de la calle Sierra Morena en Guadalajara en 1983, las ocurridas en la planta de Petróleos Mexicanos (Pemex) del pueblo de San Juan Ixhuatepec (San Juanico), Estado de México, en 1984, y las de tomas clandestinas en San Martín Texmelucan, Puebla, en 2010, y en Tlahuelilpan, Hidalgo, en 2019. Esto sin contar las explosiones en plataformas petroleras ni los accidentes carreteros en que han participado vehículos cisterna cargados de combustibles. Además del evidente riesgo que implica el manejo de este tipo de materiales y la negligencia, se pueden mencionar una serie de situaciones recurrentes: instalaciones o tecnología con deficiencias, negocios ilícitos, reacción tardía y falta de protocolos adecuados para atender emergencias.

De todas estas situaciones lamentables quedan registros audiovisuales que nos permiten conservarlas en la memoria. En un ejercicio de revisión histórica a vuelo de pájaro, es posible identificar que la fotografía y el documental de desastre son ya de larga data. Entre sus formas de registro destacan al menos dos vertientes: las correspondientes a desastres naturales y las de siniestros. El nacimiento, en 1943, del volcán Parícutín en San Juan Parangaricutiro, Michoacán, fue registrado visualmente y marcó un hito en la histo-

ria de la fotografía nacional. También el sismo ocurrido en la Ciudad de México en 1957 fue fotografiado, y hoy tenemos la posibilidad de observar los daños causados al Ángel de la Independencia en aquel año.

En la vertiente de los siniestros, la mencionada explosión en San Juanico recibió una amplia cobertura televisiva y en prensa. Las impresionantes imágenes de los incendios de tanques y viviendas están cargadas de dramatismo y desesperación, pero también son un claro ejemplo de cómo la prensa se centra en la parte amarillista de las tragedias. Cabe mencionar a un fotógrafo que destacó por registrar con su lente varias tragedias y siniestros con un estilo de composición fotográfica que resalta entre los de otros profesionales de la cámara: Enrique Metinides. La tragedia de San Juanico fue registrada por «El hombre que vio demasiado», quien con un estilo mezcla de dramatismo, sensacionalismo y realismo logró llevarnos al lugar del siniestro y provocarnos emocionalmente.

Seis años después explotaban en Guadalajara ocho kilómetros de calles a consecuencia de la acumulación de gasolina en el alcantarillado público. El registro de la tragedia en la ciudad tuvo una cobertura similar; sin embargo, destacaron dos nombres que trataron el suceso de manera diferente: José Hernández-Claire y Boris Goldenblank.

La fotografía y el cine documental y su relación con la investigación

Antes de abordar los trabajos de Hernández-Claire y de Goldenblank es necesario ofrecer un panorama general de la relación de la fotografía y el cine documental con la investigación social y cultural. La fotografía y el cine tienen como origen común los esfuerzos científicos y tecnológicos por capturar la realidad. Su antecedente directo es el daguerrotipo, que fue uno de los primeros medios para capturar imágenes y proyectarlas; con él se logró congelar una fracción de tiempo en una imagen por medio de una película fotosensible.

Por otro lado, es necesario dejar clara la influencia de la pintura en la fotografía, más allá del debate de si se le debe considerar como un arte o no (Sontag, 2017: 15-18); lo que se pretende es dejar claro que, siendo la hermana mayor del cine, empleó una serie de técnicas de composición estética que indudablemente tienen referencia en las teorías del arte pictórico. Sin embargo, en otras áreas del interés humano, específicamente en el campo de las ciencias, la fotografía aportó nuevas posibilidades de registro de hechos observables que difícilmente otra técnica visual hubiese hecho con tal precisión. Uno de esos campos del conocimiento humano es la antropología; antropólogos como Franz Boas y Bronislaw Malinowski emplearon cámaras fotográficas para sus registros en el tra-

bajo de campo que realizaron durante sus años más productivos. Con el paso del tiempo y el avance de la tecnología, se incluyó la cámara cinematográfica como una herramienta más para el registro del trabajo de campo.

El registro audiovisual el día de los hechos:

las miradas de Hernández-Claire y de Goldenblank

El uso de las imágenes en desastres o siniestros puede ayudar no solo como registro o documentación, lo cual es necesario, sino también en la construcción de un relato que sirva para preservar en la memoria colectiva las implicaciones y el porqué de ellos. Cabe mencionar que los estudios sobre desastres y siniestros son de larga data en México; los han observados geógrafos e historiadores, que han hecho esfuerzos por documentar los factores de riesgo de los desastres y señalar la necesidad de actualizar las instituciones encargadas de dar seguimiento y monitorear los focos de riesgo en el país (Alcántara, 2019).

El uso de mapas, fotos y fotografía aérea ha estado presente al menos desde mediados del siglo pasado y ha ayudado a identificar factores de riesgo importantes para avanzar hacia una cultura de prevención. Y a estos medios se sumaron recientemente los drones. Por otro lado, se puede identificar un tipo de fotografía que no solo documenta y registra, sino también emplea



22 de abril [josehernandezclaire.com]

el lenguaje visual con la intención de transmitir sensaciones que parten de la composición estética para relatar, informar y crear empatía en quienes observan la obra.

Un ejemplo de ello es la fotografía de José Hernández-Claire, quien por medio de su lente nos adentra en lo ocurrido la mañana del 22 de abril de 1992 en Guadalajara. Con un registro preciso, cercano e intimista, el fotógrafo tapatío nos lleva al lugar de los hechos sin caer en el amarillismo o el morbo característico de otras publicaciones populares de la época. Su mirada revela momentos de una intensidad dramática con una composición armónica que nos trasmite la sensación de desasosiego de los fotografiados; pero no se conforma con registrar los momentos de rescate de lesionados o los arduos trabajos de bomberos, paramédicos y voluntarios, también nos lleva a observar a los curiosos que esperan impacientes el siguiente hallazgo de los rescatistas. Estas fotografías nos invitan, como a esos curiosos, a prestar atención al detalle; de tantos elementos en juego dentro

del cuadro, la mirada puede recorrer las calles destruidas, los restos de viviendas, y regresar al centro de atención del artista: la tragedia.

Por otro lado, en el cine documental, la obra de Boris Goldenblank *Abril, el mes más cruel* (1993) está construida a manera de obituario, y una secuencia de apertura con planos de Guadalajara, mientras que una música fúnebre acompaña el amanecer tapatío, a manera de presagio de lo que está por ocurrir. Las campanas y el reloj como aspectos que indican el lugar y la hora de los acontecimientos. Una secuencia del mecanismo interno de un reloj y las imágenes de una pareja de adultos mayores, una joven madre con su hijo pequeño; una mujer se acerca a oler las flores, otra lava un pasillo, mientras que la insistente marcha del reloj marca las 10:10, momento exacto de la explosión. Así, el director nos lleva al día y el lugar de los hechos.

La pieza no se conforma con narrar los sucesos del día, se dedica a seguir las consecuencias y retrata la lucha de los damnificados por solucionar la situación que viven. No solo se escarba en las urgencias de los sobrevivientes, también se indaga sobre los responsables de la tragedia.

La cinta adopta un tono religioso, solemne, para abordar una historia de dolor y sufrimiento que abarca los meses que los damnificados tuvieron que pasar en condiciones adversas, viviendo en albergues o en la calle. A ello se aúna la represión de que fueron víctimas por parte del Estado, pues han sido golpeados, desalojados y humillados, a lo cual se suma una serie de injusticias que desde 1992 no han parado.

Si bien la obra de Goldenblank se concentra en el primer aniversario de las explosiones del 22 de abril, su narrativa vaticina lo que serían los siguientes años para los sobrevivientes, lesionados y damnificados. Un camino tortuoso en el que el Estado se convertiría en el principal obstáculo para resolver las demandas de justicia, las exigencias de reparación de daños o de atención médica.

La fotografía y el documental contemporáneo. El caso de *Nunca más abril*

Ahora bien, estas obras emblemáticas son antecedentes de *Nunca más abril* no solo por su cobertura histórica sino también por su narrativa visual, que ofrece una mirada diferente a la fotografía y el reportaje documental para medios de comunicación convencionales, que en su mayoría buscan explotar el morbo, elaboran notas tendenciosas y en algunos casos lamentables incurrir en amarillismo. Los siguientes años de lucha, resistencia y manifestaciones se han registrado con otros intereses y otras miradas; en algunos casos solo se destaca el lado morboso, en otros se buscan nuevos horizontes. Un caso ejemplar

es el de Claudia Hernández, quien ha realizado un acercamiento con una estrategia observacional sobria y la intención de ser un registro de la vida cotidiana de los afectados y miembros de la Asociación 22 de Abril en Guadalajara.

La fotografía de Hernández se caracteriza por acompañar a los integrantes de la Asociación en su vida cotidiana. Me centraré en una serie fotográfica para hacer un análisis más puntual, que se concentra en Lilia Ruiz, líder de la agrupación. Los encuadres elegidos invitan a reflexionar en los espacios vitales, desde la intimidad de una habitación, pasando por las labores domésticas; o bien a encontrarse en el momento en que Lilia observa su prótesis, en una especie de diálogo interior con ella. La mirada de Hernández no apela a una técnica de retrato formal y tradicional sino que, desde un acercamiento etnográfico y social, logra capturar momentos significativos aprovechando los elementos visuales para componer estéticamente, dando prioridad a un principio de no intervención de la realidad. En tal sentido, su preocupación es más social que estética; por lo tanto, su fotografía busca ser un testimonio que dé cuenta de la injusticia que ha significado la falta de atención y de soluciones concretas a los afectados. Es necesario destacar que esta obra forma parte no solo de la película documental *Nunca más abril*, sino de un proyecto de investigación de mayor amplitud.

Por otro lado, mi acercamiento al tema de las explosiones del 22 de abril data de mis años como estudiante universitario. En 2001, junto con David Flores Magón,

realicé un reportaje documental de corte histórico, que se concentró en el testimonio de Lilia Ruiz. Desde entonces me he enfocado en relacionar mi ejercicio como historiador con mi inclinación por narrar mediante imágenes los fenómenos socioculturales que me inquietan como ser humano. Sin embargo, en aquel momento mi inexperiencia me rebasó y durante varios años pensé que había abandonado no solo un tema de investigación, sino una lucha justa y digna.

Con el paso del tiempo, en mis andanzas académicas me reencontré con un viejo conocido: Jorge Eufrazio Jaramillo. En ese momento se encontraba trabajando de manera etnográfica con la Asociación 22 de Abril en Guadalajara, y durante el proceso de indagación identificó la necesidad de usar material audiovisual para entender el hecho en



Boris Goldenblank, *Abril, el mes más cruel*, 1993.
Universidad de Guadalajara.

la mayor parte de sus dimensiones. Desde entonces mi trabajo fue no solo acompañar a Jorge en su investigación y a los miembros de la Asociación en su lucha, sino investigar con la cámara.

El objetivo era lograr que la cámara desapareciera en algún momento y así observar de manera más íntima y cercana las manifestaciones, protestas y asambleas; pero también pasar a la intimidad del hogar para conocer tanto a los luchadores sociales como a los seres humanos que, con dolencias físicas, limitaciones económicas y muchos sacrificios, siguen en pie de lucha en búsqueda de justicia.

Así nació el proyecto de rodar un largometraje documental titulado *Nunca más abril*. La propuesta pasó por diversas etapas, planteamientos y transformaciones. Después de trabajar durante varios meses en la idea, en grabar material de investigación, mi interés se centró en narrar la historia de Lilia, Ignacio, José, María Jesús y Ángeles, quienes, después de verse afectados directa o indirectamente por la tragedia, se agrupan en torno a la Asociación y luchan sin rendirse a pesar del menosprecio del Estado y de una sociedad que ha olvidado su historia.

Cabe preguntarse ¿por qué debe ser narrada esta historia de manera cinematográfica? Y aún más, ¿por qué tenemos que ser nosotros quienes debemos contarla? Estas y más inquietudes rodaban en mi mente con la finalidad de darle claridad y coherencia al discurso audiovisual.

Las disciplinas sociales, humanas y artísticas deben ser un motor para las transformaciones sociales. Una preocupación en mis trabajos audiovisuales ha sido narrar las historias de sociedades que han sido violentadas o reprimidas, y que han desarrollado un frente solidario y común cuando son motivadas por un mismo objetivo: la justicia. Esta búsqueda tiene también un mismo adversario: un sistema económico-político que controla y oprime a las sociedades. Entonces, ¿cómo narrar eso en una película? Si comprendemos que el cine documental narra historias de hechos concretos de la realidad, ello implica tomar decisiones de investigación, estéticas e ideológicas que asuman una posición que busque colaborar para construir un mundo distinto, ayudar a despertar pensamientos y proponer alternativas para un mundo igualitario, justo, libre.

¿Cómo pasar de la investigación teórica y práctica propia de las ciencias sociales a una narrativa cinematográfica que haga reflexionar al espectador? Para ello es fundamental empuñar las cámaras —literal y metafóricamente— de manera ética y responsable, con un fuerte compromiso social y teniendo como punto de mira el desarrollo social. Proyectos de naturaleza creativa e inventiva demuestran que solamente los seres huma-



Tomadas de la obra «Herida abierta», de Claudia Hernández.

nos somos capaces de construir paso a paso una realidad distinta. Esta es una posibilidad de observar a través de otros ojos, de ver a profundidad cómo podemos construir nuevos caminos para crear una nueva sociedad más justa.

Ahora bien, la forma de proceder metódicamente en la obra documental *Nunca más abril* consistió en trabajar con el concepto de memoria y las nociones de dignidad y de nostalgia al estructurar su guion. Esto dio como resultado un proceso complejo de abstracción de conceptos, que se formulan desde las disciplinas sociales y debieron ser concretados en una construcción cinematográfica. Es decir, en la forma como pasamos de la investigación sociológica a la creación estética sin perder la memoria; en la palabra, la lucha por la justicia y la dignidad de su causa.

Un punto que se debió tomar en cuenta durante el proceso de rodaje fue tener claro que los discursos no se dan en el vacío, y que sus sentidos y significaciones dependen del contexto donde se elaboran. Por ello Michel Pecheux (1978: 19-77) considera que se debe enfocar la mirada en las condiciones de producción del discurso y la manera en que este lleva una carga ideológica. En términos metodológicos, estas aportaciones sirvieron para reflexionar en cómo el cine documental debe considerar no solo la construcción de imágenes y símbolos, sino también las implicaciones lingüísticas en la reproducción y construcción de los discursos audiovisuales. Mediante ellos es posible observar la formación, configuración, consolidación, transformación y adaptación de «ideologías» generalmente presentadas en los medios de comunicación masiva.

Las reflexiones de Pecheux sobre las condiciones de producción del discurso y su

enlace con el término ideología permiten ubicarse en la frontera entre los testimonios de los miembros de la Asociación 22 de Abril en Guadalajara como fenómeno de estudio de las ciencias sociales y el dispositivo narrativo cinematográfico.

Por otro lado, Eliseo Verón hace un señalamiento teórico-metodológico importante al considerar que «vincular los fenómenos de la comunicación de masas con la problemática sociológica sobre las ideologías es, pues, orientarse por un camino doblemente peligroso» (Verón, 1971: 134). Este autor reflexiona sobre la importancia de la ideología y cómo se han incorporado otros elementos que han hecho más compleja su operatividad como concepto práctico para el entendimiento de los problemas sociales. Así mismo, la noción de violencia política tiene una pesada carga ideológica y simbólica, que en los medios de comunicación han dificultado la comprensión de sus «sentidos».

Otra aportación fue la de Luis Enrique Alonso (1998), quien señala elementos clave que se han de considerar en las diversas modalidades de entrevista. Uno de ellos es que se debe tener claro que la entrevista en investigación social es un proceso comunicativo por medio del cual se extrae información. Para ello se pueden identificar al menos tres aspectos: 1) biografía, que es un conjunto de representaciones asociadas a los acontecimientos vividos por el entrevistado; 2) subjetividad, y 3) función emotiva. Gracias a ello las fuentes orales permiten un acercamiento a la realidad social complementaria de otras realidades que se aproximan por distintas vías positivas o expresivas. Así mismo, la oralidad permite escuchar y recoger los testimonios, mediante la voz viva y natural, directamente de los protagonistas y actores sociales. Hay que observar dos situaciones:

- La entrevista abierta de carácter hipersubjetivo es una manera de aproximación a la realidad social. Debe ser leída en forma interpretativa y mediada por la memoria.
- En la memoria y su mediación hay que tomar en cuenta que la memoria puede producir elementos distorsionantes o que generen inexactitudes históricas.

Una de las características principales de la entrevista abierta es que resulta útil para obtener información de carácter pragmático. Por ejemplo, en *Nunca más abril* se emplearon entrevistas realizadas antes del rodaje del documental por Jorge Eufrazio Jaramillo y su equipo de trabajo, pero también se buscó registrar audiovisualmente los testimonios para capturar los momentos en que nuestros protagonistas actúan y construyen sus prácticas individuales. Y para lograrlo hubo que tomar en cuenta las siguientes recomendaciones:

- Hacer preguntas adecuadas que se refieran a comportamientos pasados, presentes o futuros.

- La entrevista abierta se sitúa en un campo intermedio, en el que encuentra su pleno rendimiento metodológico: algo así como el decir del hacer.
- El campo de la actuación de la entrevista en profundidad sería el del habla.
- Se busca tener más una charla que una entrevista. Esto se consigue gracias al trabajo de familiarización con el equipo de grabación del documental.

También es necesario identificar al menos cuatro campos básicos de utilización de la entrevista en profundidad:

- Reconstrucción de acciones pasadas.
- Estudio de las representaciones sociales personalizadas.
- Estudio de la interacción entre constituciones psicológicas personales y conductas sociales específicas.
- Prospección de los campos semánticos, el vocabulario y los discursos arquetípicos de grupos y colectivos, sobre los que luego se pasa a un cuestionario cerrado.

Siguiendo estos lineamientos, la entrevista de investigación social se concibe como expresión de un sistema comunicativo que se retroalimenta y resulta de una circularidad interactiva. En tal sentido, las entrevistas programadas se plantean como entrevistas abiertas, ya que la información es una fuente valiosa que se complementa con fotografías, documentos y entrevistas ya realizadas.

Otro aspecto metodológico que se debe tomar en cuenta en la entrevista es la relación entre lenguaje, discurso y oralidad, la cual se vuelve operativa si se considera la entrevista de investigación como un discurso enunciado principalmente por el entrevistado, pero que incluye las intervenciones del investigador. Ahora bien, es importante hacer notar que para trabajar lo audiovisual en la entrevista testimonial, al menos en este documental, se siguió la estrategia de que el entrevistador buscara llevar la sesión a una charla cercana, entre amigos, mientras que el operador de la cámara buscaba fotografiar los momentos de diálogo íntimo de ellos e intentaba volverse «invisible», no hacerse notar. Entendida así, la entrevista es un juego de lenguaje en que los participantes se involucran en un intercambio de conocimientos. Esta es la perspectiva que se siguió, en términos generales, en este proyecto.

La entrevista, retomando a Alonso (1998), es un acercamiento a la figura del individuo como actor que desempeña un cierto modo de rol social y lo dramatiza. Este desempeño y dramatización de un código es una idealización, pues tiende a moldear un desempeño según la forma ideal del rol pertinente. La entrevista abierta es, por lo tanto, un proceso de interacción específico y parcialmente controlado en que el interlocutor

«informante» construye arquetípicamente una imagen de su personalidad, escogiendo una serie de materiales biográficos y proyectivos de cara a su representación social. Por ello es importante considerar las herramientas con que se registran las entrevistas y observaciones de campo, pues por medio de ellas se pueden «captar» esas imágenes de la personalidad de los sujetos por entrevistar. Estas consideraciones han dado pie a reflexiones personales, pues en la primera entrevista realizada «la imagen de la personalidad» estuvo presente a flor de piel. En gran medida, este primer acercamiento me permitió conocer al personaje, pero no a la persona.

Estas estrategias nos permitieron mantener una idea que desde el principio tuvimos clara: no buscábamos hacer una crónica lineal, sino ser cuidadosos de no caer en un enfoque morboso y realizar, con un tono de sobriedad, un acercamiento íntimo y sutil. Por otro lado, la propuesta fotográfica se planteó el reto de pasar de ser una herramienta de registro etnográfico a una extensión de la mirada, para contar junto con ella los detalles de la vida cotidiana cargados de una belleza poética que, mediante imágenes a contraluz, nos dibujan el cansancio, el dolor y la tristeza; pero también las alegrías, los momentos de vida familiar. Era una apuesta por preservar en la memoria de la sociedad tapatía los sucesos del día 22 de abril a través de imágenes documentales.¹

Un propósito de este trabajo audiovisual ha sido crear una serie de reflexiones a la luz de concepciones de Jorge Federico Eufracio Jaramillo, quien desde la sociología y antropología de las emociones ha centrado su mirada en dos aspectos: el agravio moral y la lucha por el reconocimiento. *Nunca más abril* navega audiovisualmente por los mismos senderos. Por ello, la propuesta fotográfica y sonora que buscábamos para esta obra sigue una línea clara: una mirada intimista y observacional, sin ser un fiel testigo ni una fotografía entrometida. Buscamos que la cámara sea más una extensión de la mirada que una herramienta de registro; una cámara comprometida con el detalle, una fotografía que narra visualmente los pequeños detalles de la vida cotidiana, que retrata los rostros y busca las miradas cómplices que dialoguen con el espectador.

La fotografía a contraluz busca reflejar el cansancio, el dolor y la nostalgia de una difícil lucha por lograr el reconocimiento. Asimismo, la propuesta de fotografiar a los actores clave con un retrato de ellos mismos en sus años de juventud o de sus familiares que

¹ Las imágenes documentales forman parte de una obra cinematográfica de no ficción que se entiende como un discurso únicamente en la medida en que imágenes y sonidos se montan en una secuencia cinematográfica significativa (Plantinga, 2014: 121).

han perecido tiene como objetivo una suerte de ejercicio de reconocimiento y valoración frente a las adversidades que han vivido y que den cuenta de algún modo de que las explosiones del 22 de abril significaron una transformación total en sus vidas, y por lo tanto en su sentido de ser en el mundo.

La propuesta sonora busca ser una mezcla de los sonidos descriptivos, el paisaje sonoro, las voces y la música original, tratando de emplear el sonido directo crudo y naturalista que reproduzca lo que la cámara logra captar. Los testimonios, en su mayoría, se trabajarán con voz en *off*; sin embargo, los diálogos en secuencias de acción deberán ser muy precisos, para obtener un buen rango de las voces cuando la cámara no pueda seguir las acciones. El diseño sonoro y la música original deberán integrarse de manera orgánica buscando ser un elemento narrativo más, no un simple complemento, ni que tenga un sentido meramente decorativo.

Consideraciones finales

Es pertinente recalcar que *Nunca más abril* sigue una línea clara: una mirada intimista que, sin ser un testigo entrometido, busque en particular que la cámara sea una extensión de la mirada. Nos propusimos realizar una fotografía que narre los detalles de la vida cotidiana buscando esas miradas cómplices que dialoguen con el espectador. Asimismo, que por medio de las contraluces narrara la difícil lucha por lograr el reconocimiento. Esta historia tiene una serie de valores cinematográficos que me mueven como realizador y como ser humano: la lucha por la justicia; personas con carácter y voluntad para sobreponerse a las adversidades, que siguen adelante con limitaciones económicas, dolores físicos y sacrificios. De esta manera, en pantalla observamos no solo a los luchadores sociales sino también sus virtudes y defectos, su energía, así como su cansancio y el miedo que provoca que tantas veces se les haya negado la justicia. Por ello era un reto narrar su historia, su cotidianidad, su lucha, su resistencia, su hartazgo ante la nula respuesta del Estado y su esperanza de lograr que se les haga justicia; narrarla de manera que su testimonio fuera el hilo conductor, pero sin ser un documental donde sea lo único que observemos; construir imágenes audiovisuales que no fueran simplemente apoyo o ilustración, sino que nos llevaran a estar ahí, con ellos, en su lucha, en sus momentos de soledad, en sus reuniones y sesiones, en su vida misma.

Por otro lado, buscamos que los testimonios sean potenciados al generar un paisaje sonoro que no se concentre solo en reproducir el sonido directo, crudo y naturalista, que reproduzca lo que la cámara logra captar, sino que, de manera metafórica y orgánica, el

espectador se involucre en una experiencia sonora que lo lleve a los trágicos hechos, pero también a la tranquilidad de la vida cotidiana, alejada de la lucha social.

Finalmente, es importante dejar claro que esta obra documental aún se encuentra en postproducción. Cada aspecto de su narrativa ha sido pensado, repensado y reformulado con la finalidad de que la obra esté a la altura de la lucha de los afectados, sobrevivientes y aquellos que han dado su esfuerzo y vida por mantener viva la esperanza de que nunca más ocurrirá en Guadalajara un abril como el de aquel terrible año de 1992 ◊

Referencias

- Alcántara-Ayala, I. (2019). *Desastres en México: mapas y apuntes sobre una historia inconclusa. Investigaciones Geográficas*, 100.
- Alonso, L. E. (1998). *La mirada cualitativa en sociología*. Madrid: Fundamentos.
- De los Reyes, A. (1984). *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*. México: Fondo de Cultura Económica, Secretaría de Educación Pública.
- De los Reyes, A. (1997). *Vivir de sueños*, vol. I, *De cine y sociedad en México, 1896-1930*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- Eisenstein, S. (1999). *La forma del cine*. México: Siglo XXI.
- Goldenblank, B. (1993). *Abril, el mes más cruel* [película]. Universidad de Guadalajara.
- Nichols, B. (2013). *Introducción al documental*. México: UNAM.
- Pecheux, M. (1978). *Hacia el análisis automático del discurso*. Madrid: Gredos.
- Plantinga, C. R. (2014). *Retórica y representación en el cine de no ficción*. México: UNAM.
- Sontag, S. (2017). *Sobre la fotografía*. México: Random House.
- Verón, E. (1971). Ideología y comunicación de masas: la semantización de la violencia política. En varios autores, *Lenguaje y comunicación social* (pp. 133-191). Buenos Aires: Nueva Visión.
- Vértov, D. (1973). *El cine-ojo*. Madrid: Fundamentos.