

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**UN ACERCAMIENTO AL VIDEO DOCUMENTAL:
“ROBANDO CÁMARA (RETRATO DE UNA PROTESTA
ANTIGLOBALIZACIÓN EN MÉXICO)”**

TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA EN
CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

PRESENTA:

MARISOL NASHIELY RUIZ RUVALCABA

ASESOR:

FEDERICO DEL VALLE OSORIO

Ciudad Universitaria, mayo de 2004.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

Para siempre, a mi familia:

Juan Ruiz Limón, Esperanza Ruvalcaba Villalpando, Sandra Ruiz Ruvalcaba.

Sin importar el orden:

A la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, y a mi Universidad.

A Federico del Valle Osorio, por su paciencia y ayuda.

A Enrique Ojeda Castol, sin quien no hubiera podido realizar este trabajo.

A Laura Salinas Beristáin, por adoptarme, con todo lo que eso conlleva.

Al Colectivo Desobediencia Civil, por su confianza y su ayuda.

A todos los que participaron en las protestas de Cancún, febrero de 2001, y que colaboraron para la realización de esta tesis.

A todos los que me ayudaron, de alguna forma u otra, para llevar a cabo este trabajo.

Al Cineclub Políticas.

A la Fimoteca UNAM.

A Dante Casas Soriano y su familia, por todo lo que me dieron y por ser parte de mi vida durante tantos años.

A Raúl Fuentes, por su apoyo y su amistad.

A “la banda” (a todas ellas).

A mis amigos/as.

A todos los que quiero y admiro.

A todos los que he conocido y de quienes he aprendido algo.

A todos los que creen que “otro mundo es posible”.

Marisol Nashiely Ruiz Ruvalcaba.
Mayo, 2004.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	2
I PARTE: EL VIDEO Y EL GÉNERO DOCUMENTAL.....	9
1.1 Sobre la tecnología del video	10
1.2 Desarrollo histórico y social del video.....	16
1.2.1 El video en México.	
1.3 El video social y la producción independiente.....	38
1.3.1 El video como memoria social.	
1.3.2 Video y producción independiente.	
1.3.3 El video social en México.	
1.4 Sobre el género documental	57
1.4.1 Definición.	
1.4.2 Desarrollo histórico y social.	
- Orígenes.	
- De la posguerra al documental televisivo.	
- El video documental.	
1.4.3 El documental en México.	
1.5 Conclusiones.....	116
II PARTE: GLOBALIZACIÓN Y ANTIGLOBALIZACIÓN.....	120
2.1 Un mundo global: fundamentos de la globalización	121
2.1.1 El capitalismo informacional y la globalización económica.	
2.1.2 Globalización y sistema social: la conformación de la sociedad red.	
2.2 Movimientos y protestas sociales contra la globalización.....	134
2.2.1 Algunos efectos de la globalización: la antiglobalización	
2.2.2 Los movimientos y las protestas antiglobalización	
2.2.3 Las principales protestas antiglobalización desde Seattle hasta Porto Alegre (noviembre de 1999 a enero de 2001)	
2.3 El nodo mexicano.....	161
2.3.1 México en el proceso de globalización.....	161
2.3.2 Movimientos antiglobalización en México.....	166
2.4 Conclusiones.....	173

III PARTE:

PROYECTO DEL VIDEO DOCUMENTAL “ROBANDO CÁMARA
(RETRATO DE UNA PROTESTA ANTIGLOBALIZACIÓN EN MÉXICO)..... 177

3.1 Tema..... 178
3.2 Justificación y delimitación..... 181
3.3 Características del proyecto..... 188
3.4 Objetivos..... 197
3.5 Metas..... 198

IV PARTE:

“ROBANDO CÁMARA (RETRATO DE UNA PROTESTA
ANTIGLOBALIZACIÓN EN MÉXICO)”. DISEÑO DE PRODUCCIÓN..... 199

4.1 Preproducción..... 200
4.1.1 Descripción del producto..... 202
4.1.2 Cronograma (Plan de trabajo preliminar)..... 205
4.1.3 Requerimientos..... 207
4.2 Producción..... 211
4.2.1 Resultados de grabación 214
4.2.2 Tratamiento..... 251
4.2.3 Escaleta..... 258
4.3 Postproducción..... 261
4.3.1 Plan de montaje (EDL)..... 264
4.3.2 Guión..... 288

CONCLUSIONES..... 326

REFERENCIAS..... 335

**Un acercamiento al video documental:
"Robando cámara
(Retrato de una protesta
antiglobalización en México)".**

INTRODUCCIÓN

Cual si fueran una ampliación de la memoria -pero con la posibilidad de hacer de ésta una experiencia colectiva y no sólo personal- el video y el cine han permitido extraer de su temporalidad a los acontecimientos y los rostros que forman parte de nuestra vida y nuestra historia.

A través de las imágenes y sonidos de un videograma o de un filme, pretendemos hacer perdurar y acercarnos: robamos al reloj las manecillas y a la distancia los metros. Subsanamos nuestra fuerte necesidad de no olvidar, de conocer y compartir, de conservar, de expresar, de interpretar, de opinar: de generar -a partir de nuestras propias visiones- una o decenas, o cientos y miles de visiones más, de sentimientos, reflexiones y acciones en otros videntes que, como nosotros, puedan quedar atrapados por las imágenes de su historia y su presente.

Con su presencia constante y en ocasiones discreta -primero exclusivo del ámbito cinematográfico y posteriormente llevado a la televisión y el video-, el género documental ha demostrado ser la mejor vía para dar cuenta de cada una de éstas aspiraciones. A través de él, se transmite un cúmulo de las más variadas informaciones, ideologías, puntos de vista e interpretaciones vinculadas a la política, la economía, la libertad de expresión, la cultura, la identidad colectiva y todas las actividades o acontecimientos que conforman y afectan a nuestro entorno social, en la actualidad o en la historia próxima o remota.

Desde las más diversas formas y perspectivas, obedeciendo a un propósito social claro, a través del documental sus realizadores buscan expresarse audiovisualmente sobre acontecimientos y protagonistas reales que representan una pequeña -infinitesimal- parte de las relaciones humanas y sociales, o incluso de aquellas vinculadas al ámbito de lo "natural", siempre y cuando éste último se presente en su relación con lo humano.

Esta inagotable extensión en los temas posibles de tratar en un documental -básicamente un filme o videograbación *sobre gente real en situaciones reales haciendo lo que suelen hacer*¹, determina de igual forma la amplitud y variedad de sus realizadores, muchos de los cuales no se encuentran interesados en cultivar el género como un fin sí mismo, sino que,

¹ DANCYGER, Ken. *Técnicas de edición en cine y video*. Edit. Gedisa, Barcelona, 1999., pp. 257.

ante la necesidad de comunicar y difundir un hecho específico -por razones distintas a las de la pura creación videográfica o cinematográfica-, optan por estructurar un tipo de mensaje audiovisual que se inscribe, premeditadamente o no, en el género documental. Dicha cualidad, junto con otras tantas que serán mencionadas en esta tesis, hacen que el video documental pueda ser considerado como el ejemplo más enriquecedor de entre la amplia gama de géneros contenidos en la categoría de “video social”.

La concatenación entre video y documental no sólo ha favorecido la ampliación del número y el origen de los documentalistas y, por lo tanto, de la diversidad de los temas a tratar, sino que además abre la posibilidad de experimentar en el tratamiento y las formas de abordarlos.

En sus casi cincuenta años de vida, el video ha transitado a lo largo de varios periodos de desarrollo que van desde su origen como una mera herramienta de apoyo para la producción televisiva, hasta su posicionamiento como medio de comunicación y expresión del que se apropiaron, primero, los artistas de vanguardia y posteriormente las instituciones y ciudadanos, quienes multiplicaron en un corto plazo las funciones y usos de esta herramienta, que en los últimos años se ha visto impulsada por un continuo proceso de transformación.

A partir de la popularización de la tecnología del video en los años setenta y ochenta (producto del abaratamiento, simplificación y diversificación de los equipos), los medios de comunicación audiovisual se acercaron mucho más al individuo común y corriente, así como a los grupos que realizan trabajos de producción fuera del ámbito de las grandes empresas dedicadas a los medios de comunicación masiva, obteniendo así la posibilidad de expresarse mediante ellos.

Comparado con la limitada apertura de la televisión y las complicaciones y costos propios de la realización cinematográfica, las particularidades técnicas del video hacen de éste el medio audiovisual más flexible, económico, abierto y completo para que los individuos sean no sólo consumidores de mensajes audiovisuales, sino productores y emisores de ellos, de manera personal y autogestiva, es decir, como realizadores independientes.

Indistintamente de sus objetivos inmediatos, los videogramas -desde la simple grabación de un cumpleaños o las últimas vacaciones, hasta la producción profesional o planeada de documentales- están colaborando a la formación de una memoria colectiva a mediano y largo plazo, sobre nuestro entorno social. Esta cualidad del video resalta particularmente a través del género documental que es, hasta nuestros días, uno de los más

prolíficos entre los realizadores de video tanto en el terreno de la producción pública como independiente.

El documental –en este caso el video documental- se ha convertido en una alternativa a la información ofrecida por la televisión que, sin duda, es el medio de comunicación colectiva más importante en nuestro país. Aunque los públicos del video y la televisión son potencialmente los mismos, las grandes diferencias entre sus objetivos han impedido que ésta última se convierta en un canal de exhibición de los productos de video o, cuando menos, de video independiente. En nuestro país, ambos medios parecen estar en continua disputa, manteniéndose por caminos opuestos y, por el momento, irreconciliables. En este sentido se considera al video como una alternativa permanentemente abierta para tratar aquellos temas que son ignorados en la Tv., con la posibilidad de ofrecer una perspectiva completa y no fragmentada de la información, aunque siempre acorde al punto de vista particular desde el cual se aborda el tema.

A través del video documental, el videoasta tiene la oportunidad de abordar un tema con profundidad, de brindar una interpretación de su entorno social (aunque sólo sea una parte de éste) y compartirla con otros; construyendo así las bases de un agigantado cúmulo de informaciones sobre los más diversos asuntos que, con la estricta necesidad de su amplia difusión, son capaces de convertirse en la fuente de numerosos análisis, debates, e incluso, de establecer las bases para la concientización en nivel de pequeños grupos que se van extendiendo. Es por ello que de este género se han apropiado particularmente aquellos grupos cuyo mensaje no tiene cabida en los medios oficiales y comerciales de difusión, propagando así el pensamiento de movimientos sociales, minorías, realizadores independientes, entre muchos otros; razón por la cual puede considerarse al video como el más importante medio para la democratización de la imagen audiovisual.

A pesar de todas éstas cualidades el estudio de la historia y las obras del género documental, así como el estímulo para su producción parecen menospreciarse o, simplemente, pasarse por alto en las diversas escuelas de comunicación (lamentablemente, incluida la licenciatura de Ciencias de la Comunicación, impartida en la Facultad de Ciencias Políticas de la UNAM).

A pesar de que el video se ha vuelto una herramienta clave en la formación de los estudiantes de comunicación, periodismo y materias afines, solamente en los centros de enseñanza de cine se ha dado al documental la importancia que merece como una de las partes

medulares de la evolución de los medios audiovisuales de comunicación. Es por eso que esta tesis fue concebida como un *acercamiento*, ya que a través de ella pretendo conocer -y reconocer- el papel que el video documental ha desarrollado a lo largo de su evolución; analizando, por un lado, las aportaciones del video como herramienta y medio de comunicación hasta la actualidad, y por el otro, el papel del género documental y su historia hasta llegar a la concatenación de ambos mediante el video documental.

Acercarse –abordar- una materia o tema que nos es desconocido en profundidad, puede resultar tan extenso como ésta propia tesis, debido a la diversidad de maneras en las que la persona interesada puede hacerlo. Para el presente trabajo elegí conjuntar dos diferentes formas de efectuar dicho acercamiento: la primera, desde la perspectiva histórica del video y del documental, así como del análisis de sus aportaciones sociales y audiovisuales; y la segunda, desde el trabajo “práctico” de realizar el diseño de producción de un video documental independiente.

Mediante esta tesis -de tipo histórico, argumentativo y práctico - intento realizar mi acercamiento al video documental cual si fuera una experiencia personal compartida con el lector, estableciendo primero las bases que nos permitirán comprender la importancia y alcances del género –y que constituyen el fundamento de su práctica actual-, para luego verter el trabajo que existe detrás de la realización de un video documental independiente, hasta la etapa de su diseño de producción.

En cuanto a la realización del diseño del video documental que presento en este trabajo, cabe señalar que la elección del tema a documentar, es decir, el caso concreto de la primer protesta antiglobalización en México, efectuada en Cancún, Quintana Roo, en febrero de 2001; obedece principalmente a la importancia que ha alcanzado que en los últimos años el proceso de globalización y los importantes efectos que de él han surgido, afectando a múltiples ámbitos sociales, especialmente la economía y su relación directa con el sistema político internacional.

Las consecuencias negativas de la globalización han incidido en tal medida a la población mundial que en la última década surgen numerosas manifestaciones de resistencia y rechazo al proceso. Dicha resistencia, encabezada por diversos movimientos sociales a nivel mundial, es el objeto del proyecto documental aquí desglosado. Cabe señalar que las tecnologías y medios de comunicación se han convertido en piezas claves para el desarrollo y avance de la globalización, como también en armas fundamentales para los grupos que se

oponen a ella, de allí la importancia y reiteración de este tema a lo largo de la licenciatura en Ciencias de la Comunicación, y el interés personal que justifica el desarrollo de un trabajo práctico sobre este tema.

En cuanto a la presentación del capitulado, como mencioné anteriormente, la tesis se divide en dos fases, una teórico/histórica y otra práctica, divididas, a su vez en las cuatro partes que conforman la tesis.

La fase inicial (**Primera Parte**) comprende los capítulos **1.1 Sobre la tecnología del video**, en el que a modo de preámbulo se mencionan sus fundamentos tecnológicos y se establece una primer diferencia entre el “video” como herramienta tecnológica y como medio de comunicación; el capítulo **1.2 Desarrollo histórico y social del video** profundiza en las razones de ésta diferencia, haciendo una propuesta de las etapas de la evolución histórica del video a partir de sus diversos usos; asimismo, hago el recuento de su desarrollo técnico, histórico y social. En este capítulo se presenta una extensa cronología en la que se incluyen algunos de los eventos más importantes desde sus antecedentes remotos (1911) y su aparición como soporte de la producción televisiva (1956), hasta los primeros hechos que coadyuvaron a su socialización y sus posteriores transformaciones al vincularse con los adelantos de la informática. Para finalizar se presenta una semblanza sobre el desarrollo y estado actual del video en México.

El capítulo **1.3 Video y producción independiente**, delimita el amplio campo de la producción videográfica concretándose a la trascendencia, usos y cualidades del video social y la producción de video independiente, debido a la estrecha relación que existe entre éstos y la producción de obras documentales. Ambos temas – video social y producción independiente- se abordarán primero en lo general y, posteriormente, en el caso particular de las vicisitudes de la producción de video social independiente en nuestro país.

El extenso apartado **1.4 Sobre el género documental**, se da a las difíciles tareas de –intentar- establecer cuáles son sus particularidades como género audiovisual y de resumir sus más de cien años de historia y evolución estilística, a través del análisis de las definiciones aportadas por diversos teóricos y realizadores, así como de algunas de sus convergencias y divergencias con respecto de la ficción. Posteriormente, incluyo un recuento de los periodos más importantes en la evolución del género, conforme a las que son consideradas las escuelas más influyentes, de acuerdo a los autores consultados. Cada una de estas escuelas será mencionada haciendo referencia a sus orígenes, aportaciones, realizadores y películas más

representativas, abarcando desde los antecedentes del documental (primeras *vistas* de cine, 1905/1906) hasta la última “escuela” que tuvo lugar en los años setenta (inicios del video documental independiente); conformando, en su conjunto, la amalgama de influencias y guías más significativas que han transformado al documental hasta la actualidad. Finalizo, al igual que en los capítulos anteriores, con la experiencia del documental en México.

Esta Primera Parte – al igual que la siguiente- presenta sus propias **Conclusiones**, a modo de resumen sobre los temas vistos en ella y las cuestiones más importantes sobre las que cabe enfatizar.

La **Segunda Parte** de la tesis, **Globalización y Antiglobalización**, funge como enlace entre la fase teórica, histórica y argumentativa y la fase práctica de la tesis, por tratarse también de una investigación de tipo teórico e histórico, pero encaminada a los propósitos del diseño de producción del documental *Robando cámara (retrato de una protesta antiglobalización en México)*.

Conformada por los capítulos **2.1 Un mundo global: fundamentos de la globalización**, **2.2 Movimientos y protestas sociales contra la globalización**, **2.3 El nodo mexicano**, así como por un apartado de **Conclusiones**; la Segunda Parte tiene por objetivo conformar el *back-ground* requerido para comprender y aproximarse al tema sobre el cual se pretende realizar el diseño del documental.

Las obras de este género tienen la particularidad de abordar una historia o personaje que constituyen, en sí mismos, un fragmento de la Historia y el acontecer social; es decir, cada uno de los eventos, los individuos y las relaciones sociales tratadas en un documental se insertan dentro de un contexto en el que se desarrollan como sujetos y procesos sociales complejos; es por ello que antes de ser interpretados por el realizador deben ser analizados y comprendidos por éste, a fin de saber cuál de las facetas de dicho personaje o acontecimiento le es posible y deseable abordar. Así como en este trabajo efectuamos un *acercamiento* al video documental, el realizador debe efectuar un acercamiento a su tema que, al igual que en el periodismo –gráfico o audiovisual-, se logra a través de la consulta de diversas fuentes.

De esta forma, los capítulos de la Segunda Parte se presentan acotando el tema del proyecto documental: desde una explicación del proceso de la globalización a partir de sus aspectos económicos, políticos y, sobre todo, de los cambios que ha impulsado en la estructura social, hasta llegar al fenómeno de las nuevas identidades de resistencia, los movimientos

sociales antiglobalización y su presencia en México. Cabe señalar que no toda la información obtenida mediante esta investigación se encuentra explícitamente vertida en la estructura del diseño de producción del documental *Robando cámara (retrato de una protesta antiglobalización en México)*; empero, se presenta en su totalidad debido a que forma parte del desarrollo y definición de éste, y como podrá observarse en las **Conclusiones**, a partir de dicha investigación se desprenden las **Premisas** sobre las cuales se concibe la perspectiva desde la cual se pretendía abordar el tema del documental.

La segunda fase de la tesis está formada por un ejercicio práctico en el cual se desglosa la metodología requerida para la realización de un video documental independiente, es decir, la investigación previa, el proyecto y el diseño de producción, contemplados en la **Tercera Parte -Proyecto del Video Documental “Robando cámara (Retrato de una protesta antiglobalización en México)-** que abarca los capítulos **3.1 Tema, 3.2 Justificación y delimitación, 3.3 Características del proyecto, 3.4 Objetivos y 3.5 Metas;** referentes al origen y los alcances del proyecto documental; y la **Cuarta Parte, “Robando cámara (Retrato de una protesta antiglobalización en México)”**. **Diseño de producción**, en la que se presentan los elementos previos a la edición del material recopilado con el cual se conformaría el video documental; incluyendo, entre otros, la descripción del producto, el cronograma de trabajo, los requerimientos y presupuesto para la producción, los resultados de grabación, la escaleta y el guión; cada uno de éstos agrupado en los capítulos **4.1 Preproducción, 4.2 Producción y 4.3 Postproducción**, correspondientes a las fases del proceso de producción de un video documental, a propósito de las cuales se ofrece una pequeña explicación sobre el trabajo que se desarrolla en ellas y sobre las particularidades de este proyecto en específico.

Para finalizar presento las **Conclusiones** generales, con respecto a este **Acercamiento al video documental**, incluyendo las observaciones referentes a la experiencia de realizar esta tesis, sus aciertos y sus fallas.

**Del video y
el género documental.**



parte

1.1 SOBRE LA TECNOLOGÍA DEL VIDEO

Los antecedentes del video se encuentran en los propios orígenes y desarrollo de la televisión, al punto de que, a pesar de ser una tecnología autónoma, éste no sería deslindado de la actividad televisiva sino hasta una década después de su aparición.

El video, desde el punto de vista tecnológico, es concebido por José Martínez Abadía como *un sistema de almacenamiento de imágenes en movimiento y sonidos sincronizados, que utiliza, por lo general, procedimientos magnéticos.*¹

El video se ubica dentro de las tecnologías y medios de comunicación de tipo audiovisual (tratamiento de imagen y sonido)/magnético (soporte físico a partir del cual es posible el registro y reproducción de sonidos e imágenes).

Dichas características le hacen diferenciarse de otros medios y tecnologías, desde el punto de vista de los lenguajes incluidos en la elaboración de sus contenidos –por ejemplo los medios y tecnologías auditivas, i.e. radio-, así como por el soporte físico necesario para la captación y reproducción de contenidos –por ejemplo medios y tecnologías audiovisuales/foto-químicas, i.e. cine-.

Por su parte, Antoni Mercader define al video como *la manipulación y/o registro y/o reproducción de sonidos e imágenes por procedimientos magnéticos de forma sincrónica y simultánea.*²

En este punto, resulta pertinente establecer una clara diferencia entre el video y su más cercana prima (tecnológicamente hablando): la televisión.

Como se dijo al principio de este capítulo, el video se encontró en sus inicios no sólo vinculado sino hasta supeditado a la producción televisiva, a tal grado que incluso hoy día, la diferencia entre televisión y video no ha quedado del todo establecida entre el público receptor y peor aún, en algunos casos, ni siquiera en el ámbito académico.

A pesar de que la televisión y el video funcionan bajo el mismo precepto tecnológico (audiovisual/magnético), *el video hizo su aparición cuando la televisión ya estaba implantada desde hacía casi veinte años*³; a partir de este único dato podemos inferir que existen supuestos tecnológicos, así como de tipo social y productivo que les diferencian.

¹ ARTÍNEZ ABADÍA, José. *Introducción a la tecnología audiovisual*. Edit. Paidós, España 1995.

² MERCADER, Antoni et al. *En torno al video*. Ed. Gustavo Gili, México 1980.

³ MARTÍNEZ ABADÍA, José. *Introducción a la tecnología audiovisual*. Edit. Paidós, España 1995. pp. 43.

Martínez Abadía define a la televisión como un *conjunto de técnicas precisas para la emisión y recepción a distancia de imágenes en movimiento*⁴ que tienen, generalmente, un soporte en video.

Es decir, mientras la televisión se refiere al fenómeno de la emisión y recepción de señales, el video constituye el medio de registro, almacenamiento y reproducción de éstas.

El video revolucionó el mundo de la televisión, convirtiéndose en parte integral del proceso productivo de ésta al posibilitar el almacenamiento y, por lo tanto, la emisión de programas pre-grabados con una mayor calidad y control durante su realización y postproducción, así como mucha más rapidez y economía que con el soporte cinematográfico (telecine) utilizado antes de la aparición del video como auxiliar de imágenes de archivo.

En 1952 ó 1956 (los autores difieren en la fecha) la empresa estadounidense AMPEX fabrica el primer aparato capaz de grabar imágenes en una cinta magnética, es decir, el primer *video tape recorder* o *VTR*, como es conocido actualmente.

En esa época existían ya los magnetófonos (cintas magnéticas para la captación y reproducción de audio), sin embargo, la complejidad en la manipulación de imágenes retrasó el desarrollo de magnetoscopios (aparatos capaces de transformar las señales eléctricas – conversión de imagen y sonido- provenientes de una cámara de video en campos magnéticos sincrónicos registrables en cintas ferromagnéticas).

Dado que no es prioridad de este trabajo explicar en detalle los pormenores técnicos y físicos en los cuales se basa la captación, registro y reproducción en video, haremos únicamente una explicación sucinta de éstos.

La tecnología del video se basa en los principios del sincronismo de sonido e imagen a partir de tres elementos funcionales: un analizador (encargado de captar las imágenes y sonidos, que serán emitidos en forma de señales eléctricas), un grabador/lector (que codifica dichas señales transformándolas en campos magnéticos) y un reproductor (receptor de las señales que después serán reproducidas).⁵

El primer elemento (analizador) está integrado por dos partes: la primera el micrófono (encargado de captar las señales auditivas) y la segunda el camascopio (o cámara electrónica, que analiza las señales visuales).

⁴ Ibid.

⁵ Vd. MERCADER, Antoni et al. *En torno al video*. Ed. Gustavo Gili, México 1980. pp. 15.

Ambas partes efectúan un proceso de conversión mediante el cual la información captada es transformada en señales electrónicas de audio y video.

La cámara electrónica o tubo analizador de imagen, está basado en el tubo de rayos catódicos y en la célula fotoeléctrica; consta de un mosaico fotoemisor o placa fotoconductor (target) y de un haz de electrones producido por un cañón electrónico y dirigido por un conjunto de campos magnéticos. El objetivo óptico de la cámara produce una imagen que incide sobre el mosaico fotoemisor, de modo que las cargas fotoeléctricas de diferente magnitud vienen a corresponder a las zonas más luminosas o más oscuras de la imagen. El haz de electrones explora el mosaico fotoemisor de una forma determinada [por un cierto número de líneas y cuadros por segundo, dependiendo del sistema al que pertenezca –PAL, NTSC, SECAM-] y produce una variación de tensión según las zonas iluminadas o sombreadas, que convenientemente recogida constituye la señal de video.⁶

Es decir, todas las imágenes visibles captadas a través de la lente son interpretadas como variaciones de luz y sombra, que son descompuestas en señales eléctricas y luego “recompuestas” en una gran variedad de puntos que van desde el negro, pasando por diversas escalas de grises hasta llegar al blanco. Éstos puntos se acomodan en una serie de líneas horizontales en la pantalla, las cuales permanecen un cierto tiempo y son sustituidas por otra serie de líneas, cambios que en su conjunto dan la sensación de movimiento.

En el caso del sistema de video europeo, conocidos como PAL, el número de líneas en pantalla es de 625, cada una de los cuadros así formados es cambiado 25 veces por segundo⁷. El sistema norteamericano, NTSC, cuenta con 525 líneas, cada imagen es cambiada 30 veces por segundo. Cabe señalar que a mayor número de líneas que conforman la imagen es mayor la resolución (definición) de ésta.

Los equipos de video a color efectúan este mismo procedimiento de captación y conversión mediante la incorporación de tres tubos (en lugar de uno solo para los equipos de blanco y negro), cada uno de los cuales interpreta los colores primarios de la luz (azul, verde y rojo). Los monitores que tienen esta cualidad son conocidos como RGB (es decir, Red, Green, Blue, por sus siglas en inglés). En este caso, además del negro y la escala de grises, la luz es descompuesta en puntos de color rojos, verde y azul, que al combinarse en pantalla pueden crear toda la gama de colores captados por el ojo humano, inclusive el blanco.

⁶ Ibidem.

⁷ Al número de veces que una imagen es barrida en pantalla (25 o 30 por segundo, de acuerdo al sistema) se le llama velocidad de refresco.

El segundo elemento que interviene en la tecnología de video es el *magnetoscopio*, encargado de convertir las señales electrónicas de audio y video en campos magnéticos que son registrados en el soporte físico (cinta) de forma sincrónica, con la capacidad de ser reproducidas instantáneamente. La cinta de video o *video tape*, es una tira muy delgada, generalmente de poliéster, cubierta, por un lado de carbón antiestático, y por el otro, de óxido (de hierro, cromo o metal evaporado) que puede ser magnetizado por los cabezales de la cámara (es decir, dejar grabados en ellas las señales eléctricas que se han codificado a partir de las señales luminosas).

El tercer elemento (reproductor) reconvierte los campos en señales electrónicas audibles y visibles, al transformar la señal de audio en vibraciones sonoras emitidas por un altavoz y decodificar la señal de video en un monitor que reproduce las imágenes mediante otro(s) tubo(s) de imagen.

*El haz de electrones de este tubo incide sobre una pantalla, que en su lado interior se haya recubierta por una capa luminiscente, quedando iluminada en los puntos en los que confluye el haz. La imagen reproducida se obtiene con el barrido de la pantalla (...). La reproducción de la imagen recogida por el objeto de la cámara electrónica es efectiva si los haces electrónicos de los tubos analizadores y de la imagen se mueven sincronizados. Esto se consigue con las señales eléctricas de sincronización que acompañan a la señal de video y que regulan los campos magnéticos que dirigen los haces respectivos.*⁸

Es necesario aclarar que en los equipos modernos de video (en especial los de formato digital) los tubos han sido reemplazados casi en su totalidad por chips electrónicos de silicio llamados CCD's (Charge-Coupled Device), que varían su conductividad eléctrica en razón de la cantidad de luz que recibe a través del lente.

*La lente del camascopio enfoca la luz de la imagen al CCD y la corriente eléctrica desarrollada por la intensidad de la luz variante crea una versión de la imagen codificada eléctricamente. Para componer el campo en su totalidad, el chip es barrido por una red de líneas microscópicas tanto verticales como horizontales.*⁹

La superficie del CCD está cubierta por puntos sensibles a la luz, llamados píxeles que son los encargados de realizar esta codificación de luz a electricidad, proceso conocido como transferencia de carga; mientras mayor es el número de píxeles mayor será la resolución de la imagen (y por lo tanto su calidad). Otros adelantos logrados gracias al CCD, se refieren a

⁸ Ibidem.

⁹ CHESHIRE, David. *El gran libro del video*. Edit., Salvat. México, 1995. pp.18.

la sensibilidad que éste tiene para grabar en condiciones de poca luz, así como la mayor rapidez y calidad con que las señales luminosas son captadas y convertidas a eléctricas.

Actualmente, gracias a los desarrollos efectuados en torno a esta tecnología existe una gran diversificación en formatos que son aplicados a usos comerciales, domésticos, profesionales, etc.; tales como el Beta (ya en desuso), Betacam y Betacam SP, VHS y S-VHS, U-MATIC (casi extinto), Hi-8 y 8 , así como distintos formatos de tipo digital como Mini-DV, Hi-8 digital.

Todos los formatos actúan bajo los principios técnicos antes mencionados, por los cuales son capaces de almacenar y reproducir imágenes videográficas¹⁰ en soporte de cinta de cloruro de polivinil o poliéster, magnetizada por partículas de óxido de hierro o dióxido de cromo, y en algunos modelos avanzados es posible también hacer el almacenamiento de la imagen memorias electrónicas (tarjetas de memoria) en la que la información se graba en otros chips, aunque aún se trata de memorias de pequeña capacidad.

La imagen videográfica tiene la ventaja de ser reproducida inmediatamente, borrada y regrabada varias veces; lo cual significa una cuantiosa ventaja económica sobre otros soportes, como el foto-químico de la imagen cinematográfica.

A pesar de ello es necesario aclarar que aún con las ventajas y avances obtenidos por el desarrollo tecnológico del video, la imagen videográfica es aún inferior en definición, crominancia y contraste, con respecto a la imagen cinematográfica; problema que se agrava si tomamos en cuenta las diferencias de resolución en cada uno de los distintos sistemas video: consideremos, simplemente, que el video de alta definición, con mil doscientas cincuenta líneas de barrido, no se acerca siquiera a las más de dos mil líneas que -se calcula- componen la imagen cinematográfica; qué decir entonces de las 625 (PAL) o 525 (NTSC) líneas de los sistemas más populares.

Empero, a diferencia de otras tecnologías audiovisuales como la televisión o el cine, el video ofrece la hasta ahora insuperable ventaja de ser enormemente operativo, accesible, flexible y funcional para el usuario común y corriente, logrando vincularse con éste desde distintos niveles: desde el espectador de una película de *videohome*, con la capacidad de reproducir, congelar, acelerar o alterar el paso de las imágenes a voluntad; hasta el propio registro y reproducción personalizada de imágenes con diversos fines, que pueden derivar en una rica creación y expresión de contenidos, aun con recursos económicos limitados.

Ahora bien, el hecho de señalar aquí los principios básicos de la tecnología del video no ha tenido otro fin sino el de ofrecer al lector la información pertinente y, sobre todo, diferenciarle de otras tecnologías, como la televisión, que se han servido de ella para sus propios fines.

Es por ello que para este trabajo resulta crucial diferenciar, desde este capítulo las distintas acepciones del término *video*:

- Como se explicó anteriormente el *video* es una *tecnología basada en el registro y reproducción de imágenes en cinta magnética* (ya hemos dado dos definiciones respecto a este significado de video y así como sus fundamentos tecnológicos).
- Se entiende también como video o *señal de video* a aquella correspondiente a la *imagen* –como componente- *en los contenidos televisivos o videográficos*. Por ejemplo, un guión de televisión está conformado por dos columnas, una correspondiente a la imagen –señal de video- y otra al audio –señal de audio-.
- Un tercer significado de video corresponde al **video como medio de comunicación**, que definimos aquí como aquellos **productos audiovisuales, concebidos y producidos en soporte de video, a través de los cuales es posible transmitir mensajes y expresar ideas y conceptos**. Cabe aclarar que dichos productos pueden, o no, incluir la búsqueda de un lenguaje audiovisual propio y exclusivo del video, o bien, seguir, adaptar, vincular o conjuntar las características propias del lenguaje audiovisual del cine o la televisión.

En las partes subsecuentes de esta tesis se profundizará en los elementos que, para este trabajo, constituyen las diferencias de peso entre el video como **medio de comunicación** y otros medios, es decir, a partir de sus contenidos y usos, así como su desarrollo histórico y social.

Tengamos en cuenta que una vez desarrollada cualquier tipo de tecnología, su verdadero valor radica en la socialización de ésta, su emancipación a partir de que es aplicada en el desarrollo de contenidos, así como su eventual vinculación con otras tecnologías que permiten el perfeccionamiento y popularización de los mensajes, es decir, a partir de que se les convierte en medios de expresión y comunicación.

¹⁰ Aquellas cuyo soporte original es una cinta magnética.

1.2 DESARROLLO HISTÓRICO Y SOCIAL DEL VIDEO

Desde su aparición en los años cincuenta, y hasta dos décadas después (en el caso de América Latina), la grabación en video sirvió casi exclusivamente para propósitos de la producción televisiva. Sin embargo desde mediados de la década de los sesenta, y especialmente en los años setenta, el video comenzó a ser visto como una tecnología autónoma con capacidad de ser utilizada como medio expresivo y posteriormente de explotación comercial. En éste último rubro, desde finales de la década de los setenta y hasta mediados de los ochenta se consolida una de las principales facetas en la comercialización del video (en cuanto formato o tecnología, aunque no como medio expresivo): el negocio de los *videohomes*.

A partir de negocios particulares de renta de películas en video (que en un principio podían tratarse desde *garages* improvisados, hasta las actuales grandes cadenas de videoclubes o comercio “pirata” de nuestros días) se inicia la gran escalada comercial de los *videohomes* que significaron, en principio, una extensión en las estrategias de comercialización de la producción cinematográfica y que, posteriormente, llega a superar los beneficios obtenidos en taquilla.

Cabe mencionar que, desde hace dos décadas y hasta nuestros días, la industria del *videohome* es una de las más importantes en términos de comercialización de productos audiovisuales, aunque ésta poco tiene que ver con el desarrollo del video como medio de comunicación y expresión; ya que, al hablar de *videohomes*, nos referimos a un campo constituido por historias –generalmente del género ficción- grabadas y postproducidas o distribuidas en formato de video, pero realizadas bajo las normas del lenguaje cinematográfico, esto significa, simplemente, la transferencia de producciones cinematográficas a videocasetes o incluso obras cinematográficas producidas para ser distribuidas únicamente en video, pero cuya calidad expresiva, creativa, narrativa, etc., por lo general, es verdaderamente cuestionable.

En este sentido, los caminos del video (entendido como videograma) y el *videohome* son tan distintos como los del video y la televisión. En cuanto al video como medio de comunicación -expresivo e informativo- resultan fundamentales los avances tecnológicos obtenidos en esta materia a partir de los setentas, ya que es entonces cuando aparecen las

primeras cámaras y formatos portátiles (*portapacks*), así como equipos de edición de costo relativamente bajo. El video se ve desde entonces envuelto en un proceso de popularización que proviene e induce, al mismo tiempo, un abaratamiento y diversidad en la oferta de equipos.

En esta época también surgen los primeros términos aplicados al nuevo medio de expresión: “hacer video” se abrevia bajo el verbo neologista “videar”, mientras que se habla ya de videogramas (contenidos en video) y videoastas (realizadores de video).

Estados Unidos y Europa se convierten en los pioneros de la explotación y experimentación de videogramas con las temáticas más diversas, pero dirigidos a públicos muy precisos, ya que los medios de distribución de estos videogramas no incluyen medios masivos como la televisión, sino que circulan entre *ámbitos nuevos que poco a poco se van construyendo: videosalas instaladas en museos, galerías o librerías, e incluso exhibiciones domésticas*.¹

La comunidad artística fue la primera en apropiarse y experimentar con el nuevo medio, así, surge en los años setenta el videoarte, gracias al cual nace la primer propuesta de un lenguaje audiovisual propio del nuevo medio de expresión y distinto al del resto de los medios audiovisuales.

Paralelamente, en estos mismos países, se van gestando una serie de movimientos (por lo general desvinculados entre sí) iniciados a partir del esfuerzo individual de una o dos personas o pequeños grupos que ven en el video una forma de apoyar sus luchas ideológicas y retratar el entorno social.

Las características de la producción videográfica, especialmente la diferencia en costos y rapidez, hacen relucir prontamente sus ventajas para la explotación comercial, institucional y cultural; por lo que, a lo largo de tres décadas, se convierte en el medio audiovisual más requerido en proyectos empresariales e institucionales.

*En los ochenta, especialmente durante el segundo lustro, es ya muy común encontrar el video como auxiliar en la educación o en la capacitación del personal que trabaja en las empresas. Asimismo, las compañías y organismos públicos y descentralizados de diversos sectores productivos se valen del video para promover, explicar o informar sobre sus mercancías y servicios, o para exaltar su imagen publicitaria, empresarial o institucional*² (i.e. video institucional, corporativo, publicitario, educativo, etc.).

¹ OJEDA-CASTAÑEDA, Gerardo (coord) et al. *El video en México*. pp. 18. Ed. CETE. México 1995.

² *Ibid.*, pp. 19.

Este mismo proceso, hace que el video comience a popularizarse entre diversos sectores de la población, hasta llegar a convertirse en una tecnología de uso casero.

Dada la estrecha imbricación que existe entre el desarrollo tecnológico, la accesibilidad y los usos por los que el video ha pasado hasta llegar a nuestros días, es posible establecer ciertos periodos o etapas de desarrollo que, desde mi perspectiva, caracterizan el desarrollo social del video (en cuanto a sus usos y contenidos); es necesario aclarar que ninguno de estos periodos es rígido en su ubicación histórica, ya que –como sucede en el uso y desarrollo de cualquier tecnología- no se dan de forma lineal, sino como un proceso en el que cada una de las fases converge con las demás.

1er. Periodo: El video como tecnología para la televisión.

En esta primera etapa el video se desarrolla y aprovecha dentro de la industria televisiva. Aún no es visto como medio de comunicación autónomo, sino únicamente como apoyo para la producción televisiva.

2º. Periodo: El video como medio de expresión artística.

Los primeros en apropiarse del video como medio autónomo a la televisión son los artistas, en especial aquellos provenientes de las artes plásticas y la música. Este grupo constituye la vanguardia en la experimentación audiovisual, comenzando a definir de ese modo una personalidad y lenguajes propios del nuevo medio.

3er. Periodo: Video social y popular.

Que abarcaría un doble proceso, por un lado la ya mencionada popularización del video debido al abaratamiento y diversificación de equipos, lo que conlleva a una ampliación en sus usos en especial el doméstico (o video familiar), el de fines educativos, el científico y el de capacitación.

Por otro lado, más importante para este trabajo, el uso del video para la producción independiente de documentales y archivos audiovisuales como forma de reconocimiento de la identidad cultural, propaganda ideológica o medio protesta y/o denuncia. Es decir, el video como medio de comunicación social.

Estas etapas o periodos del video se vinculan no sólo a su desarrollo histórico, sino también a sus usos y objetivos; en este sentido, y tomando en cuenta sus actuales capacidades tecnológicas, cabe la posibilidad de sugerir un cuarto periodo que se anexe a los tres anteriores.

La propuesta de este cuarto periodo en el desarrollo social del video toma como fundamento el estado actual de esta tecnología (especialmente en convergencia con la “era digital”) y su presencia en los distintos sectores sociales.

4º. Periodo: Diversificación de usos y etapa de digitalización.

Aunque el video como tal, con alrededor de cinco décadas de historia, no puede ser considerado como una de las “Nuevas Tecnologías de Información” (NIT, por sus siglas en inglés), sí podemos considerarle como una de las tecnologías más vinculadas a procesos de innovación continua en convergencia con las NIT.

El concepto de Nuevas Tecnologías de la Comunicación se desarrolla claramente a partir de la irrupción de la informática en tecnologías convencionales, fortaleciendo el desarrollo de nuevos medios y avances en las distintas formas de producción y transmisión de contenidos (en especial en el caso de las telecomunicaciones), así como en la segmentación de públicos, interactividad de los contenidos, vinculación de distintos medios y, por lo tanto, de distintos lenguajes; características que están transformando y ampliando las posibilidades de los medios audiovisuales en general.

El video, particularmente, es considerado por algunos como *un medio de comunicación cuya expresividad ha dependido más de sus recursos tecnológicos que de su capacidad artística, y que en la actualidad se halla todavía demasiado fascinado por esos recursos tecnológicos, ya que la innovación de ellos incita a los permanentes y rápidos cambios del video.*

*El video es una nueva tecnología de información que sigue irreversiblemente su proceso de aceleración, durante los últimos treinta años, y apenas cuando el video había iniciado su desarrollo, la presencia de nuevas incorporaciones y derivaciones lo están modificando sustancialmente.*³

La aparición de desarrollos como el video interactivo, el multimedia, el digital, el virtual, el de alta definición e incluso el cine digital (todos ellos vinculados a los avances en

³ OJEDA-CASTAÑEDA, Gerardo (coord) et al. Op cit., pp. 39.

informática); abrió en un corto periodo una serie de posibilidades técnicas a un joven medio que no termina aún de definir las características de su propio lenguaje.

Dadas estas circunstancias, la “indefinición” del video no resulta ni por un momento contradictoria. Tomemos como ejemplo el cine, uno de los medios más delineados en cuanto a sus necesidades, lenguaje, personalidad y presencia; cuya historia sobrepasa ya los 100 años y que, a pesar de la consistencia en su fondo y forma (tanto como medio de expresión, comunicación, industria, arte, etc.), en los últimos años también se ha visto transformado a partir de su compenetración con las NTT, en especial, de los gráficos computarizados, los ambientes virtuales, la incursión del lenguaje televisivo y la imagen videográfica.

Ante tal panorama, en esta cuarta etapa de su historia, el desarrollo social y tecnológico del video se transforma rápidamente. A pesar de ello, algunos de sus usos y apropiaciones han sido definidos ya desde hace varios años y lejos de modificarse parecen tomar fuerza, tal es el caso del video de uso social, popular y de resistencia, como veremos en el capítulo **1.3.2 Video y Producción Independiente.**

Para finalizar este apartado, con el fin de que el lector ubique algunos de los eventos más importantes que definen cada una de las etapas de desarrollo que he propuesto, en forma cronológica se presenta una síntesis de la evolución histórica y tecnológica del video en la que se conjunta los datos más importantes de la cronografía expuesta en el capítulo primero del libro *El video en México* (editado por la CETE a raíz de la 1er. Biental de video en nuestro país), y la cronología sobre Tv. y video aportada por Joaquim Dols Rusiñor dentro del capítulo II del libro *Entorno al video*:

- 1911 -M. Stille efectúa investigaciones en torno al almacenamiento de imágenes televisivas en alambres de acero.
- 1927 -El inglés J.L. Baird experimenta en el almacenamiento de los impulsos televisivos en disco.
-Mientras, B. Rtcheouloff propone el almacenamiento en soporte magnético.
- 1932 -El alemán G. Schubert desarrolla un método de registro fílmico de imágenes televisivas.

- 1940 -Se comienza a experimentar con los primeros circuitos cerrados de televisión, hecho importante para el desarrollo del video, ya que posteriormente se convertirán en una de sus principales formas de exhibición.
- 1952(56?) -La Ampex Corporation (USA) fabrica el primer *video tape recorder*, cuyo registro es en blanco y negro (videgrabadora VR-1000, con cinta de dos pulgadas de ancho y enorme velocidad de arrastre). En principio esta tecnología sólo es empleada por las empresas televisoras.
- 1958 -Wolf Vostell emplea por primera vez un monitor de Tv. con fines artísticos en su obra *Deutscher Ausblick*.
- 1963 -El coreano Nam June Paik (músico de profesión) presenta en la galería alemana Parnass su *Exposition of Electronic Musik Electronic Television*, una serie de obras basadas en la manipulación de imágenes televisivas.
-R. Connor realiza para el Museum of Fine Arts de Boston un programa televisivo semanal: *Museum Open House*.
-El pionero W. Vostell continúa con sus trabajos de collage de imágenes Tv., ahora en la Smolin Gallery de Nueva York, bajo el título: *6TV-decollages*.
- 1964 -En la WGBH-TV de Boston se realiza el primer programa de Tv. experimental: *Jazz-Imagen*.
- 1965 -Sony Corporation presenta su magnetoscopio en blanco y negro de 1/2 pulgada de ancho.
-Nam June Paik consigue un ejemplar de esta tecnología (aun no comercializada) y graba con ella imágenes de la ciudad de N.Y., para después presentarlas en el Café-au-Gogo del Greenwich Village y posteriormente en la Galería Bonino de N.Y.
- 1967 -La KQED-TV de San Francisco organiza el primer estudio experimental de video, en él participan B. Howard, P. Kauffman, T. Riley, L. Sears, R. Zagone, entre otros.
-La RCA desarrolla el sistema de *video-recorder* Selectavisión, basado en el uso de una película de vinilo, registro por holografía y la lectura mediante láser.

- La CBS lanza el sistema de *video-recorder* Electronic Video Rercording (EVR): película de poliéster de 8.75 mm. de ancho, cuya conversión de impulsos se efectúa por medio de una red de electrones.
- La Rockefeller Foundation apoya a la WGBH-TV de Boston en la creación de programas *artist-in-residence* para el fomento de arte en video. Participan en ellos N. J. Paik, O. Peine, J. Seawrighth, T. Tadlock, A. Tambellini, entre otros.
- 1968 -La Sony Corporation saca al mercado su *portapack* de 1/2 pulgada.
- El Marshall Mac Luhan's Center for Understanding Media alienta el uso del *portapack* y con ello contribuye a la desvinculación del uso del video con respecto de la Tv.
- J. Newmann y G. Schum, cada uno por su parte, fundan las primeras galerías de videoarte. El primero organiza la Dilexi Foundation, en la que es realizada la serie *Open Gallery*, en conjunto con la KQED-TV de San Francisco y los artistas S.Beck, W. De Maria, R. Nelson, Y. Rainer, F. Zappa, entre otros. Mientras que Schum crea la Fernsehgalerie, en las que se realiza la serie *Land-Art*, con la colaboración de R. Long, W. De Maria, J. Dibbets y otros.
- Se presume que es realizada la primera venta de un casete de videoarte: una obra de B. Nauman vendida a un coleccionista europeo, a raíz de su exposición en la galería Nicholar Wilder de Los Ángeles.
- La Ampex Corporation produce la primer videogradora en color.
- Andy Warhol realiza un video de fines publicitarios: el comercial *The Underground Sundae* para la marca de helados Schcrafft.
- Jean-Luc Godard graba escenas de las manifestaciones estudiantiles de mayo en París y las exhibe por la noche en una librería, hecho importantísimo como primer antecedente del video como documento social.
- Se organiza, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, el primer gran evento de videoarte: *The machine as seen as the end of mechanical age*.
- 1969 -E. Siegel presenta su Video Colour Synthesizer (VCS).

-La Sony Corporation comercializa su *portapack* de 1/2 pulgada en Europa.

-Nam June Paik y el ingeniero japonés Shuya Abe crean su propia versión de un sintetizador de imágenes: el Paik&Abe Video Synthesizer, de suma importancia especialmente en el campo del videoarte ya que amplía las posibilidades expresivas de éste, en cuanto a la manipulación y creación de imágenes.

-T. Tadlock inventa el Archetron, especie de sintetizador que crea imágenes en color de tipo caleidoscópico, a partir de imágenes de Tv.

-La RCA comercializa el primer proyector de videotape en pantalla gigante.

-La galería Howard Wise organiza la primer gran exposición de videoarte: *TV as Creative Medium*, en ella participan entre otros F. Gillette, Ch. Moorman, N. J. Paik, P. Ryan, I. Schneider, A. Tambellini.

-Se difunden por todo E.U. las obras realizadas durante el programa de *artist-in-residence* organizado dos años antes por la WGBH-TV de Boston y la Rockefeller Foundation.

-Aparecen en E.U. los primeros grupos organizados de video con temáticas sociales (antecedente directo del video documental): Commediation, Videofreex, Global Village, Raindance Corporation.

-En Alemania se abren espacios televisivos para el videoarte en la Westdeutsche Rundfunk (WDR) de Colonia en el que se transmite primero la obra *Black-Gate Cologne* de Peine y Tambellini, y posteriormente trabajos de W. Vostell, M. Kagel y J. Dibbets.

-La WDR abre poco después un estudio de Tv. dedicado a la experimentación.

1970 -E. Siegel presenta su Electronic Video Synthesizer.

-Nam June Paik da a conocer su primer trabajo, *Video Commune*, realizado con su videosintetizador.

-Se lleva a cabo en E.U. el primer simposium internacional de videocasetes organizado por Al Price.

-En San Francisco, el Breen's Bar presenta una serie de videos llamada *Body Works*, con trabajos de V. Acconci, t. Fox y Brice Nauman, entre otros; con lo que los espacios de exhibición se diversifican y popularizan.

-Salen a la venta las primeras publicaciones especializadas en video: los libros *Expanded Cinema*, de Gene Youngblood, y *Guerrilla Televisión*, de Michael Shamberg; y las revistas *Radical Software* (de I. Scheneider y B.Korot) y *Avalanche*.

-R. Connor monta *Vision and television*, en el Rose Art Museum de la Bradeis University (E.U.) la que es considerada como la primer exhibición abierta al público en un museo.

-Bruce Nauman (primer artista que vende su videoarte en 1968) hace la primer edición limitada de una obra, vendiendo dos copias a coleccionistas particulares y otra más a un museo.

1971 -El Everson Museum of Art, en Syracuse, abre el primer departamento de video en la historia de un museo.

-A partir de este año son creados numerosos centros de video en todo E.U., entre ellos destaca The Kitchen, cofundado por D. Devyatkin y los Vasulkas y financiado en gran parte por el director de cine Howard Wise.

-Algunos grupos de video con tendencias sociales y documentales, tales como Open Channel, Global Village y Alternate Media Center; comienzan a trabajar en Manhattan con el fin de realizar una Tv. pública.

-H. Wise crea en N.Y. la Electronic Arts Intermix, uno de los primeros centros de distribución de videoarte.

-Aparece el libro *Guerrilla Televisión*, de M. Schamberg y Raindance Corporation, hito ideológico en la historia del video.

-Es creado el Vidéographe en Montreal, bajo la dirección de R. Forget con el apoyo de la National Film Board of Canada.

- Se inaugura en Cannes el Vidca, primer mercado internacional de videocasetes, en el que se presentan más de 600 empresas y 40 tipos distintos de equipos.
- 1972 -La Sony Corporation lanza al mercado el videocasete de $\frac{3}{4}$ de pulgada, posteriormente inicia junto con la Sears Corporation la producción comercial de videocasetes-recorder.
- En E.U. la WNET-TV crea un laboratorio de video con medios económicos, apoyado por el New York State Council y la Rockefeller Foundation.
- En Alemania se crea la primera videoteca de Berlín en la Neuen Berliner Kunstverein. Mientras que el artista G. Schum presenta sus obras en la Bienal de Venecia y la Documenta de Kassel.
- En Francia el Ministère des Affaires Culturelles crea el Centre National pour l'Animation Audiovisuelle, el cual promociona enfáticamente el uso del video.
- 1973 -La Phillips pone a la venta su modelo N-1500, una videograbadora con cinta de $\frac{1}{2}$ pulgada y con velocidad relativamente lenta.
- La Panasonic presenta el primer sistema de montaje electrónico en videotape de media pulgada.
- R. Connor crea la Cable Arts Foundation.
- Se crea en Florencia el Art/Tapes/22.
- 1975 -El video es visto ya como parte fundamental del arte contemporáneo y una de las principales atracciones en las bienales y festivales de arte en todo el mundo. En E.U. durante la Conferencia de la American Association of Musseums se trata con especial atención el tema del video, mientras que en el resto del mundo se presenta en eventos como la Feria Internacional de Basilea, Suiza, y en la Bienal de Arte de París.
- 1976 -La WENT (Canal 13 de Nueva York) inicia una serie semanal con videos experimentales de producción independiente, institucional y/o grupal.
- Se crea Cable SoHo (posteriormente SoHo TV) en el que participan grupos de video de diversas tendencias como Global Village, Cable Arts Foundation, Institute for Art and Urban Resources, The Kitchen,

- Anthology Film Archives, MERC, Electronic Arts Intermix, SoHo Performance Artist Association, entre otros. Esta asociación entra en negociaciones con la Manhattan Cable Televisión con el fin de transmitir los programas que en ella sean producidos. A finales de ese año comienzan con tres programas piloto.
- Telefunken y Decca comercializan en Europa el sistema TED, antecedente del videodisco.
- 1977 -La Phillips comercializa su modelo VCR-LP, que reduce la velocidad de la cinta y aumenta la densidad de grabación. Graba hasta dos horas y media.
- La Documenta 6 de Kassel realiza una de las primeras clasificaciones e historiografía del videoarte.
 - Es realizada la primer transmisión vía satélite de videoarte, a raíz de la inauguración de la Documenta 6 de Kassel, participan R.Connor, D. Davis, N. J. Paik y J. Beuys.
- 1978 -La Phillips y la Grunding crean el sistema Video 2000, una nueva generación de videograbadoras que permite la reversibilidad de la cinta y un tiempo de grabación de ocho horas.
- El Center for the Non-Broadcasting TV lleva a cabo las primeras transmisiones de trabajos en video por satélite a emisoras vía cable.
 - La SoHo regulariza sus transmisiones dentro de la Manhattan Cable Corporation.
- 1981 - Pioneer y la Phillips desarrollan el sistema de laser-visión.
- La RCA lanza al mercado el sistema CEP, sistema de videodisco capaz de reproducir (pero no grabar) imágenes.
 - La JVC desarrolla el sistema VHD, videodisco sin surcos que actúa sólo mediante señales eléctricas.
 - La Thompson/CSF lanza al mercado el sistema óptico-transmitivo.
- 1985 -Aparece el formato U-Matic SP, de $\frac{3}{4}$, que utiliza cinta magnética de metal.
- 1986 -La Kodak y la General Electric sacan al mercado un equipo portátil para aficionados: con cinta de 8 mm., de poco peso y con capacidad

- para grabar 30, 60, 90 o 120 minutos; incluso con un adaptador de corriente puede conectarse al automóvil.
- 1987 -En el marco de la feria Expoeléctrica, la Sony da a conocer su sistema Betacam SP, sistema perfeccionado que proporciona facilidades operativas y gran calidad, almacenamiento de video digital y no tiene problemas de sincronía.
- En México La Cámara Nacional de la industria de la Transformación (Canacintra) organiza una exposición en la que se presenta el modelo SL-HF1000, de Sony denominado “La milagrosa”.
- 1988 -Sony comercializa equipos de volumen y peso mínimos, y da a conocer su sistema V-8 (que usa cinta de 8 mm. de ancho) en el que la grabadora y la cámara están integradas en un sólo cuerpo y pueden ser sostenidas con una sola mano (*handycam*).
- 1989 -Se realiza la Primera Exposición Electrónica Internacional en la que Panasonic acapara la atención del público por sus novedosos modelos de videograbadoras.
- Sale al mercado el sistema Super VHS (S-VHS) que proporciona un *stock* integrado de imágenes congeladas para realizar efectos digitales, cuyo costo de grabación es bajo, y presenta alta calidad de imagen.
- La Sony saca al mercado su *Video Walkman* GV-8, equipo de videotelevisión miniatura elaborado con *liquid crystal display* (LCD), antecedente de las pantallas líquidas de las cámaras portátiles actuales.
- 1990 -Sony saca al mercado su videocasetera F70, del formato Beta, la que se destaca por su proceso de carga rápida, reproducción y grabación casi instantánea, con lo cual se eliminan los segundos de espera que existen en el sistema VHS.
- En el marco del evento *Information Age: People, Information & Technology*, organizado por el Instituto Smithsonian de Washington, D.C., Sony presenta una innovación: un sistema de transmisión de video a partir de fibras ópticas.
- 1991 -Panasonic ofrece varios modelos de cámaras de video dirigidas al campo de los videoaficionados, por ejemplo, la modelo NV-L22MX es

una máquina de gran calidad y sin muchas complicaciones en su manejo. La NV-L23PX, que cuenta con un sistema de avance rápido en dos velocidades –SP y SLP-, pueden seguir el desarrollo de la imagen cuadro por cuadro y logra una cámara lenta superfina doble.

-En nuestro país, numerosas empresas de postproducción ofrecen servicios del máximo nivel técnico, por ejemplo, en formato digital, 1”, Betacam, $\frac{3}{4}$ SP y $\frac{3}{4}$ ST; animaciones computarizadas en 3D, Paint Box y efectos digitales.

1992 -El 19 de enero muere Shizuo Takano, impulsor del sistema VHS. Dirigió la división de productos de video en la empresa JVC, y desde 1970 comenzó a desarrollar este sistema, pues había pronosticado una fuerte demanda de grabadoras de video para uso doméstico (para 1992 se habían vendido trescientos cincuenta millones de aparatos en todo el mundo).

-En México la empresa Telerey adquiere el equipo de composición digital denominado HAL, el cual hace efectos digitales, compone imagen viva sobre viva, gráficos y controla varias máquinas de grabación.

-La empresa mexicana Talento Post adquiere el equipo Pinnacle, que en un sólo paso envuelve formas complejas y superficies tridimensionales con video en movimiento, realiza efectos de animación como cilindros, cubos, conos, esferas y vueltas de páginas.

1993 -Llega a nuestro país el Sistema de Edición No Lineal de la compañía AVID, mediante el cual todo el proceso se realiza en computadora sin necesidad de usar videograbadora ni videocasete. El costo depende de la calidad (*broadcast*) y varía de 10 000 a 90 000 dólares.

-Silicon Graphics pone a la venta su primera computadora a bajo precio (unos 6 000 dólares cuando el costo promedio es de 20 000), con la que se puede manejar animación 3D, manipular imágenes y ya no es necesario usar las tradicionales tarjetas.

-Hewlett Packard da a conocer sus equipos para funcionar en video interactivo y multimedia.

- En nuestro país algunas empresas ofrecen ya los servicios de postproducción totalmente digital.
- 1994 -Sony de México invita a la presentación de su videograbadoras Betacam SP, serie UVW, que ofrecen calidad de video analógico por componentes.
- Llega a nuestro país el equipo que causó expectación en la exposición NAB93, en Las Vegas, organizada por la Asociación Nacional de Radiodifusores de Estados Unidos: el videocubo, fabricado por AM Mix (competidor directo de AVID). Con él se puede editar directamente en disco duro con calidad On-Line; realiza efectos inmediatos sin tener que esperar el *rendering*.
- AVID diseña el sistema Media Compose 1000 de Edición No Lineal, considerado como de bajo costo.
- Panasonic presenta su cámara Super Cam, única que incluye grabadora en el cuerpo y es totalmente digital. También da a conocer sus máquinas D3 y D5, de las cuales Televisa adquirió ciento sesenta unidades de cada una, con lo cual obliga a sus proveedores a entregar su material en estos formatos y no en D2 (Digital Compuesto) o D1 (Digital por componentes).
- 1995- -Durante el periodo contemporáneo agrupado de 1995 a nuestros
2002 días, los avances en la tecnología del video han venido acumulándose de forma casi innumerable alrededor del mundo. Empero las nuevas tendencias del video se dirigen hacia dos objetivos primordiales:
- a) La miniaturización (o notoria reducción de tamaño en los equipos).
 - b) La digitalización de los equipos de grabación-reproducción, así como de postproducción.
- Actualmente en el mercado de nuestro país se cuenta ya con equipos totalmente digitales a relativo bajo costo. Entre dichos equipos se pueden encontrar desde cámaras que no sobrepasan el tamaño de un casete de 8 mm. y 300 g. de peso.
- Entre algunos equipos portátiles semiprofesionales se cuenta con alta fidelidad en video y sonido, 3 CCD's independientes –a través de los

cuales es posible conseguir una calidad *broad-cast* de imagen-, pantalla LCD, efectos digitales, opciones para edición en la propia cámara y salida para conexión directa a la computadora.

-Uno de los adelantos más sobresalientes en materia de video digital es la presentación del llamado cine digital logrado a través de la comercialización de cámaras digitales profesionales cuyo formato se adapta a los requerimientos del formato cinematográfico, con inmejorable calidad de imagen y sonido. Dicha tecnología está siendo aprovechada especialmente en la industria cinematográfica, publicitaria, y el género del videoclip.

1.2.1 EL VIDEO EN MÉXICO

En nuestro país como en el resto del mundo el primer acercamiento al video se da a través de la televisión, concretamente por medio de Telesistema Mexicano (conocido hoy como Televisa).

Aunque la empresa Telesistema adquiere su primer equipo de grabación en video desde 1958, fue hasta 1972 que el uso del video se expandió considerablemente debido a la introducción del formato de $\frac{3}{4}$ de pulgada.

A partir de entonces (como se puede apreciar en la cronología presentada) nuestro país ha permanecido al tanto de los adelantos tecnológicos en video, gracias a la actualización de equipos y técnicas adquiridas no sólo por parte de las empresas televisoras, sino también por múltiples productoras y empresas dedicadas a ofrecer todo tipo de servicios en el ramo, especialmente en el ámbito de la producción y postproducción comercial, por lo que el retraso tecnológico en éstas áreas es nulo.

Gracias a las empresas transnacionales y la globalización del comercio de tecnologías de comunicación, el usuario también encuentra a su alcance los últimos avances en equipos portátiles y programas (software) de edición que permiten el desarrollo completo de productos a través de una PC; aunque bien sabemos que el principal problema de los países en vías de desarrollo radica no tanto en el acceso a los equipos, sino en la capacidad adquisitiva de sus usuarios.

En cuanto al desarrollo histórico y social del video en México -circunscribiéndolo a los periodos propuestos en este mismo capítulo-, la segunda y tercer etapa tienen lugar, casi simultáneamente, desde principios de la década de los setenta; sin embargo, puede decirse que el tercer periodo se desarrolla primero, y con mucho más énfasis, dentro de las instituciones de educación superior de nuestro país y la televisión educativa, especialmente en la UTEC (Unidad de Televisión Educativa y Cultural) y la UNAM. Ésta última sería la institución pública con mayor producción, distribución y exhibición del país hasta la década de los ochenta.

El amplio desarrollo del video en sus distintas facetas se da en México durante los años ochenta. El primer impulso para su popularización fue dado a través de su explotación comercial e industrial como formato de renta y venta de películas (*videohome*) a la que, por su puesto, va unida la venta masiva de reproductoras de video domésticas.

Es también en ésta década cuando aparecen empresas independientes dedicadas a servicios de video, las cuales, hasta 1989, sumaban veintitrés.⁴

Por su parte, las instituciones educativas vinculadas a la producción audiovisual incorporan a sus planes de estudio y prácticas escolares el uso del video, aunque en principio, en especial en las escuelas de cine, se recurre a éste como sucedáneo del material cinematográfico.

Desde fines de los setenta y durante las dos décadas siguientes, proliferan los festivales, encuentros, muestras y concursos de video, entre los que destacan los de tipo científico y educativo, y los vinculados con dependencias estatales. En esa época sobresalen el Encuentro Nacional de Video (1979), el Festival Nacional de Cine y Video Científico (realizado desde 1981), la Primera Muestra de Videofilme (1986, organizado por Redes CineVideo y Rafael Corkidi, fue el antecedente directo de las Bienales de Video), la Muestra de Video y Cine Científico y Educativo (1988), la Muestra Iberoamericana de Producción de Medios Audiovisuales (1989) y el Festival de Videocine Médico (1992).

Aún en los ochenta, sobresale todavía el conjunto de la producción realizada en el seno de Tv. UNAM y otras dependencias de la Universidad Nacional; así como el trabajo obtenido en el programa Proderith de la entonces Secretaría de Agricultura y Recursos Hidráulicos, el cual arrojó un total de 469 programas producidos con fines de capacitación e información.

El video como medio de Expresión también encuentra sus primeros foros una vez difundido el trabajo de videoastas como Pola Weiss (quien se definía a sí misma como la primer *teleasta* mexicana), mujer clave en la realización del IX Encuentro Internacional de Videoarte (1977) realizado en el Museo Carrillo Gill de la Ciudad de México, en el que participarían, además de la propia Pola Weiss, artistas de la magnitud de Nam June Paik.

Por su parte, en 1973 el Museo de Arte Moderno del INBA organiza la Primera Muestra de Videoarte, y a mediados de los setenta también se efectúa Intervalo Virtual, convocatoria abierta a realizadores de video.

Desde principios de los noventa, siguiendo el ejemplo de otros países y en muchos casos participando en proyectos internacionales, aumentan el número de festivales y muestras de video de distintos géneros, así como el apoyo institucional para realizadores.

En 1990 el CNCA (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes) crea la Unidad de Producciones Audiovisuales (UPA) y poco después comienza a otorgar becas para realizadores de video.

En ese mismo año da inicio la Bienal de Video bajo el auspicio de la UPA y en colaboración de distintas instituciones y dependencias públicas y privadas. En este encuentro se reúnen trabajos de todos los géneros, incluyendo ficción, videoclip, documental, propagandístico, publicitario, educativo y de orientación social, videoarte, video experimental, etc.

En el transcurso de dos décadas se consolidan géneros como el videoclip, que tiene cabida en el ámbito comercial vinculándose la industria televisiva y musical, y que en muchos casos accede también al mérito artístico participando en festivales, muestras y en las propias Bienales de Video.

En un proceso que continua hasta nuestros días, el videoarte logra diversificarse mediante la realización de videoexposiciones, videoperformance, videodanza, poesía visual⁵, videoesculturas, entre otros nuevos géneros.

Con respecto del video de fines sociales (en el que se incluye el video documental), dada la importancia que tiene para este estudio, hemos decidido desagregarlo de este recuento para explicar su desarrollo por apartado.

⁴ OJEDA-CASTAÑEDA, Gerardo (coord) op. cit., pp. 71.

⁵ De este género, por ejemplo se han realizado ya seis Bienales Internacionales de Poesía Visual (desde 1985 hasta 1998), en las que nuestro país ha participado, además de convertirse en sede de 4. En 1996 se redacta la

El video social en México (como en el resto de los países) se vincula estrechamente a la necesidad de una memoria colectiva audiovisual, al clima social imperante y a la producción independiente. En el siguiente capítulo se presentará la evolución de este tipo de realizaciones en nuestro país.

Sobre la situación actual del video en México, resulta difícil hacer un diagnóstico preciso, pues se requeriría, forzosamente, realizar una investigación que rebasa los alcances y objetivos de esta tesis, ya que ella se tendrían que incluir el número de empresas, instituciones, colectivos, comunidades y videoastas independientes; los géneros desarrollados y su frecuencia; sus fuentes de financiamiento; los quipos más utilizados; las formas de distribución y exhibición; entre muchos otros datos.

Cabe mencionar que en nuestro país existe un vacío con respecto a mucha de esta información, ya que ni siquiera ha sido sistematizada por los organismos estatales correspondientes o no se encuentra al alcance de fuentes públicas y abiertas. Otro factor es el hecho de que, por ejemplo, en el caso del número de videoastas y organizaciones independientes, no puede ser determinado con exactitud debido a que se modifica constantemente.

A pesar de ello, podemos especular que el panorama del video en México es favorable. Actualmente, no es extraña la participación de videoastas mexicanos en galerías o festivales internacionales.

Por ejemplo, en 1992 se realiza en San Francisco, California la Muestra de Nuevo Video Mexicano, organizada por la Artist Television Acces de San Francisco; y en ese mismo año se efectúan las Primeras Jornadas de la Televisión y el Video Mexicanos en París, Francia; además, videoastas como Ximena Cuevas obtienen premios e invitaciones para participar en museos y encuentros de todo el mundo.

Desde mediados de los noventa, y hasta nuestros días, a surgido una impetuosa generación de jóvenes realizadores en todos los géneros del video (especialmente en el videoarte, el video experimental y el video ficción), que exponen sus trabajos en distintos foros nacionales e internacionales. Destaca, por ejemplo, la que fue presentada en agosto de 2002 en el Museo de Arte Moderno (MoMa) de Nueva York la exposición colectiva *Mexico City: An*

declaración de “El Chopo” (nombre del museo sede de la V Bienal en la Ciudad de México), especie de manifiesto sobre la poesía visual. (Vd. www.altamiracave.com/historia.htm)

Exhibition about the Exchanges rates of Bodies and Values, muestra sobre las tendencias emergentes del arte ciudadano en la que una gran parte de las obras se presenta en formato de video.

En el ámbito internacional del que son partícipes los realizadores mexicanos destacan por su magnitud y cierto nivel de constancia los siguientes encuentros, concursos y muestras:

- El Festival Internacional de Video y Artes Electrónicas “Vidarte 2002”, realizado desde 1999 como sucesor directo de las Bienales de Video, llevadas a cabo desde 1990 hasta 1996, en cual se conjuntan obras multimedia y de video artístico y experimental, cuya única desventaja, en comparación de las Bienales, es la reducción de las categorías y géneros participantes.
- El Premio Nacional de Ciencias y Artes, en el que se incluyen trabajos en formato de Video.
- El Festival Internacional de Escuelas de Cine, desde 1997, organizado en nuestro país por el Centro de Capacitación Cinematográfica y CONACULTA, entre otros.
- El encuentro internacional de Nuevas Tendencias del Cine y Video Documental, en el que, desde 1998, se realizan conferencias y muestras de destacados realizadores y realizadoras de todo el mundo.

Aunque éstos son sólo cuatro ejemplos, existe una gran cantidad de eventos internacionales abiertos a videoastas de nuestro país, entre los que se encuentran concursos y apoyos económicos de los fondos culturales para creación artística en colaboración con el CONACULTA y otras instituciones internacionales, especialmente de la región latinoamericana e iberoamericana.

En el ámbito nacional, especialmente en la Ciudad de México, cuenta con una importante actividad en torno al video en la que se cuentan eventos como:

- El Concurso de Guiones de Largometraje y Cortometraje para cine y video, expedido por la Fundación Expresión en Corto, la Sociedad General de Escritores de México (SOGEM) y el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica.
- El Concurso Universitario de Video, VIART, para realizadores amateur inscritos en las instituciones de educación superior del país.

- El Encuentro Hispanoamericano de Video Documental Independiente, Contra el Silencio Todas las Voces (del que hablaremos en el siguiente capítulo).
- El Festival Nacional de Cine y Video Científico, organizado por la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM.
- El Festival Pantalla de Cristal, convocado por la revista Telemundo, Expo Cine Video y Televisión, Canal 100.com.mx, el semanario Telenet, y el Directorio Pantalla; con el apoyo de CONACULTA.
- El Premio José Rovirosa al mejor Documental, otorgado por la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM.

Aunque con un carácter efímero y coyuntural, se desarrollan numerosos concursos multidisciplinarios organizados, en su mayoría, por instituciones privadas, organismos públicos descentralizados y dependencias gubernamentales. Otro foco de creación de video lo han constituido las instituciones de educación superior, en especial las universidades del Valle, del Claustro de Sor Juana, Iberoamericana, Intercontinental, Anáhuac, Metropolitana y Nacional Autónoma de México; así como los centros de formación cinematográfica como el CCC, el CUEC, o la AMCI que organizan sus propias muestras; sin dejar de mencionar las innumerables escuelas o institutos (de carácter privado) dedicadas a la enseñanza audiovisual.

Además, dependencias como el CONACULTA, a través de áreas como la Unidad de Proyectos Especiales, el Fondo de Estímulos a la Creación, el programa de Jóvenes Creadores y el Programa de ayudas del Fondo Ibermedia, impulsan la realización de trabajos en video mediante apoyos monetarios (lamentablemente bajos), capacitación y organización de foros para exhibición y distribución de obras.

En este sentido, las instituciones a cargo de CONACULTA y el Instituto Nacional de Bellas Artes, han sido las principales organizadoras de foros y encuentros para la exhibición de obras en video.

Destacó, por un corto periodo, la apertura del Canal 22 para la exhibición del trabajo de realizadores mexicanos independientes dentro de las series “Encuentros y Desencuentros” y “Videoastas”, que lamentablemente no tuvieron continuidad.

Sobresalen también, como principales foros en la Ciudad de México, el Museo Carrillo Gil, el Ex-Teresa Arte Actual, el Centro de la Imagen, el Laboratorio Arte Alameda, el

Museo de Arte Moderno, el Museo de la Ciudad de México, el Museo Universitario de Ciencias y Artes y el Museo del Chopo.

Aunque la actividad videográfica se concentra aun en las grandes ciudades, en el interior de la República los colectivos independientes, así como las instancias culturales y educativas de los estados realizan por su parte eventos y convocatorias para realizadores de video en distintos rubros; por ejemplo, el Encuentro Estatal de Arte Contemporáneo en Puebla y la Primera Bienal Nacional de Artes Visuales de Yucatán; mientras que el norte de la República, en especial las ciudades fronterizas, continúan caracterizándose por una intensa actividad creativa y artística a la que se conjunta el trabajo de los y las realizadores chicanos.

Por último, aunque no son propiamente espacios de exhibición o distribución, es necesario mencionar el importante papel de las videotecas como centros de acervo de la obra videográfica y televisiva nacional e internacional. Las videotecas se han convertido en uno de los medios más importantes para el acceso a material transferido o realizado en video; y, más aún, han permitido que el video sea visto como una de las herramientas de apoyo didáctico más accesibles y funcionales; prueba de ello es que prácticamente en todas las instituciones de educación media a superior, la mayoría de las bibliotecas públicas, así como los centros de enseñanza, los culturales y artísticos, cuentan con un acervo de video.

Antes de terminar este apartado es necesario mencionar que una de las tendencias que ha tomado más fuerza en los últimos años, fomentando los diversos usos del video como medio expresivo, corresponde al trabajo realizado por los grupos feministas, ecologistas y la comunidad lésbico-gay, entre cuyos logros se encuentran muestras anuales de arte, cine y video.

A modo de conclusión diremos que, a pesar de que el número de videoastas, de apoyos, de espacios de creación y de foros de exhibición se han multiplicado, uno de los grandes problemas sin resolver del video en México es la falta de planeación y continuidad en los proyectos; ya que una gran parte de los festivales, concursos y encuentros organizados, tanto por instituciones públicas, como privadas o independientes, sobreviven, en el mejor de los casos, por tres, cuatro o cinco emisiones para después desaparecer, por lo que el videoasta debe encontrarse siempre a la “caza” de nuevos espacios para difundir su trabajo.

Es necesario que todas las partes involucradas -tanto creadores como promotores culturales, educativos, e interesados en los medios audiovisuales- sean capaces de instaurar redes de apoyo para mantener la continuidad y calidad tanto en la producción, como en los

procesos de exhibición y distribución, con el fin de que el video, en sus distintos géneros y ámbitos, se sostenga como una de las herramientas y medios más importantes de expresión y comunicación en nuestro país, promoviendo el acercamiento de públicos más diversos y cuantiosos, asegurando así el convertirse en un medio redituable tanto para los propios artistas, como para los productores, distribuidores y exhibidores.

1.3 EL VIDEO SOCIAL Y LA PRODUCCIÓN INDEPENDIENTE

1.3.1 EL VIDEO COMO MEMORIA SOCIAL.

Al nacer el cine, cuando el movimiento se impuso a la inercia de la imagen fotográfica, los seres humanos conocieron la posibilidad de ampliar su memoria visual, de soñar en silencio y dejarse llevar por las imágenes “robadas” del entorno diario. En poco tiempo las “vistas” comunes se transformaron en historias de amor, de revolución, de mitos, de nostalgia y de alegría (...), en historias que, sin embargo, poco o nada tenían que ver con sus espectadores.

Me he tomado la libertad de citar uno de mis propios trabajos realizado en tercer semestre a propósito de la historia del cine sonoro, con el fin de hacer notar algunas de las convergencias y distinciones entre el cine y el video.

Si bien, en su momento, el cine –literalmente- proyectó la necesidad del ser humano de recrear, definir e incluso “ensoñar” su entorno a partir de imágenes de la cotidianidad –que con el tiempo se volvió cada vez más compleja, más distante de la “realidad”-, en la actualidad el video se ha encargado de retomar esta necesidad, de forma mucho más profunda que su antecesor.

Mientras que el cine pasó de la sencillez de la imagen diaria a la intrincada complejidad de las imágenes, los lenguajes y las historias ficticias; el video parece haber vivido un proceso inverso, transitando del espacio televisivo –plenitud del *show business*: nada más alejado de la vida cotidiana que los productos de la industria televisiva- y de las metáforas y alucinaciones expresivas del video arte, a la verdadera historia de la cotidianidad: del álbum familiar vivificado, de las últimas vacaciones, de las imágenes de vecindario, de la marcha callejera.

A diferencia del cine, en el caso del video, las historias a las que hacíamos referencia en el primer párrafo de este apartado, son (en la mayoría de los casos) la propia historia de quienes realizan y ven el producto.

En este sentido, el video que explora el entorno común se acerca mucho más a su lejana prima la fotografía como medios portátiles de registro de la realidad, “a la mano” de casi cualquier usuario.

Dadas las características del video, ya mencionadas en los apartados anteriores, éste llega para suplir a los ahora anticuados equipos portátiles de cine de 8 mm. y a los costosos materiales en 16 mm. El video comienza a popularizarse aplicando sus usos de forma muy similar a los de la cámara fotográfica (aunque, claro está, aun bastante alejado de la popularidad y ventajas económicas del registro fotográfico, en especial, por el costo de los equipos).^{*} En este sentido, el o la *videoasta*, aficionado o profesional, *sustrae* de su entorno las imágenes de la realidad en que se encuentra inmerso; imágenes, que en el mejor de los casos, construirán a través del lenguaje audiovisual, crónicas y narraciones de historias verdaderas.

Prácticamente cualquier persona que tenga una cámara de video es un realizador en potencia, ya que con esta herramienta puede interpretar su realidad, su sociedad, aunque sólo esté seleccionando una parte de ésta; así se trate de la simple grabación de una fiesta de cumpleaños, se está contribuyendo a la historia social, tal vez no con un efecto inmediato, pero sí a largo plazo.¹

Este tipo particular de videos acercan hacia su entorno a los involucrados en la realización, y les relacionan directamente con los procesos sociales de su realidad, por lo que decimos que se trata de **videos sociales** o de **uso social**.

A pesar de su extendido uso, en el caso específico del video social, sólo existe una magra bibliografía que le trate a profundidad o le brinde un número considerable de sus páginas. En los escasos libros que le contemplan se ofrecen, más bien, ejemplos concretos de producciones o, en todo caso, parte de su cronología; sin embargo, son pocos los que incluyen un listado de sus características y, mucho menos, un concepto o definición. Tal vez, esto se debe a la enorme diversidad y complejidad de las formas del video de uso social.

En este contexto, con base en las lecturas realizadas para este trabajo y la propongo una definición del video social o de uso social, como:

La gran categoría que abarca las producciones de video cuyos contenidos se vinculan directamente a los acontecimientos, las relaciones y los procesos sociales (desde el ámbito familiar y comunitario, hasta el internacional); y que tienen como objetivos principales la conservación de la memoria colectiva, el registro documental, la expresión de ideas y juicios, la interpretación del entorno social, la promoción de valores, creencias y formas de vida, y, especialmente, el fomento de cambios en la sociedad.

^{*} Es necesario aclarar que de ningún modo se está haciendo una comparación entre el video y la fotografía, ya que se sobreentiende que hablamos de lenguajes y medios distintos *per se*.

Este tipo de registro se ha visto apropiado por una gran parte de la sociedad civil, que encuentra en este medio la forma idónea para crear contenidos de tipo testimonial, de protesta, de fines motivacionales, de politización, de denuncia o de concientización, sobre los más diversos temas.

Los realizadores de video independiente de fines sociales, tienen la oportunidad de convertirse en productores de sus propios contenidos, con una perspectiva personal y autogestiva; por lo que éste se convierte en el medio audiovisual más abierto y completo para las personas u organizaciones que desean expresar una interpretación o punto de vista sobre algún hecho de su realidad, o simplemente para abstraerle de su temporalidad, transformando las imágenes recopiladas en un enorme (aunque aún desorganizado) archivo histórico:

*El video es la nueva memoria de la sociedad, es la memoria colectiva de cada uno de nosotros (...)*²

Desde esta perspectiva, la verdadera aportación del video consiste en poner en manos de los miembros de la sociedad civil la posibilidad no sólo de ser consumidores de los medios y contenidos audiovisuales, sino auto-productores, a partir de sus propias perspectivas, recursos, necesidades y objetivos; haciendo énfasis, al mismo tiempo, en temas de interés común que en muchos casos no cuentan con espacios de difusión y discusión dentro de los circuitos de producción privados o institucionales.

Es por ello que en los últimos años el video ha sido considerado como una pieza clave en la democratización de los medios audiovisuales. Aunque, es necesario aclarar que la capacidad de acceso a un equipo de video (y no digamos a uno de edición) es aún muy reducida para la gran mayoría de la población, especialmente en países como México; sin embargo, al hablar de “democratización” hacemos referencia a la posibilidad de establecer las condiciones –a partir de formas de creación y distribución alternas- de una auténtica pluralidad en los temas y los modos de abordarlos.

Es decir, queda en manos de los usuarios la oportunidad de hacer de la tecnología del video una herramienta útil en la construcción de una red alternativa de comunicación e información:

*(...) abrir nuevas posibilidades de utilizar, no el aparato, sino los procesos comunicativos y de rediseñar no solo el instrumento sino, las relaciones que se pueden gestar desde las necesidades sociales, los conflictos culturales y las dinámicas comunicacionales de los sectores populares.*³

¹ AGUILAR ZAFRA, Alejandro en *El video en México*. op. cit., pp. 145.

² *Ibidem*.

El video de uso social, plantea como ningún otro medio audiovisual (incluso de forma única) una gran variedad de usos entre los que se encuentra desde el simple entretenimiento y el común acto lúdico (necesario, de alguna forma u otra, para todo ser humano) de compartir y rememorar la historia personal, familiar o comunal; hasta la construcción de verdaderos procesos de enseñanza-aprendizaje, afirmación de la identidad colectiva, ejercicio de crítica y reflexión, recuperación de la cultura y problemas populares y locales y, sobre todo, capacidad de emisión para quienes antes no la tenían.

La existencia de una tecnología de fácil empleo por parte de amplios sectores de la población – facilidad que tendrá que crecer con el tiempo- introduce elementos cualitativamente distintos para la consideración del video. Por las características de esas fuerzas habitualmente marginadas de los procesos comunicativos tecnológicos, se establece una situación diferente y superior en las posibilidades de la democratización de dichos proceso.⁴

Prueba de ello, es el hecho de que en la historia del video de uso social, muchos de los sectores de la población que no cuentan con otras formas de hacerse escuchar han ocupado el video como una forma alternativa de difundir sus demandas y preocupaciones, tal es el caso de las organizaciones sindicales y obreras, feministas, ecologistas, grupos indígenas, poblaciones rurales y toda clase de movimientos sociales emergentes.

1.3.2 VIDEO Y PRODUCCIÓN INDEPENDIENTE.

Para comenzar este apartado, como primera obligación, es necesario definir qué entendemos por *producción independiente*.

Por lo general, el concepto de este tipo de producción se remite de forma directa a su fuente de financiamiento, como podemos ver en la explicación ofrecida en el libro *El video en México* (antes citado):

Numerosos términos han sido empleados para designar a todas aquellas realizaciones videográficas que no son producidas, financiadas o auspiciadas directamente por instituciones de los sectores

³ *Video, tecnología y comunicación popular*. GUTIERREZ, Mario (editor). Ed. IPAL, CIC. Perú, 1989. pp. 11.

⁴ GETINO, Octavio en *Video, tecnología y comunicación popular*. Op. cit., pp. 131.

público, privado o educativo. Entre estos términos figuran lo “marginal”, “alternativo”, “aficionado” y, en el mejor de los casos, “independiente”.⁵

De acuerdo a este concepto, la característica definitoria del llamado *video independiente* radica en la línea de financiamiento que permite su producción, que en ningún caso debe depender de las empresas o instituciones antes mencionadas, ya que esto podría comprometer el perfil de los contenidos o la forma de tratarlos.

Sin embargo, el objetivo principal de evitar el financiamiento externo, es lograr también la independencia de los contenidos, por ello, es también aceptable la definición propuesta por la Red Hispanoamericana de Videoastas Independientes:

(...) entendida ésta [la producción independiente] como proyectos de realizadores y productores, financiados o no por instituciones, organizaciones, empresas, etc., que reflejan el punto de vista personal del autor.⁶

Retomando la primera definición, es necesario aclarar, por qué es el adjetivo “independiente” el que mejor denomina a los videogramas realizados fuera de los ámbitos *formales* producción. A partir de una revisión del resto de los términos presentados arriba y adjudicados a este tipo de video, concluyo lo siguiente:

- Aunque la expresión “marginal” puede ser remitida al propio hecho de una producción al margen de los ámbitos formales antes mencionados, también representa en gran medida a algunos de los sectores de los que emana este tipo de video o sobre los que se aborda recurrentemente en las temáticas del video independiente, es decir, los llamados sectores marginales de la población. Sin embargo, no todas las producciones independientes son financiadas por organizaciones, grupos o comunidades de este tipo, así como tampoco todo el video independiente versa sobre los temas propios de los sectores marginales, tal es el caso del video de ficción o el video arte.
- Por video “aficionado” entendemos aquellas producciones realizadas por individuos o grupos que no cuentan con la experiencia y equipo necesario para lograr un videograma de calidad profesional, especialmente en consideración de su valor técnico. En este sentido es necesario subrayar que el video

⁵ *El video en México*. Op. cit., pp. 131

⁶ Vd. www.contraelsilencio.org.mx

independiente no se encuentra peleado con la calidad de los productos, así como tampoco con la profesionalidad de sus realizadores. Aunque por lo general todas las producciones a cargo de realizadores sin experiencia son de tipo independiente, es necesario subrayar que una gran cantidad de videoastas independientes proceden o laboran dentro del ámbito de los servicios profesionales de video y cine, de hecho, hasta mediados de la década pasada, la mayoría de los realizadores independientes de video provenían del ámbito cinematográfico.⁷

- El término “alternativo” es probablemente el más cercano y vinculado al video independiente. Aunque el término no se encuentra del todo definido ya que su aplicación a ciertos contenidos y productos (no solamente de los medios audiovisuales) es reciente y cada vez más extensiva, se entiende como “video alternativo” a todos aquellos videogramas cuya producción y realización no se ciñe de antemano a los cánones de producción de los medios formales. Es decir, lo “alternativo” de un contenido puede establecerse a partir del tema o tipo de expresión en el producto, o bien del *tratamiento* que se haga de éste, es decir, de la información (fondo) y del lenguaje audiovisual a través del cual es expresado (forma).

Podría decirse que la relación entre video alternativo y video independiente es tan estrecha que en muy pocas ocasiones requieren ser diferenciados, ya que es precisamente en el campo independiente en donde los productores y realizadores encuentran libertad y autonomía en las motivaciones y objetivos que les hacen seleccionar sus temas, y llevar a cabo sus proyectos desde la perspectiva con la cual deseen abordarlos.

Mientras la producción originada en los ámbitos institucionales, en el sector público o en empresas privadas, se encuentra en todo momento sujeta a las determinantes y tendencias políticas e ideológicas del momento, al imperativo de las ganancias económicas, al tipo de programación de la televisora o las actividades y el perfil propio de la institución, e incluso a la moda y “modismos” imperantes; en el caso de los videogramas generados de forma independiente sus contenidos son determinados únicamente por el criterio y opiniones de sus realizadores/productores.

⁷ Vd. *El video en México*. Op cit., pp. 106.

Desde ésta perspectiva, las ventajas del video independiente resultan obvias: básicamente nos referimos al hecho de que, sin el video independiente, resultaría casi imposible conformar esta red de usos alternativos que han dado paso a la construcción de un proceso de democratización en las informaciones (al que hacíamos referencia en párrafos anteriores), que tiene como base la pluralidad de éstas y como herramienta el uso libre de distintos medios, en este caso el video.

Sin embargo, aunque el video independiente se continúa en el camino de la estructuración de nuevos procesos comunicacionales, éste tránsito resulta aun bastante complicado. Si bien la independencia financiera, permite la independencia intelectual de los contenidos, el hecho de permanecer “al margen” de los ámbitos formales de producción significa también, en gran medida, alejarse de los circuitos más amplios de distribución y exhibición en manos de estas mismas instituciones y empresas.

Aunque el video independiente puede servirse del apoyo otorgado mediante becas, concursos o coproducciones, en nuestros días, y al parecer todavía por un tiempo, el video independiente encara numerosos problemas de tipo financiero, técnico y, especialmente, de difusión.

El problema presupuestal (al que se encuentra inherentemente unido el técnico) deviene por claras razones de la falta de un respaldo sólido en el financiamiento de los proyectos. Por lo general el video independiente y alternativo no encuentra fuentes de apoyo, más que las provenientes de los propios bolsillos de los generadores del proyecto (bien sean organizaciones civiles, comunidades, individuos o pequeños grupos).

Si bien, en el caso del video testimonial, documental o de otros usos sociales, puede creerse que es suficiente con salir a la calle acompañado de una cámara, detrás de la realización de un verdadero proyecto existe un esfuerzo enorme, que implica mínimamente la disposición de recursos para material de producción y postproducción; eso, sin referirnos al caso del video independiente de ficción, al cual deben sumarse el pago de actores, permisos, locaciones, utilería, etc.

Es por ello que el video independiente sobrevive muchas veces a través del apoyo entre personas o agrupaciones dispuestas a colaborar sin intereses económicos de por medio:

*Entre los videoastas nos echamos la mano para poder seguir trabajando y haciendo videos, algunas veces se edita gratis para algún amigo o se le ayuda con la postproducción o con el equipo. [En este sentido] El video independiente está apenas comenzando.*⁸

En la mayoría de las producciones videográficas independientes, no sólo la disposición de materiales sino también de personal, es limitada: generalmente, vemos que la producción, la realización y el diseño del proyecto son llevados a cabo por una misma persona o grupos de personas muy reducidos –no más allá de tres o cuatro colaboradores–; mientras que, efectivamente, los trabajos de producción y postproducción, son logrados gracias a la participación de “amigos” y colegas.

Esta misma limitación en el presupuesto conlleva a numerosas barreras (como el acceso a mejores equipos y materiales necesarios en las distintas fases de la producción) que, en el peor de los casos, puede impedir el llevar a buen término el proyecto o influir directamente en el nivel de la calidad técnica de los productos, factor indispensable a su vez para su exhibición y/o distribución.

Éste último factor, la distribución y exhibición, es sin duda alguna el conflicto más grave al que se enfrentan las producciones independientes, y en ello concuerdan prácticamente todos los videoastas de nuestro país.

Quien hace video tiene como máxima aspiración que su trabajo se vea (...) ⁹, sin embargo, la propia cualidad “marginal” y “alternativa” a la que he hecho referencia, se ha convertido en una dificultad hasta ahora casi insuperable para acceder a espacios de exhibición y difusión más amplios y completos. Además, los propios temas y contenidos de los videogramas independientes son, en muchos casos, un factor determinante para su distribución, por que afectan -de diversas formas- intereses de grupos u organismos específicos (de tipo económico o político).

La falta de foros adecuados y suficientes para la exhibición y distribución de los productos de video independiente limita todos los procesos que intervienen en la ampliación del video como medio alternativo de comunicación.

Una reflexión en este ámbito es que si la conformación actual de video es heterogénea, atomizada en su mayoría, y en muchos casos asistemática, se debe a factores múltiples, entre los cuales cabe destacar: la falta de canales de difusión y distribución; la carencia de foros civiles; la escasez de mecanismos sistemáticos de

⁸ MARIÑANA, Víctor en *El video en México*. op. cit., pp. 171.

⁹ CARRASCO, Arturo en *El video en México*. op. cit., pp. 151.

*información y análisis; la insuficiencia de promotores, gestores y agentes que vinculen y establezcan puentes de un grupo a otro, de una persona a otra; y que aglutinen desde una perspectiva amplia, las manifestaciones del 'otro video', sin que ellos implique limitar su expresión.*¹⁰

Aunque las metas a alcanzar han sido señaladas desde hace mucho tiempo, la mayoría de los obstáculos aun no han sido superados. En este contexto, uno de los principales objetivos se encamina hacia la apertura de videosalas pues, a pesar de que hasta ahora los monitores de Tv. han sido el “canal natural” del video, la apertura de espacios con condiciones de proyección óptimas reduciría en cierta medida las desventajas existentes entre cine y video, al mismo tiempo que significarían para el espectador una diferencia sustancial entre video y televisión; además se proporcionaría las condiciones físicas (en cuanto a espacios de exhibición) para el acceso de público, si bien no masivo, por lo menos en cantidad mucho más amplia a la que hasta ahora se tiene.

De hecho, la apertura de salas exclusivas para la proyección de trabajos en video (independiente o no) significaría también la revaloración de éste como medio de comunicación y creación, frente a una diversidad de públicos que hasta el momento se encuentran alejados de los contenidos videográficos.

El hecho de enfatizar sobre el punto de la exhibición, radica principalmente en que el futuro del video como un medio de comunicación se encuentra precisamente en el acceso de sus contenidos a un mayor número de personas, que a su vez pueden ser capaces de retomar esta tecnología para crear sus propios productos.

En nuestro país los espacios de exhibición del video se han multiplicado gracias a la apertura de salas en museos y foros culturales, y la realización de festivales y encuentros (de entre los cuales destacan las Bienales, los distintos encuentros regionales y los organizados por instituciones de enseñanza). A dichos foros se adiciona el espectro de opciones ofrecido por Internet (y su concatenación entre el video y las herramientas y cultura informática), a través de sitios que brindan la posibilidad (gratuita o no) de difundir cortometrajes en video de diversos Géneros y contenidos, tales como: www.miradores.com, www.cinemaputura.com, www.solocortos.com, www.indymedia.org, www.mediosindependientes.org, www.redesindigenas.org, www.aire.org, www.nativenetworks.si.edu, www.videoactivism.org, por sólo mencionar algunos.

¹⁰ GARCÍA JASSO, Elena en *El video en México*. op. cit., pp. 161.

En teoría , dichos espacios constituyen foros permanentemente abiertos a los realizadores, en los que poco importa el “origen” del sitio, ni el de los usuarios que acceden a él, por lo que las posibilidades de exhibición de las producciones es enorme en términos cualitativos y cuantitativos; empero, no podemos dejar de lado varios aspectos:

1) El hecho de que, a pesar de que dichos sitios se multiplican día con día, aun no es del todo sencillo ubicarlos y acceder a ellos;

2) Muchos de estos sitios sí restringen la participación de los realizadores de acuerdo a su nacionalidad, en este aspecto cabe mencionar que existe una gran cantidad de páginas creadas y dirigidas a la población sudamericana –específicamente chilenas, argentinas y uruguayas-, mientras que son muy pocas las de origen mexicano que ofrecen este servicio

3) La exhibición por esta vía solo es accesible a una mínima parte de la población nacional –y mundial- que cuenta no solo con conexión a la red, sino también con los recursos y conocimientos técnicos para acceder a dichos materiales.

A pesar de los logros obtenidos en para la difusión de los proyectos independientes de video, los esfuerzos no son aun suficientes. Es necesario seguir produciendo con calidad técnica y temática, con el fin de lograr la apertura de nuevos foros entre los cuales, con el tiempo, también se debe encontrar la televisión. Aunque el panorama no resulta óptimo, la historia ha demostrado que el video se ha abierto muchas puertas y continúa extendiéndose. Para ello, en cualquier caso, será necesaria también la agrupación de los todavía dispersos videoastas en organizaciones que les permitan integrarse y, con ello, hacer mucho más fácil un avance colectivo, lo cual, a su vez, haría posible el logro de una producción mucho más amplia y constante.

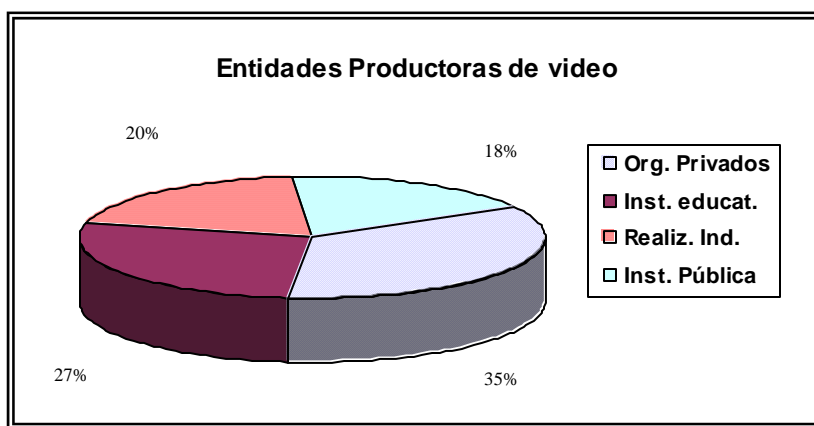
En la medida en que los realizadores y productores de video sean capaces de alcanzar estas metas, las funciones de éste (como medio de comunicación) podrán diversificarse y ampliarse; asimismo, su revaloración permitirá encontrar espacios para comercializarlo, lo cual no significa “vender” o comprometer las cualidades de la producción independiente sino, únicamente, hacerle redituable por lo menos en un grado que permita su autofinanciamiento y, por tanto, su continua producción.

En México y en Latinoamérica hay muchos videoastas monoprodutores, la explicación es sencilla: se realiza el primer producto y se le ponen todas las ganas, todo el esfuerzo y, sobre todo empeñas todas tus cosas, gastas todo tu dinero y pasa mucho tiempo para que recuperes una pequeña parte de los que invertiste.

*Después, aunque el video producido tenga cierto reconocimiento, las circunstancias son adversas y te impiden realizar otro. Por todo lo anterior es que se ven largas listas de videografía de realizadores con un solo video. Pero el que se tenga un video único no significa que seas más o menos videoasta que otros que ya tiene una producción mayor. Ser videoasta significa trabajar arduamente en situaciones adversas, y luchar ante lo que esté contra la producción independiente o la obra personal del autor.*¹¹

Aunque hasta ahora el video independiente ha sobrevivido mediante su exhibición en espacios a veces improvisados o mediante muestras y foros aún limitados, y una difusión en ocasiones precaria –muchas veces de boca en boca y de mano en mano-; la importancia y fuerza que día con día va adoptando este medio, la diversificación de sus usos y, por lo tanto, la ampliación de los sectores que se lo han apropiado, nos permite hacer para su futuro una predicción favorable.

De acuerdo a los resultados de un estudio realizado por los autores de *El video en México* -de cuyas páginas se toman las siguientes gráficas-, hasta mediados de los noventa, la producción independiente ocupaba el 3er. lugar en el total de las realizaciones de video en nuestro país¹².



¹¹ JIMÉNEZ, Elías en *El video en México*. (op. cit.) .pp. 166.

¹² Vd. *El video en México*. op. cit. pp. 105-107. Las gráficas aquí presentadas corresponden a la investigación presentada en este libro; con respecto a ella, es necesario aclarar que los resultados corresponden a una muestra de videogramas y entidades productoras de video participantes en diversas muestras, festivales, ciclos y bienales que tuvieron lugar entre 1990 y 1994.

A modo de observación, cabe decir que en este tipo de eventos participan en menor número las productoras del sector privado –comerciales-, por lo que los resultados pueden resultar parciales a vista de un análisis más profundo; sin embargo, dado que es uno de los pocos esfuerzos por sistematizar la información estadística en este ramo y debido a la imposibilidad de efectuar una investigación que arroje datos exactos sobre el estadio del video en nuestro país (debido a que se encuentra en constante transformación), dicho estudio se menciona como una de las referencias más cercanas a nuestros días; aunque, al cabo de diez años, debido a la misma movilidad que hemos mencionado, cabe también la posibilidad que los porcentajes reportados se vean modificados en algunos de los rubros, en mayor o menor rango.

Resulta notorio el enorme crecimiento del video independiente en nuestro país, desde el simple joven aficionado a la grabación y exhibición de sus videogramas hasta los colectivos y empresas organizadas con calidad profesional, pero ahora es necesario que ese cumulo de esfuerzos, experiencias e imágenes encuentren un método y un orden que les permitan vincularse entre sí, para ser compartidas y difundidas. Se ha dado ya uno de los primeros pasos mediante la conformación de la Red Metropolitana de Videoastas Independientes, pero resta aun mucho por hacer.

1.3.3 EL VIDEO SOCIAL EN MÉXICO.

Los primeros pasos trascendentales del video social en México se dan en la década de los ochenta como resultado de las transformaciones vividas por la sociedad civil y el interés de algunas dependencias estatales.

Aunque no podemos asegurar que sea el primero, uno de los principales eventos que dio lugar a la realización de videos de uso social surge a raíz de los sismos de 1985 que afectaron, principalmente, a la Ciudad de México. En este caso, los efectos de la catástrofe, así como la solidaridad y organización de la sociedad civil para sobreponerse a ellos, fueron el tema principal de videos como *México 19 de septiembre* (Tiempo Nuevo, 1985), en los que se hacía referencia no sólo al acontecimiento sino, principalmente, al destacado papel de los habitantes de la ciudad ante la insuficiencia del auxilio gubernamental.

El video de corte político fue el más prolífico en aquella época, y aún en nuestros días no resulta aventurado afirmar que continúa siendo el más importante (en cantidad) dentro del video social e independiente.

Dentro de este género, son reconocidos como trabajos pioneros los realizados en torno al movimiento del CEU (Consejo Estudiantil Universitario) efectuado entre 1986 y 1987, tal como *La fuerza de la razón* (Carlos Mendoza, 1988); las luchas sindicalistas y de trabajadores y trabajadoras, *No les pedimos un viaje a la luna* (Mary Carmen de Lara, 1986); y el proceso electoral y post-electoral de 1988, *El tiempo de la Esperanza* (Carlos Mendoza, 1988), *Crónica de un fraude* (Carlos Mendoza, 1988).

Al mismo tiempo comienzan a emerger nombres importantes de videoastas que se reúnen en pequeños colectivos con el fin de registrar y difundir distintos acontecimientos

mediante crónicas, relatos, entrevistas, documentales y ficciones-documentadas¹³, en especial, sobre la vida urbana. Destacan la realizadora Marycarmen de Lara; Rafael Corkidi, del colectivo Redes Cinevideo; Carlos Mendoza, co-fundador del Canal 6 de Julio; Pablo Gaytán del Colectivo Imágenes Errantes y posteriormente Video Popular y Cultural A.C.; Fuego Nuevo, que se desprende del Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA); los Colectivos Punks de la Ciudad de México; el Colectivo Tiempo Nuevo; Macondo Cine Video; Tripas y Corazón; Emulsión y Gelatina; Proyección Humana; y Salamandra (en Guanajuato)

Todos los anteriores trabajan en el ámbito del video independiente, la mayoría de ellos retoma los sucesos de actualidad, la vida citadina y las luchas políticas o sociales, aunque también algunos incursionan en la producción de video educativo y de capacitación, tal es el caso de Proyección Humana.

A mediados de la década pasada tienen lugar hechos importantes para el video en general y, especialmente, para el de uso social, tales como el otorgamiento de becas para la producción de videos populares en la Ciudad de México, gracias a la colaboración de la Dirección General de Culturas Populares (a cargo del CNCA), y Video Cultural y Popular A.C.

Asimismo, se crea el Centro Nacional de Video Indígena, dependiente del Instituto Nacional Indigenista (INI) y dirigido por Guillermo Mauricio Forte. Cabe destacar que éste es uno de los hechos más trascendentales de la década, ya que desde mediados de los ochenta se empieza a gestar un movimiento creativo en torno a la cultura indígena, e incluso se conforman grupos este origen que hacen uso del video con el fin de retratar las formas de vida y costumbres de sus comunidades.

Los primeros antecedentes relevantes del video indígena y comunitario tienen lugar en Oaxaca en manos del grupo de Video de las Asambleas de Autoridades de Chinantecas y Zapotecas y posteriormente, en 1987, con mujeres de Juchitán y mujeres artesanas de la zona Huave quienes, cada cual por su parte, establecen grupos de cine y video.

Hasta nuestros días, el video comunitario y el video indígena o sobre temas indígenas (indigenista)¹⁴ se han convertido en uno de los pilares de la producción videográfica

¹³ Tipo de ficción basada en hechos reales mediante la cual se pretende ejercer una crítica o juicio de forma “oculta”, con el fin de evitar la censura oficial. En algunas ficciones documentadas pueden incluso convertirse en “actores” los protagonistas de los hechos.

¹⁴ La diferencia entre ambos radica en el hecho de que el video indígena es realizado por comunidades o individuos de tal origen o con colaboración directa en su producción y visión; mientras que en el segundo caso (video indigenista) se abordan temas de interés antropológico, etnográfico o sociológico relacionados a la vida y cultura indígenas, sin que sus realizadores pertenezcan, necesariamente, a este tipo de comunidades.

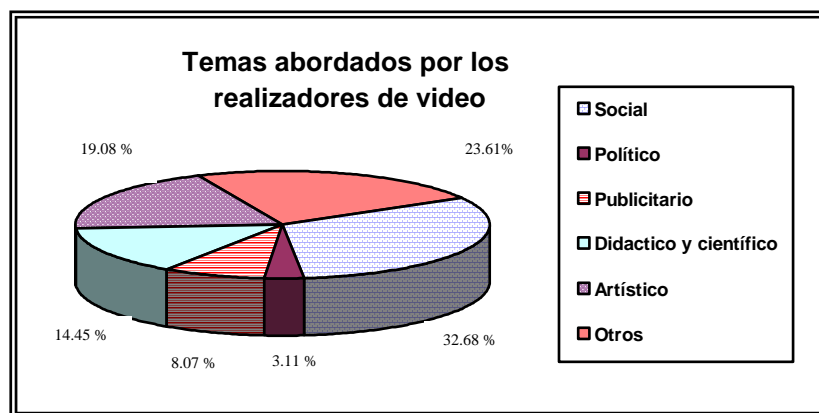
en nuestro país; especialmente, a raíz de levantamiento del EZLN a partir del cual los ojos de la nación, y del mundo, se vuelven hacia los grupos de esta procedencia. Tomemos en cuenta, además, que la incursión del EZLN y otros movimientos políticos vinculados a los indígenas han impulsado la realización de videos que unifican, en un mismo género, al video indigenista y al político/social.

Actualmente, dentro del rubro de las dependencias públicas, es precisamente el Instituto Nacional Indigenista (actualmente CDI) la que cuenta con uno de los mayores acervos de video, que asciende, aproximadamente, a 4000 copias de video de unos 150 títulos distintos de obras indígenas e indigenistas (incluyendo transferencias cinematográficas).

El papel de las dependencias públicas, en cuanto a la realización de video social, se ha concentrado en la producción de videos de capacitación, educativos y de concienciación; tal es el caso las Secretarías de Salud, de Medio Ambiente y Recursos Naturales, de Desarrollo Social, y de Educación Pública

Cabe reiterar que se está tomando en cuenta solamente la producción de video realizada por estas dependencias, aunque la producción televisiva, tal es el caso de los *spots* institucionales, es mucho más amplia.

Empero, el ámbito dentro del cual se dan las formas más interesantes y diversas del video social en México (y el mundo), es el de la producción independiente; ya que es precisamente en ella donde se encuentra la libertad de expresión necesaria para abordar tantos temas como procesos sociales y realizadores existen; esto se debe a que, como mencionamos antes, en el caso del video social independiente, los realizadores son partícipes u observadores directos del entorno inmediato que develan en sus obras, traduciendo en ellas sus necesidades, creencias, preocupaciones e ideales.



En México, de acuerdo al estudio ya mencionado de *El video en México*, hasta mediados de los noventa la realización de videos sociales era el rubro más favorecido, incluso por encima de categorías como el video científico, el artístico o el publicitario.

Aunque debemos reiterar que los tipos y formas del video social independiente son innumerables, por la cantidad de realizaciones y su trascendencia destacan en nuestro país los de tipo político, los de tipo comunitario, los de tradiciones y costumbres, los ecologistas, los de derechos humanos y los referentes a movimientos y luchas sociales.

Es necesario tomar en cuenta que las realizaciones de este tipo de video se encuentran relacionadas de forma inherente al clima social imperante; es decir, la reiteración en los temas y los géneros cultivados dependerán de los procesos y acontecimientos que afectan o inciden más fuertemente en la sociedad, ya que en ellos se posarán el interés y los ojos de los realizadores, que por principio intentan *cumplir con una labor de información, entregar a los receptores una parte de esa realidad que por lo general no encuentran en los medios de comunicación oficiales (...). Cumplir con una labor social, de registro de acontecimientos que, sin ser necesariamente políticos, sean de interés general, como la contaminación y las tradiciones populares.*¹⁵

Casi de forma exclusiva, en el video social independiente sucede con frecuencia que no necesariamente es el videoasta o realizador quien se acerca y aborda un tema; sino que, en muchos casos, el propio acontecimiento es el que involucra, envuelve y atrapa a los y las protagonistas y observadores comunes y corrientes, induciéndolos a hacer uso del video como una forma de participar, difundir, alcanzar objetivos o, simplemente, tratar de no olvidar.

En casi veinte años de video social en México, ya se han escrito páginas importantes, que han dejado una grata herencia en cuanto a las formas e ímpetu por realizar este tipo de videos; en algunos casos se observan proyectos concretos cuyo trabajo ha sido continuado hasta nuestro días, por ejemplo, de Canal 6 de Julio o Redes Cine Video.

Dada la abundante cantidad de productoras independientes, a continuación menciono, tan sólo como ejemplo, la trayectoria de 2 productoras, Canal 6 de Julio y Producciones Marca Diablo, cuyo trabajo nos parece especialmente destacado e interesante.

Los antecedentes del “Canal 6 de Julio” se remiten a 1988, con las producciones de Carlos Mendoza efectuadas en torno a las elecciones federales de aquel año; de hecho, el nombre del colectivo hace referencia al día en que tiene lugar el que se considera uno de los

mayores fraudes electorales de nuestro país, con la supuesta “caída del sistema” que llevaba a cabo el recuento de votos para la elección presidencial.

Junto con Mendoza, el proyecto es puesto en marcha por César Taboada, Fernando Montaña, Adriana García, Miguel y Jesús Salguero, Joaquín Palma, Pilar López, Gabriela Espinoza, José Alva, César Mendoza y Víctor Mariña; en cuyas manos se lleva a cabo la producción de videos de corte político, principalmente en torno al tema electoral, con una clara tendencia de apoyo hacia el Partido de la Revolución Democrática (PRD) que podría calificarse como una militancia videográfica.

Al cabo de los años, “Canal 6 de Julio” comienza a ampliar los temas de sus realizaciones y se erige como una de las productoras independientes más reconocidas y prolíficas de nuestro país: *produce, exhibe y distribuye documentales en video, abordando temas y enfoques que la televisión comercial oculta (...). Los videos producidos por el Canal abordan los temas electorales, de derechos humanos; economía y política; contrainsurgencia y grupos armados.*¹⁶

De 1993 a la fecha, la atención que Canal 6 de Julio había centrado en los temas de política y elecciones se dirige hacia los movimientos y protestas sociales, el movimiento indígena, la economía (en cuanto a la crítica abierta contra el neoliberalismo), los derechos humanos, y los actos de represión estatal. De esta manera, de acuerdo al propio colectivo, se pretende efectuar *una tarea de información y «contrainformación», frente a los medios oficiales y privados, buscando dar voz a los sectores que no tienen acceso a los medios de información (...).*¹⁷

La labor efectuada por este colectivo, que asciende en la actualidad a más de mil horas de producción, le ha merecido convertirse en la productora independiente con más difusión y distribución de sus materiales en nuestro país, pese a la censura disfrazada y la obstaculización ejercida por los medios gubernamentales y, de forma adyacente, por la gran mayoría de los medios privados de comunicación.

*Para la realización de su trabajo, que es sostenido directamente por el espectador, Carlos Mendoza, que dirige el grupo, y sus compañeros, han tenido que librar un sinnúmero de dificultades. No es a causa de la novedad del medio empleado, sino claramente por sus contenidos y su orientación, el Canal 6 de julio ha sido obstruido a través de negarle los registros legales a que tienen derecho.*¹⁸

¹⁵ Francis García (productor y realizador independiente) en *El video en México*. op. cit., pp.160.

¹⁶ www.canalseisdejulio.com

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ GRANADOS CHAPA, Miguel Ángel en www.canalseisdejulio.com

A pesar de las dificultades inherentes a la producción independiente, y aún más a las del video militante y político, Canal Seis de Julio ha logrado posicionarse mediante la distribución y venta de sus videos en locales establecidos, especialmente en librerías. Puede decirse que es, hasta ahora, la única productora independiente en México que ha logrado acceder exitosamente al mercado, y que cuenta con un público consumidor de sus productos que, a través del tiempo, continúa ampliándose.

Parte de este éxito radica en el hecho de abordar ampliamente los temas que, coyunturalmente, adquieren gran interés social; tal es caso de los videos realizados en torno a la represión estatal ejercida contra los estudiantes en 1968, la serie de videos sobre el movimiento zapatista y la situación indígena en nuestro país, y, recientemente, sobre la huelga en la UNAM.

En estos años de trabajo en el Canal 6 de julio hemos observado algo muy interesante: los niveles de distribución del video político se dan en consonancia con la movilización de la sociedad; si la sociedad está agitada, pueden ser altísimos; por el contrario, cuando hay un descenso en los niveles de movilización la demanda baja.¹⁹

En estas palabras del propio Carlos Mendoza, se sintetiza y reafirma el sentido del video social e independiente del cual hemos venido hablando: este tipo de realizaciones se vincula intrínsecamente con el clima social imperante, convirtiéndose en reflejo de éste.

Otra de las productoras independientes que en los últimos años ha adquirido presencia es Producciones Marca Diablo que, al igual que el Canal Seis de julio mantiene un carácter militante y denunciatorio.

Producciones Marca Diablo nace en 1993, encabezada hasta la fecha por Cristian Calónico y Margarita Suzán. Como la mayoría de las productoras independientes, Marca Diablo se sostiene económicamente por medio de la comercialización de servicios de producción y postproducción en video (video institucional, spots y coproducciones con el FONCA y la UAM), que permiten al colectivo financiar sus propios proyectos y, en especial, tener el equipo necesario para apoyar a otros grupos en la realización de proyectos de video de índole social. En este punto reside uno de los grandes méritos de la

¹⁹ MENDOZA, Carlos en *El video en México*, op. cit., pp.172 y 173,

productora ya que, a diferencia del Canal Seis de Julio (y a pesar de haberse convertido en apegada cronista del EZLN) Marca Diablo se ha dado a conocer más que por sus propias producciones, por el hecho de convertirse, a través de distintas acciones, en promotora del video social, específicamente del video documental.

Como casa productora, Marca Diablo apoya a grupos organizados de la sociedad civil en la realización y producción de sus propios videos, a través del cobro de tarifas muy reducidas o incluso prestando equipo y trabajo gratuitamente, si el proyecto lo amerita hasta la fecha. La mayoría de las organizaciones que han recibido este apoyo de tipo campesino (incluyendo, por ejemplo los ejidatarios de San Mateo Atenco) y jóvenes estudiantes.

Uno de los grandes esfuerzos efectuados por este grupo, que ha constituido un logro para el video independiente y en específico para el género documental en el país, es la organización del “Encuentro Hispanoamericano de Video Documental Independiente: Contra el Silencio Todas las Voces”, realizado por primera vez en junio del 2000, y a propósito del cual se conformó la Red Iberoamericana del Video Documental Independiente.

Como coordinadora de este proyecto, Marca Diablo ha conseguido efectuar, hasta la fecha, 2 concursos/muestras; en la última de ellas, celebrada en abril de 2002²⁰, participaron más de 270 videos provenientes de 17 países –incluyendo co-producciones-, entre los que destacan México (129), Argentina (25), Cuba (13), Colombia (10), España (6), Chile (4), E.U. (4) Y Uruguay (4); agrupados en las categorías de fronteras, indígenas, infancia, juventud y tercera edad, organización ciudadana y movimientos sociales, y situación de género.

La organización de este concurso resulta particularmente valiosa debido a que, a pesar de sufrir las desventajas del video independiente, “Contra el Silencio: todas las voces” ha logrado estructurar en torno suyo los elementos necesarios para lograr el impulso de este tipo de video, es decir:

- ✓ Una red/directorio sistematizado de realizadores, constituida por los colaboradores y colaboradoras y participantes de los dos concursos efectuados.
- ✓ Una videoteca con catálogos en línea (actualmente más de 550 títulos), conformada por los materiales participantes en los concursos/muestras y por materiales donados.
- ✓ Un órgano informativo, integrado por un boletín trimestral en línea que es distribuido vía mail entre los miembros de la red; además de la propia página web que contiene el directorio e información sobre los encuentros, así como una dirección de correo que sirve como medio de contacto.
- ✓ Un foro temporal de exhibición de obras (el propio concurso), por medio del cual los videoastas pueden exhibir sus obras (realizadas durante el periodo especificado en la convocatoria), compartir experiencias, intercambiar información y debatir en torno de la situación del video y el género documental.

Sobre el éxito y resultados de “Contra el Silencio: Todas las Voces” destaca la estructura creada en torno suyo y la respuesta a la convocatoria por parte de los realizadores independientes –aunque no podemos ignorar el hecho de que en esta segunda emisión se recibió un número ligeramente menor que en la primera-; sin embargo, uno de los principales problemas de este encuentro reside en el hecho que la celebración de este encuentro se encuentra sometida a las posibilidades logísticas y financieras de sus organizadores. A pesar de ello, de continuarse exitosamente, éste podría convertirse en un hito en la apertura de espacios dirigidos a este tipo de obras.

²⁰ Actualización: poco antes de ser impreso este trabajo estaba por celebrarse la tercera emisión del concurso, en Abril de 2004.

1.4 SOBRE EL GÉNERO DOCUMENTAL

1.4.1 DEFINICIÓN:

Establecer **una** definición del género *documental* no resulta sencillo. Los libros especializados proporcionan distintos criterios para identificarlo, y resultado aventurado privilegiar la taxonomía de ciertos autores por encima de la postura teórica de otros. ¿A qué factores obedece tal divergencia?

La historia del documental audiovisual es tan amplia o más que la del cine de ficción, e incluso más antigua. Sus más añejos antecedentes, después de la fotografía misma, se remiten a los primeros experimentos de fotografía periódica llevados a cabo por científicos como Edward Muybridge o Jules Marey mediante sus “juguetes” ópticos diseñados para capturar el movimiento. De acuerdo con Noël Burch¹, en aquellos tiempos ese objetivo se debía principalmente a dos factores: por un lado al ideal burgués, tan vigente entonces, de la búsqueda de mimesis, persecución que liberó a la pintura de su afán figurativo pero que de paso esclavizó a la fotografía y por lo tanto a los primeros intentos de análisis del movimiento, remitiéndolos a un ideal de captura y reproducción de la vida a la manera del naturalismo. Por otro lado, existía el afán auténticamente analítico por parte de los científicos de descifrar el movimiento; los mismos Muybridge, Marey y Jansen criticaban la reproducción tal cual de un hecho, ya que para ellos el único valor de esa captura radicaba en la posibilidad de fragmentarlo y descifrar sus características.

Aun hoy en día, la más amplia discusión a propósito del documental estriba precisamente sobre los fines y los objetivos por los cuales el documental es realizado, y tampoco en este aspecto los distintos teóricos suelen coincidir.

Una primera aproximación descriptiva del documental nos permite ubicarlo dentro del rubro de la **no ficción**, especie cinematográfica y videográfica en la cual se inscriben las obras cuyos contenidos pertenecen a la realidad. La realidad, a su vez, se transforma entonces en un punto más de polémica, ya que en una película de ficción, la cámara filma un hecho por lo regular no auténtico, pero interpretado por actores que son personas reales, en un set

¹ Vd. BURCH, Noël. *El tragaluz infinito*. Madrid, Edit. Cátedra, 1987.

cinematográfico real, o en su defecto con árboles, nubes, montañas o estrellas reales. ¿La realidad del documental tendría que ver entonces con que en el hecho filmado no interviene una puesta en escena ni una reconstrucción preparada de un evento? En las primeras películas de Lumière (exceptuando las del estilo “gag”, como *El Desayuno del Bebé*, o *El Regador Regado*, ambas de 1895) no existía una puesta en escena como tal. Aun cuando Louis le indicó a su esposa que siguiera cierta dirección al aproximarse a la locomotora en *La Llegada del Tren* (1896), el azar continuaba preponderando en el acercamiento a ese hecho, y el interés del cineasta giraba mucho más en torno al registro de ese hecho que alrededor del atesoramiento de la “realidad” en la película.

De acuerdo con el autor Richard Meram Barsam, *todos los documentales son películas de no-ficción, pero no todas las películas de no-ficción son documentales*², por lo que el factor “realidad” no basta para definir al fenómeno. En el ámbito de la no-ficción se encuentran no solamente los largometrajes o cortometrajes que tradicionalmente asociamos más cercanamente con el documental, sino también obras como las películas caseras, los noticiarios, algunas películas didácticas y las que recrean hechos verídicos o sobre viajes.

Aunque en esencia el documental es una película basada en hechos comprobables, las diferencias básicas que establece Meram Barsam entre éste y el resto de las obras de no ficción, radican en que los documentales:

- Obedecen a fines sociopolíticos.
- Tienen, desde el momento de su concepción, un mensaje específico que comunicar.
- Ciertamente se refieren a hechos, pero también a opiniones o puntos de vista, sobre esos hechos.

Surge entonces un nuevo cuestionamiento: ¿Qué sucede con todas las películas de no-ficción que obedecen directamente a fines sociopolíticos, que tienen desde su concepción un mensaje específico por comunicar, o que ciertamente se refieren a hechos, opiniones y puntos de vista sobre ellos?

Uno de los primeros individuos en aplicar el término “documental” como adjetivo de un producto audiovisual fue el realizador inglés John Grierson, al referirse a *Moana* (1926), segundo filme de quien es considerado padre de este género, Robert Flaherty:

“...Moana, siendo una suma visual de acontecimientos de la vida cotidiana de un joven polinesio y su familia, tiene valor documental.”³

“Documental”, como derivado de la palabra “documento”, proviene de la raíz latina *docere*: enseñar, instruir. En la actualidad el significado de “documento” nos remite a cualquier tipo de registro (visual, escrito, auditivo, etc.) que sirve como prueba o fuente confiable de información. Un documento, para ser tal, debe ser considerado como verdadero y factual, es decir, basado en hechos. Uno de los usos más antiguos del término, aplicado a contenidos audiovisuales, proviene del francés *documentaire*, nombre con que también eran conocidas las *actualités*, *topicals*, *películas de interés*, *educacionales*, *filmes de expediciones*, *filmes de viajes* o *travelogues*⁴ (término utilizado después de 1907), es decir las primeras películas producidas por las distintas compañías de filmes en los inicios del cine, cuyo tópico principal eran los temas provenientes de hechos pretendidamente no recreados.

Con el paso del tiempo, y la ampliación y diversificación del género, el concepto de *documental* también se ha intrincado y multiplicado, y como es lógico, la mayoría de las definiciones ofrecidas por los documentalistas, se ciñen de forma coincidente al concepto de sus propios trabajos. Veamos algunas de éstas definiciones:

En entrevista con Paul Rotha, el mismo Grierson definió al documental como un “**tratamiento** creativo de la **actualidad**”; mientras que su entrevistador y colega, Paul Rotha, le definiría después como “el uso del medio fílmico para **interpretar creativamente** y en **términos sociales** la vida de las personas como elementos de la realidad”. Sobresale en el concepto de Rotha, el hecho de no incluir la palabra “actualidad”. Aunque Flaherty nunca definió específicamente al documental, su esposa y colaboradora, Frances Flaherty, le concebía como “un film de descubrimientos y revelaciones”; mientras que Basil Wright, colega cercano a Grierson, veía en el documental “un **método de aproximación a la realidad**”.

A partir de las definiciones anteriores podemos rescatar que el documental presupone una *interpretación* o *tratamiento* de la *realidad*, sobreentendiendo el hecho de que se trata de una interpretación o tratamiento *creativo*, por tener que expresarse a partir de un lenguaje audiovisual en el que la sensibilidad del realizador o la realizadora y su punto de vista deberán tener un peso específico.

² MERAM BARSAM, Richard, et al., *Principios de cine documental*. CUEC, UNAM. México, 1990. pp.83

³ GRIERSON, John, et al. *Principios de cine documental*. op. cit., pp. 93

⁴ BARNOUW, Erik. *El documental*. Ed. Gedisa. Barcelona, primera edición, 1996. pp. 23.

Muchas otras definiciones se inclinan más sobre “el qué” de la realidad a interpretar. Georges Franju nos dice que “el documental es al cine, lo que el cartel a la pintura. Un cartel **tiene una clara y precisa interrogante que contestar**, que es lo que lo hará ser un buen cartel”; en este sentido, es obvio que para Franju, el documental obedece a esa misma necesidad. Para Lindsay Anderson este género es “una forma que **enfatisa las relaciones sociales**”, lo mismo que para Jean Rouch, quien afirmó que el “documental es la **historia cotidiana** porque trata cómo viven las personas, lo que quieren y cómo tratan de alcanzarlo”. Por su parte, Lewis Jacobs nos dice que “el documental puede ser identificado como un género especial de film con un **propósito social claro**.”

En 1948 la Unión Mundial de Documentalistas definió al documental como: “Todos los métodos de grabar en celuloide cualquier aspecto de la realidad, interpretado ya sea por la filmación directa o por una sincera y justificada reconstrucción que parezca racional y emocional con el propósito de estimular el deseo por el ensanchamiento del conocimiento humano y el entendimiento de sus verdaderos problemas y soluciones en las esferas de lo económico, cultural y de relaciones humanas”. De ésta definición, más bien enredada y confusa, rescatamos la alusión sobre el valor y perfil social del documental, en el que coinciden el resto de los realizadores.

Robert Edmons, conceptualiza al documental, enfáticamente y en pocas palabras, como “**antropología filmada**”⁵, un registro visual de las relaciones de los individuos en su entorno social. Para el autor y director Michael Rabiger “el documental refleja una fascinación y un respeto por la actualidad (...), es un **escrutinio de la organización de la vida humana** y tiene como objetivo la **promoción de los valores** individuales y humanos (...) es con mucho [la película] que ejerce más fuerza para un **cambio en la sociedad**”.⁶

No obstante que el total de las definiciones elegidas nos permite tener en su conjunto una cierta idea sobre los aspectos generales de lo que tradicionalmente se conoce como documental, en su mayoría los conceptos hasta ahora revisados tratan únicamente sobre el contenido y los objetivos ideales del género. Pero ¿qué sucede con la forma?

El autor y director inglés Jack C. Ellis, recupera en su libro *The documentary idea*, la definición propuesta por Raymond Spottiswoode: *The documentary film is in subject and approach a*

⁵ EDMONDS, Robert. op. cit., pp. 16.

⁶ RABIGER, Michael. *Dirección de documentales*. Ed. Instituto Oficial de Radio y Televisión. Madrid, 1989. pp 4, 5.

*dramatized presentation of man's relation to his institutional life, whether industrial, social or political; and in technique a subordination of form to content.*⁷

Como todo producto audiovisual, los pertenecientes al género documental deben ser analizados a partir no sólo de su contenido, sino de su proceso de producción y por lo tanto de su “forma”. El mismo J.C. Ellis ofrece una serie de puntos desde los cuales trata acercarse a la concepción del documental como género audiovisual. Para Ellis resulta necesario realizar la descripción de los productos documentales con el fin de lograr obtener una definición adecuada; los puntos clave que para él distinguen al documental de otros productos audiovisuales (en especial los de ficción) consisten en:

1) **Los sujetos** (el qué o quién):

En general, los documentales tratan aspectos de la condición humana, abarcando acciones individuales o colectivas. Su gran diferencia con la ficción radica en que pone énfasis en casos específicos y reales, vinculados más a los problemas (y temas) públicos que los privados.

2) **Los propósitos/ puntos de vista/ aproximaciones al tema** (lo que el realizador trata de decir sobre los sujetos de su película o video):

Al abordar fenómenos sociales el realizador pretende, en primer término, hacer una interpretación sobre su entorno, informarnos sobre ciertos temas y, a través de ello, acrecentar nuestra comprensión, interés y, de ser posible, lograr inferir en nuestras actitudes, opiniones e incluso acciones (recordemos, por ejemplo, que para Michael Rabigger el documental es el género que “ejerce más fuerza para un **cambio en la sociedad**”).

3) **La forma:**

Los documentales, en especial los que tienen como objetivo el obtener imágenes de acciones espontáneas, deben ceñirse a hechos de la realidad (y la actualidad), por lo que, en primer lugar, sólo podrán recurrir de forma limitada a medios propios de la ficción como son los actores o las escenas recreadas. En lo referente a la *forma* del documental, ésta se encontrará supeditada a los puntos anteriores, es decir, a los sujetos, los propósitos y el punto de vista desde el cual se aborda el

⁷ *El documental es, en cuanto a su tema y enfoque, una presentación dramatizada de la relación del hombre con su vida institucional, ya sea ésta industrial, social o política; y, en cuanto a la técnica, una subordinación de la forma al contenido.*

SPOTTISWOODE, R. en ELLIS, Jack C. *The documentary idea*. Edit. Prentice Hall. E.U.A., 1989. pp. 6.

tema: la forma depende expresamente del contenido y, en palabras del autor, de hacer un símil podría decirse que la forma del documental (dirigida más hacia la funcionalidad del mensaje) es equiparable con las formas literarias no-narrativas como el ensayo, las obras propagandísticas, los editoriales o los poemas.

- 4) ***El método de producción y técnica*** (la forma en que son obtenidas y editadas las imágenes y los sonidos):

El hecho fundamental de tratar con sujetos, situaciones y locaciones sobre los que se tiene poco o ningún control lleva a que, en la mayoría de los casos, la producción deba adaptarse y sacar provecho de las condiciones imperantes.

- 5) ***El tipo de experiencia que ofrecen a su audiencia.***

A pesar de que el valor estético de muchísimas obras documentales no puede ponerse en duda, dadas sus características y objetivos, el documental tiende mucho más a alcanzar y ofrecer a su audiencia una propuesta “reflexiva” y comunicativa” por encima de cualquier interés estético. En general el público ofrece más una respuesta a lo *que se ha dicho*, que al *como se ha dicho*. A diferencia de lo que sucede con otras formas audiovisuales, la audiencia de documentales presupone un interés sobre el contenido antes que la experiencia estética.

Partiendo del acercamiento mucho más preciso de Ellis y sus puntos centrales, conviene aquí plantear una nueva serie de interrogantes derivadas de sus propuestas:

I- ¿Acaso la ficción no abarca entonces aspectos de la condición humana ni trata sus asuntos poniendo énfasis en aspectos específicos o “reales” que tienen que ver con hechos públicos y/o privados? El documental, por lo menos después de Jean Rouch, se ha acercado mucho más a lo privado que a lo público, llegando a esto último únicamente a través de un rodeo que pasa primero por el individuo, de acuerdo con su teoría de presentar la parte como representante más efectiva del todo, antes que al conjunto mismo. En este sentido, y desde los tiempos del cine mudo, cabría decir que la ficción se ha distanciado mucho más del individuo al pretender mostrar a sus “héroes” como representantes de la masa, y a la masa como único personaje válido

dentro de su discurso, lejos de los documentales hoy ya antiguos de Andy Warhol o Yoko Ono.

II- ¿La ficción no pretende ofrecer puntos de vista e informarnos acerca de la realidad que vivimos, cuales quiera que sean las intenciones de quien la produzca?, ¿No es precisamente el cine-ficción de propaganda el que ha ofrecido miles de filmes para el consumo masivo, ya se trate de películas revolucionarias rusas, cine norteamericano de la guerra fría, o filmes escapistas nazis? Más allá, ¿no es en gran parte a partir del cine de ficción como hemos aprehendido y dado sentido a importantes aspectos de la vida diaria como las relaciones de pareja, la violencia, o la conformación misma de nuestros gustos?

III- ¿Toda obra de ficción, con cierta valía y calidad, no debe también supeditar su forma a lo que sea dictado por su tema, su contenido, sus personajes y principalmente el punto de vista de su autor?, ¿No es debido a tal circunstancia que las películas de maestros estilísticos como Orson Welles, Joel Cohen o Fritz Lang varían tanto de acuerdo con lo que cada una de ellas requiere para expresar lo deseado por su autor?

IV- ¿No está la ficción aún más subordinada que el mismo documental a los requerimientos de producción y los presupuestos, aunados incluso a los problemas de asociaciones sindicales y actorales, que el documental no siempre enfrenta?

V- Respecto a la experiencia estética, ¿dónde quedan entonces películas como *Microcosmos* (Claude Nuridsani y Maire Pérennou, 1996), *Koyaanisqatsi* (Godfrey Regio, 1983), *Berlín, Sinfonía de un Gran Ciudad* (Walter Ruttmann, 1927), o *Baraka* (Ron Fricke, 1992)? Documentales que no sólo tienen un cuidado exhaustivo en su técnica y una profunda búsqueda formal, sino que sumergen a quien las observa en un hechizo estético que en ocasiones es muy superior a muchísimas de las películas contemporáneas de ficción

Ante tales paradojas, lo más cercano a una definición que podemos ofrecer es señalar ciertos aspectos comunes que, la mayoría de los documentales –aunque no su totalidad- manifiestan como un común denominador, aunque en algunos casos empatándose en con las realizaciones de ficción:

- 1- Para que una obra sea catalogada dentro del género documental debe ofrecer una interpretación de hechos. La interpretación comienza desde la propia selección de un tema, y la reproducción de la realidad en imágenes y sonidos que son elegidos por el realizador de la obra, culminando con la selección y montaje de éstos. Más allá de la interpretación implícita en el uso del lenguaje audiovisual, el tipo de interpretación propia del documental se refiere a las opiniones o puntos de vista que el autor del documental tiene sobre el tema en cuestión, y en la que, necesariamente, se traducen sus valores morales, su ideología y su propio contexto social.
- 2- El documental, además, suele involucrar un perfil socio-antropológico en su concepción. La elección de su tema y su realización tiende a obedecer más a un objetivo específico de índole social, ideológica o política, más que estética, científica, económica o recreativa, aunque en este aspecto no se trata de una generalidad. El principal fin del documental es comunicar un mensaje específico a través del cual se ejerza la posibilidad de influir sobre el pensamiento, e incluso acciones, de los espectadores. Por supuesto, no hablamos aquí del ya rebasado concepto de la “aguja hipodérmica”, sino que todas las obras de este género pretenden alentar el interés y la reflexión sobre el tema que tratan, y podríamos afirmar que, en la mayoría de los casos, se “lucha” por una causa definida. En las películas comunitarias, por ejemplo, no sólo se está mostrando una forma o estilo de vida, costumbres y tradiciones, sino que se alienta la preservación de éstas o, por el contrario, se hacen visibles con el fin de que sean modificadas. En el caso de los “retratos documentales”⁸, se puede buscar como objetivo la preservación de la memoria, el reconocimiento a la obra, contribución o importancia social del personaje o, en el lado opuesto, los efectos dañinos de sus acciones hacia su entorno. En cuanto a las películas de tipo propagandístico, de movimientos sociales y protestas, sobre derechos humanos, valores políticos, o relacionados con la ecología o la identidad colectiva, los fines de “lucha” del documental, resultan más que obvios.

⁸ Películas documentales que tiene como base la entrevista o las historias personales.

- 3- Dadas las características, los objetivos y los fines propios de las obras documentales, generalmente el peso de la película recaerá siempre en el *qué se dice* (fondo), aunque no en menoscabo del *cómo se dice* (forma), es decir, sobre la presentación audiovisual. En este caso, no se pretende que la forma del documental se convierta en un *fin* por sí mismo, sino que debe reforzar el mensaje principal y hacerle mucho más claro y significativo. La forma en general se supedita al fondo, es por ello que el espectador de un documental, por lo general, aceptará que la película tenga una mala iluminación o algunas fallas en el sonido, e incluso, en muchas ocasiones, estos detalles pueden acrecentar el realismo de la obra, y ayudar – paradójicamente- a acentuar la sensación de “realidad”.

1.4.2 DESARROLLO HISTÓRICO Y SOCIAL.

ORÍGENES.

Como se mencionó anteriormente, la prehistoria del documental se encuentra en los filmes de no-ficción desarrollados en el inicio de la cinematografía (conocidos como vistas, *documentaires*, *actualités*, etc.), así como en los noticiarios filmados, cuyo objetivo era difundir la información entre el público, y que cobraban especial importancia durante las épocas de guerra o conflictos civiles, tal y como sucedió durante la Primera y Segundas Guerras Mundiales o la Revolución en nuestro país.

Es necesario aclarar que a pesar de que el valor documental de éstos noticiarios y registros es vilipendiado por algunos historiadores al considerarlos únicamente como documentos audiovisuales de épocas históricas concretas, cuyos objetivos no contemplaban una visión interpretativa y comprensiva de los acontecimientos, sino una labor meramente crónica o informativa; como se mencionó anteriormente, incluso los pioneros del sector científico de la creación audiovisual, así como los mismos hermanos Lumière, se encontraban mucho más preocupados por el análisis del objeto que por su mera reproducción. Ejemplo de ello es el hecho de que el propio Louis Lumière repitió la filmación de varias de sus películas en más de una ocasión, incluidas la famosa *Salida de las Fábricas* (1895), y la *Llegada del Tren* (1895), precisamente en aras de una búsqueda interpretativa.

Divergencias interpretativas como ésta hacen que una historia lineal y seria del género sea tan difícil de enarbolar como su misma definición. De cualquier manera, ésta historia es a menudo contada a través de periodos muy concretos y supuestamente bien identificados por los expertos en el tema: periodos a través de los cuales el documental se transforma y enriquece hasta convertirse en el complejo género actual.

Para los fines de éste trabajo abordaré algunos de estos periodos, identificándolos con el término de “vanguardias”, es decir, cada una de las escuelas o estilos cuyas aportaciones constituyeron verdaderos elementos de innovación que a lo largo del tiempo fueron “absorbidos” por los realizadores, contribuyendo así a la evolución, aún hoy no petrificada, del género.

Los antecedentes directos del documental como lo conocemos hoy, pueden encontrarse en la escuela rusa Kino-Glaz, constituida por Arkadieвич Kaufman (mejor conocido como Dziga Vertov -1896-1954-, poeta y montajista, experimentado en noticiarios radiales y fílmicos) y sus discípulos, autodenominados *Kinoki*.

El Kino-Glaz o Cine-Ojo, se apoyaba teóricamente en lo expuesto en el semanario Kino-Pravda (Cine-Verdad), fundado por el propio Vertov, su esposa y su hermano Boris. Dicha publicación se convirtió a su vez en una especie de manifiesto de la corriente. El Cine-Ojo de Vertov, constituyó una de las tres escuelas más trascendentales de la vanguardia soviética desarrollada durante los años 20. A diferencia de las corrientes encabezadas por Eisenstein o Pudovkin, para quienes la materia prima del cine era constituida por el montaje en -el caso de Eisenstein- y por los trozos de película -para Pudovkin-, el cine de Vertov y su grupo repudiaba las escenas preparadas, aun siendo éstas parte de una reconstrucción histórica, revalorando a la realidad como único valor de la película.

Desde su punto de vista, los seguidores del Cine-Ojo colocaban a los filmes de ficción en la misma categoría de la religión, como “opio de los pueblos” y consideraban que el objetivo del cine debía consistir en documentar la realidad soviética: *la vida que se presentaba a la vista.*⁹

La propuesta de Vertov y los *Kinoki* consistía básicamente en dejar actuar a la cámara como un ojo mecánico que captaba imágenes de la vida diaria, imágenes que, posteriormente, encontraban su sentido mediante el montaje:

⁹ BARNOUW, Erik. op. cit., pp. 54.

(...) *Soy un ojo filmico, soy un ojo mecánico, una máquina que os muestra el mundo solamente como yo puedo verlo.*

(...) *Pero no basta con mostrar fragmentos de verdad en la pantalla, partes separadas de verdad. Esas partes deben organizarse temáticamente para que el todo también sea una verdad.*¹⁰

Dentro de esta corriente se crearon documentales como *Kino Glaz* (1924), *¡Adelante, soviéticos!* (1926), *Una sexta parte del mundo* (1926) –el más exitoso en la URSS-, y *El undécimo año* (1928). Resulta curioso, sin embargo, que la película más vanguardista y célebre de Vertov sea precisamente *El Hombre de la Cámara* (1927), filme que se hacía del montaje, los trucos ópticos y los batidos de imagen (técnica heredada de su propio trabajo de montaje en la radio) para obtener efectos estéticos inéditos a partir de las imágenes del ocio de los trabajadores rusos.

Según Vertov *la historia del Cine-Ojo fue la de una lucha implacable para modificar el curso de la actividad cinematográfica (...), para sustituir la mise en scène por el documento, para salir del proscenio del teatro y entrar en el campo de la batalla de la vida misma*¹¹. Las teorías de este cineasta serían aplicadas de manera mucho más radical por Jean-Luc Godard a finales de los sesenta y principios de los sesenta, cuando decide aventurarse en un cine infla-cultural junto con un grupo de cineastas autodenominado “Grupo Dziga Vertov”; ésta misma teoría sería mostrada –al menos anecdóticamente– en la película *Time Code* (2000) de Mike Figgis y como caricatura en el personaje del realizador de *Historia de Lisboa* (1994), de Wim Wenders.

Paralelo al trabajo de Vertov, se desarrolló el del canadiense Robert Flaherty, designado como el “padre” del documental clásico a raíz de su obra primigenia *Nanuk el esquimal* (*Nanook of the North*, 1922). En este recuento histórico, la labor de Flaherty constituye la primera vanguardia del género.

Buscador de minas convertido accidentalmente en documentalista, Flaherty comenzó su aportación al cine mediante la *dramatización* de la vida de un pueblo esquimal, presentada a través de Nanook y su familia (personajes principales del filme). La película de Flaherty fue filmada dos veces, debido a que el material obtenido inicialmente se perdió en un incendio. El propio Flaherty consideraría como afortunado este incidente ya que, tanto las nuevas imágenes como la concepción con que serían recabadas y ensambladas posteriormente, dieron como resultado una obra de mayor consistencia narrativa.

¹⁰ Ibid., pp. 57, 58.

¹¹ Ibid., pp. 59.

Para la re-filmación, Flaherty se propuso armar una historia sobre la lucha de los esquimales por la sobrevivencia, permitiéndose dirigir la acción de sus personajes de acuerdo a lo que deseaba obtener en su película: de creerlo necesario, repetía la toma una y otra vez para cambiar la cámara de ángulo o mejorar la “actuación” de los participantes, en caso de parecerle poco satisfactoria. Con esta clase de colaboración, se “montaron” escenas que Flaherty tenía especial interés en filmar, aunque procurando aparentar la autenticidad –y espontaneidad- de las imágenes.

A pesar de que Flaherty no hizo con los esquimales un trabajo de “ficción” -puesto que las imágenes filmadas constituían parte de la forma de vida de aquel pueblo-, se puede decir que el autor dispuso plenamente de la “puesta en escena” ya que, a diferencia de los documentales cuyas tomas se realizan de forma espontánea, el autor tenía el control sobre las acciones de sus personajes, como resultado de la compenetración entre éstos, el realizador y su trabajo.

La gran aportación de este realizador, como señalamos anteriormente, tiene lugar en la forma narrativa de la obra: los movimientos de cámara con un sentido dramático, la conciencia en la variación de los ángulo y encuadres integrados al relato, así como el montaje, permitieron hacer de *Nanook*, una verdadera “historia” en la que se conjugaban los hallazgos cinematográficos más recientes de la ficción, cualidad a la que se sumó, más tarde, la especial fascinación del público por contemplar lo exótico, fenómeno que acompañaría en adelante a las exhibiciones documentales de pueblos remotos.

A diferencia de lo que muchos productores y exhibidores pensaron, *Nanook* se convirtió en un éxito de taquilla en los países en que fue presentada. Pese a esto, la tercera película de Flaherty no contó con la misma suerte. *Moana* (1926), filme sobre los habitantes de una aldea en Samoa (archipiélago del Pacífico), a pesar de ser bien recibida por la crítica no obtuvo una respuesta favorable por parte del público. Después de su realización, Flaherty abandonó por algún tiempo su estilo característico, en el cual retomaba las “curiosidades” de las culturas y lugares lejanos y exóticos incluidos en los *travelogues*, pero presentadas de manera que el público se convertía en explorador de dichas culturas, al mismo tiempo que era involucrado emocionalmente con las imágenes que presenciaba.

A finales de la década de los 20, el estilo de documental implantado por Flaherty cayó en decadencia, pero sus aportaciones, se han permanecido en el cine documental contemporáneo, aunque no siempre de forma positiva.

Uno de los primeros en interpretar los cambios que el cine documental requería en aquel entonces, fue el inglés John Grierson. Considerado por muchos como el documentalista más importante de su época, y verdadero padre del género, Grierson estableció una escuela cuya herencia se conserva hasta nuestros días y que, de muchas formas (incluyendo el ámbito personal), se contraponía al estilo desarrollado por Flaherty.

Grierson rechazaba abiertamente el carácter romántico y exotista de los documentales de Flaherty. Para aquél, el género documental debía centrar su atención en “el drama de lo cotidiano”¹² y, sobretodo, debía transmitir un mensaje ideológico, por encima de lo estético o lo emocional. Influenciado por el trabajo de Eisenstein, este realizador inglés aplicó en su cine las teorías de montaje desarrolladas en el realismo soviético y, al igual que en éste, convirtió a las clases trabajadoras en su personaje principal.

Con el apoyo de la Empire Marketing Board, Grierson realizó su primer filme: *A la deriva* (*Drifters*, 1927), que sería gratamente acogido por el público y premiado por la Sociedad Cinematográfica de Londres en 1929.

En *A la deriva*, como en las posteriores obras desarrolladas bajo su supervisión, Grierson vuelve la mirada hacia una sociedad que se industrializa, resaltando el estrecho vínculo entre la clase trabajadora y el mundo capitalista.

El éxito de su *opera prima*, dio a Grierson la oportunidad de convertirse, más que en realizador, en director y organizador creativo del Empire Marketing Board Film Unit (EMB Film Unit), grupo que, con el auspicio de dicha compañía y bajo las órdenes de Grierson, reunió a cineastas como Edgar Anstey, Arthur Elton, Stuart Legg, Paul Rotha, Basil Wright, John Taylor y Harry Watt, entre muchos otros; la mayoría de ellos, jóvenes con poca o ninguna experiencia que, con el tiempo, se convertirían en pilares de la cinematografía documental. Cabe destacar que el propio Flaherty trabajaría dentro de este grupo al filmar *Gran Bretaña industrial* (1933), película en la que el estilo de su realizador fue sobrepasado por el de Grierson.¹³

En poco tiempo este grupo de documentalistas se convertiría en un movimiento cuya influencia se esparciría por toda la Gran Bretaña y parte de Europa. La gran aportación de Grierson y sus discípulos se basaba no sólo en mantener el foco sobre el entorno y los

¹² BARNOUW, Erik. op. cit. pp. 78

¹³ A pesar de esto, gracias a su participación con Grierson, Flaherty lograría un contrato con los estudios Gaumont que le permitió realizar con gran éxito un documental más, *El hombre de Aran* (*Man of Aran*, 1934), que obtendría el primer premio en el Festival Cinematográfico de Venecia, y en el que, a pesar de sus detractores, Flaherty recuperaría y puliría su estilo característico.

procesos sociales comunes a sus espectadores, sino, principalmente, en la abierta politización del documental; en transmitir, por encima de la forma, un mensaje ideológico.

En este sentido, Grierson se perfila también como gran estratega al lograr equilibrar los objetivos e ideología de los realizadores a su cargo y los patrocinadores de las obras, ya que, por un lado, la motivación de los primeros se centraba en la defensa y la exaltación del rol social de los trabajadores; mientras que en el caso de los patrocinadores, generalmente empresas privadas o instituciones de índole gubernamental, se perseguían fines específicos, acordes a sus intereses y conveniencia. En palabras de Grierson, el trabajo con estas instituciones consistía en *presentar la industria, no como algo feo, sino como algo que entrañaba belleza, para que la gente pudiera aceptar su propia personalidad industrial y no se rebelara contra ella, como ocurrió a fines del siglo XIX...*¹⁴

La estrategia de Grierson se desarrolló con éxito logrando, por un lado, cohesionar perfectamente al grupo hasta desarrollar el movimiento documentalista británico y, por el otro, consiguiendo cada vez más patrocinios. Así, aunque en 1934 se cancelan las actividades de la Unidad Fílmica dentro de la Empire Marketing Board, ésta se traslada enteramente a la General Post Office (Correo Central de Gran Bretaña), conformando la GPO Film Unit. Cabe mencionar que, aunque la temática de las obras dependía del origen del patrocinio, los realizadores mantenían suficiente margen de libertad para expresar en sus obras su propia interpretación.

Del trabajo de este movimiento se desprenden importantes películas para historia del documental, tales como *Canto de Ceilán (Song of Ceylán, 1935)* de Basil Wright, patrocinada por la Junta de Propaganda del té de Ceilán -empresa de capital privado-; *Correo Nocturno (Night Mail, 1936)* de Harry Watt y Basil Wright, en la que participaría el ya famoso brasileño Alberto Cavalcanti, como director de sonido, bajo el auspicio de la GPO; *Trabajadores y trabajo (Workers and Jobs, 1935)* de Arthur Elton, para el Ministerio de Trabajo; *Problemas domésticos (Housing Problems, 1935)* de Edgar Anstey y Arthur Elton, y *Cara de carbón (Coal face, 1936)* de Alberto Cavalcanti, ambas con recursos de la Compañía de Carbón y Luz de Gas.

Con éstas y muchas otras obras, el movimiento continuó creciendo y diversificándose: de su seno surgieron la Strand Film Unit, a cargo de Paul Rotha; la Realist Film Unit, de Basil Wright; y la Shell Film Unit, dirigida por el propio Grierson, quien asesoraba a todas las demás e incluso tendría influencia más allá de la Gran Bretaña, al actuar

como organizador de la National Film Board of Canadá que, hasta nuestros días, es una de las instituciones más importantes en la producción de documentales en el continente americano.

En el éxito del movimiento documentalista británico se reflejan no sólo las aportaciones de sus fundadores, especialmente de la visión y perspectiva de Grierson, sino la culminación de un proceso que empujaba al género documental hacia la asimilación de importantes acontecimientos sociales que debían ser reflejados en la pantalla; cambios gestados en el periodo de entreguerras que tienen como inicio la recesión económica mundial de finales de la década de los veinte y hasta mediados de los treinta, y como punto álgido los procesos desarrollados entorno de la Segunda Guerra Mundial.

Es por ello que, si bien son los británicos los primeros que, tras incorporar dichos cambios, obtienen obras de gran valía para el desarrollo del género documental, en otros países las transformaciones sociales también influyen directamente en el arte cinematográfico.

Anterior al cine político de Grierson y su grupo, se habían producido obras de cine experimental, de no ficción y de documental que, pese a no contener un mensaje ideológico explícito, sí establecían una interpretación de la realidad a través del lenguaje audiovisual, especialmente del montaje y la banda sonora.

Aludiendo a la vida citadina y su ritmo industrial se produjeron obras como *Moscú* de Mijail Kaufman (hermano de Dziga Vertov) y Kopalín; *Mannhatta* (1921) de los norteamericanos Paul Strand y Charles Sheeller; el *Ballet mecánico* (*Ballet mecanique*, 1925) – ejemplo del “documental abstracto”- del francés Fernánd Léger y el americano Dudley Murphy; *Sólo las horas* (*Rien que les heures*, 1926) del brasileño Alberto Cavalcanti; *Berlín: sinfonía de la gran ciudad* (*Berlin: Die Sonfonie der Grosstadr*, 1927) de Walter Ruttmann –obra que cumbre de este estilo de documental-; *Sobre Niza* (*Á propos de Nice*, 1929) de Jean Vigo y Boris Kaufman –hermano menor de Mijail Kaufman y Dziga Vertov-; *El puente* (*De Brug*, 1928), y *Lluvia* (*Regen*, 1929) del holandés Joris Ivens.

Con base en la película de Walter Ruttmann, *Berlín: sinfonía de la gran ciudad*, como película representativa, todas éstas obras fueron conocidas posteriormente como “sinfonías de ciudad” –tercer vanguardia del género-, debido a la similitud en su estilo de realización, su mensaje, su contenido y forma, cuyo fundamento creativo se encuentra en la ritmicidad del

¹⁴ BARNOUW, Erik. op. cit., pp. 83.

montaje y del movimiento de los personajes en el cuadro, en concatenación del montaje sonoro que se convierte en el elemento clave del filme.¹⁵

Por otro lado, conjuntando la politización de los filmes británicos y la belleza y expresividad compositiva de las “sinfonías de ciudad”, tuvieron lugar en la Alemania nazi dos de los documentales que han sido catalogados como obras cumbre en la historia del género: *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*, 1935) y *Olympia* (1938), ambas de Leni Riefenstahl.

Leni Riefenstahl, primero alpinista, bailarina, actriz y posteriormente realizadora y protagonista de su primera película *La Luz Azul* (1935), obtuvo todo el apoyo de Hitler para la producción y realización de ambos filmes, incluso por encima del control propagandístico y mediático establecido por Goebbels.

Producida con un despliegue técnico y material sin precedentes, *El triunfo de la libertad* fue reconocida inmediatamente como una obra maestra del documental-monumental. Premiada con el primer lugar en los festivales de Venecia y París, constituyó la película de su tipo más exitosa y trascendental hasta nuestros días, y un ejemplo de los alcances propagandísticos del cine documental.

La magnificencia de las imágenes cargadas de símbolos, el montaje, el empleo de los intertítulos –sin más comentarios verbales sonoros que los discursos de Hitler y otros líderes nazis-, la presencia de un pueblo alemán triunfante y vigoroso hicieron de ambas películas (en especial de *El triunfo de la voluntad*) una acabada pieza de propaganda que logró, ciertamente, fomentar la ideología nazi.

Si bien, el documental como transmisor ideológico da inicio en Gran Bretaña, sería en el marco de la Segunda Guerra Mundial, cuando alcanzaría uno de sus momentos definitorios, a partir del cual es considerado como una de las más eficaces formas de transmitir este tipo de mensajes y brindar apoyo a diversas causas.

En ésta época, el documental –y los medios de comunicación colectiva- se convirtieron en un frente más en el cual se debía ganar la guerra. En el caso del cine propagandístico, a pesar de realizarse previamente a éste periodo, las obras de Riefenstahl se posicionaron como el “modelo” por superar, a partir del cual debía estructurarse el contra-

¹⁵ Cabe mencionar que el estilo desarrollado en las “sinfonías de ciudad” se ha convertido uno de los más recursos más empleados de la cinematografía contemporánea de ficción y no ficción, dada su valía estética y capacidad expresiva. En opinión del cineasta y autor Michael Rabiger, una de las mejores formas de iniciarse en el género documental es comenzar con una obra de este tipo, tratando de “decir” algo a través de la composición de imágenes cotidianas y su montaje visual y sonoro.

ataque fílmico británico y estadounidense que tenía ya suficientes bases para desarrollarse con éxito.

En lo que se refiere a la tradición documentalista norteamericana, ésta se remite a principios de la década de los treinta, y tiene como antecedente directo la producción anual de noticiarios efectuada por los grandes estudios cinematográficos. Cabe aquí recalcar que el cine norteamericano fue, desde sus inicios y con sus pioneros más remotos, uno de los más interesados en presentar al gran público un relato más allá de un análisis o una simple “vista” de la realidad -podemos mencionar, por ejemplo, el hecho de que Thomas Alva Edison fue incluso citado a declarar por haber presentado como auténticas películas que él filmó recreando célebres combates de boxeo-.

Durante el contexto de “la Gran Depresión”, se conforma la Liga de Trabajadores Cinematográficos y Fotográficos que inicia sus actividades en 1930 en la ciudad de Nueva York, teniendo como objetivo principal documentar las acciones surgidas a raíz de los efectos de la crisis económica, tales como la Marcha Nacional del Hambre llevada a cabo en diciembre de 1932, que dio lugar al filme *Hambre (Hunger, 1933)*.

De la actividad de las Ligas se desprendieron algunas empresas de producción en las que participaban miembros activos de aquellas, tal fue el caso de Frontier Films que contaba entre sus filas a Paul Strand, Leo Hurwitz, Sidney Mayers, Jay Leyda, Irving Lerner, Willard Van Dyke y Harry Dunham, entre muchos otros.

Actuando paralelamente a magníficos fotógrafos como Walker Evans y Dorothea Lange -y sin duda alguna, inspirados también por su trabajo-, los filmes realizados por Frontier Films, como por las propias Ligas, se convirtieron en una forma de protesta y apoyo a los trabajadores y, en general, a la población afectada por la crisis, por lo que encontraron gran aceptación entre el público y, en consecuencia, entre los productores cinematográficos, lo cual provocó que este tipo de realizaciones se extendieran rápidamente.

A partir de 1933, con Roosevelt en el poder, se contó también con el apoyo estatal para la producción de documentales. De esta forma, aunque menos fructífera que la cinematografía británica, se produjeron filmes de gran valor como *Manos (Hands, 1934)* de Ralph Steiner y Willard Van Dyke; *El arado que labró las llanuras (The Plow That Broke de Plains, 1935)* del joven novato Pare Lorentz, que reunió a talentos como Ralph Steiner, Paul Strand, Leo Hurwitz, y al compositor Virgil Thompson; *El río (The River, 1937)*, también de Pare

Lorentz, que obtuvo varios premios, entre los que se cuenta el primer lugar como mejor documental en el festival de Venecia.

En 1939, al dar inicio la Segunda Guerra Mundial, tras la invasión nazi a Polonia; la experiencia de ambos bandos en el desarrollo y uso del género documental se convirtió en un elemento definitorio, pues ya se veía a éste como una poderosa arma ideológica.

Además de la enorme producción de noticiarios, el aparato propagandístico de las naciones protagonistas comenzó a producir películas cuyos contenidos pretendían avivar el ánimo nacionalista y, con ello, el apoyo a la lucha, la ridiculización de las naciones rivales o, por el contrario, hacerles ver como una amenaza inminente. Al mismo tiempo, dado que era sabido que el enemigo tenía acceso a este material, se buscaba hacer notar la propia grandeza y amedrentar a los contrarios.

Los primeros documentales realizados en este periodo, fueron producidos por el lado nazi, con motivo de la invasión a Polonia –hecho con el cual da inicio formalmente la Segunda Guerra Mundial–; de entre éstos, destacan *Bautismo de fuego* (*Feuertaufe*, 1940), de Hans Bertram; *Campaña en Polonia* (*Feldzug in Polen*, 1940), primer gran filme de Fritz Hippler, quien se convertiría en el pilar de la producción documental nazi; y *Victoria en el oeste* (*Sieg im Westen*, 1941), también de Hippler, en la que muestra la victoria sobre Noruega, Dinamarca, Holanda, Bélgica y Francia.

Favorito en el régimen de Goebbels, en esta época Hippler produciría un documental antisemita que tuvo gran impacto, *El eterno judío* (*Der ewige Jude*, 1940), en el que incluyó imágenes de películas de ficción, también de este mismo tipo. Con películas como *Caballeros* (1940) –entre cuyos protagonistas se encuentra a Winston Churchill y otras personalidades británicas–, y *Alrededor de la Estatua de la Libertad* (*Rund um die Freiheitsstatue*, 1941), se hacía ver mal al enemigo, mostrando el lado negativo de su comportamiento y sus sociedades.

En respuesta a la escalada nazi, además del continuado trabajo de la vieja oleada de documentalistas vinculados a Grierson, el joven Humphery Jennings se convirtió en protagonista de la guerra cinematográfica. Trabajando en algunos filmes con la colaboración de los experimentados Harry Watt y Pat Jackson, Jennings dio inicio a su obra con el cortometraje *Los primeros días* (*First Days*, 1939), y posteriormente realizaría los largometrajes *Londres puede soportarlo* (*London Can Take It*, 1940) y *Escucha a gran Bretaña* (*Listen to Britain*, 1942), con el que alcanzó fama mundial; *Comenzaron los incendios* (*Fires Were Started*, 1943) es calificada

como su obra maestra, gracias a la cual se le considera como el mejor documentalista de guerra en la historia del cine inglés; posterior a ésta, destaca *Un diario para Timothy* (*A Diary for Timothy*, 1945). Cabe mencionar que la producción de esta época, se vio inspirada ideológicamente y en su tratamiento, en la revista cinematográfica *La Marcha del Tiempo* (*The March of Time*), completamente propagandística y combativa.

En cuanto a Jennings, gran parte del éxito que obtuvieron sus documentales se debió a que en ellos no se alentaba a “odiar”, propiamente, al enemigo, sino que se exaltaba el lado humano del pueblo inglés, y a sus “héroes anónimos”, como se muestra en *Comenzaron los incendios*, que tiene como protagonista al Servicio Auxiliar de Bomberos.

Otros filmes británicos que destacan en esta época bélica son *El César amarillo* (*Yellow Caesar*, 1940) de Alberto Cavalcanti, en la que resalta, una vez más, el talento del brasileño en el manejo del montaje sonoro-visual, para producir un efecto irónico sobre imágenes de Mussolini; *Blanco nocturno* (*Target for Tonight*, 1941) de Harry Watt; *Victoria en el desierto* (*Desert Victory*, 1943) de Roy Boulting; y *La verdadera gloria* (*True glory*, 1945), exitosa película de coproducción británica y norteamericana, dirigida por Carol Reed y Garson Kanin, en la que se incluye la voz del general Eisenhower como narrador principal.

Al integrarse Estados Unidos a la Segunda Guerra Mundial, los más talentosos productores, directores y fotógrafos fueron reclutados por la National Defense Effort para comenzar a realizar un cine que fortaleciera moralmente a los ciudadanos norteamericanos. El War Activities Comitee, comandado por Lowell Mellet, se encargó de coordinar los esfuerzos de Hollywood, con lo cual las cintas documentales comenzaron a trastocar las fronteras de la ficción, al utilizar en muchas ocasiones material filmado en el frente de batalla pero editado de manera que resultara en una especie de híbrido filmico propagandístico.

Frank Capra fue nombrado Mayor y director del War Department Film Section, realizando una de las grandes series de documentales propagandísticos de la historia norteamericana: *Por qué luchamos* (*Why we fight*), compuesta por siete películas, *Preludio de guerra* (1942), *Los nazis atacan* (1942), *Divide y vencerás* (1943), *La batalla de Gran Bretaña* (1943), *La batalla de Rusia* (1943), *La batalla de China* (1944) y *La guerra llega a Estados Unidos* (1945); además de realizar otras películas fuera de esta serie, llevó a cabo un noticiario dirigido a la milicia norteamericana.

La serie *Por qué luchamos*, fue realizada por encargo de la armada estadounidense con el fin de actuar como vehículo de adoctrinamiento político dirigido a los nuevos reclutas,

por lo que se convirtió en un requisito obligatorio del entrenamiento militar, aunque algunas de las películas también fueron presentadas al público civil; tanto *La batalla de Gran Bretaña*, como *La batalla de Rusia*, por ejemplo, se exhibieron con éxito a instancia de los gobiernos de aquellos países.

Antes de realizar la serie, Capra decidió analizar algunos filmes nazis, en especial los de Riefenstahl, algunas de cuyas imágenes incluiría en sus propias películas. En dichos documentales, el director no sólo se valió de *El triunfo de la libertad* y *Olympia*, sino de numerosos documentales entre los que se encontraban algunos de Hippler y demás directores alemanes, y otros producidos por realizadores de los países aliados, tales como Jennings, Ivens, Watt y muchos más. Combinó, además, fragmentos sustraídos de noticiarios –de ambos bandos-, animaciones y películas de ficción, resultando así una innovadora concatenación de géneros al servicio de la propaganda norteamericana (y aliada), en la que no sólo se trataba de ridiculizar al enemigo, y de fortalecer la confianza y el nacionalismo de los milicianos estadounidenses, sino también “limar las asperezas” entre los propios aliados, ya que, como era bien sabido, existía un profundo sentimiento antibritánico entre los soldados estadounidenses, lo mismo que un cierto recelo hacia rusos y chinos.

El objetivo de fomentar la idea de ser un sólo frente común, sin importar las diferencias, resaltando la imagen de libertadores contra opresores y bajo la premisa del “nosotros contra ellos” – alimentada hábilmente en el montaje-, se confirma también en la película de Capra, *El soldado negro* (1944), mediante la cual se pretendía mitigar los efectos de la notoria segregación al interior de las fuerzas armadas.

Durante este periodo de integración hollywoodense a la milicia, John Ford fue nombrado comandante y se le asignó la dirección de la Field Photographic Branch of the United States Navy, mientras que William Wyler fue nombrado capitán, al igual que su colega Raoul Walsh.

En lo que al cine soviético respecta, la lamentable decadencia vivida desde los años treinta se vio solventada en el periodo de la guerra, a través del cine documental.

Aunque con una producción baja, en comparación de E.U. y Gran Bretaña, comenzaron a realizarse documentales bélicos. Algunos de estos se convirtieron en clásicos del sub-género de guerra, además de presentar momentos decisivos para el triunfo de los aliados; destacan *Derrota de los ejércitos alemanes en las proximidades de Moscú* (1942), realizada por Leonid Varlamov e Ilya Kopalin, antiguo *kinoki*, que sería merecedora de un premio de la Academia;

Stalingrado, también de Varlamov; y *Leningrado en guerra* (1942) de Roman Karmen y N. Komarevtsev.

Asimismo, importantes realizadores de ficción como Alexander Dovzhenko, Sergei Yukevitch, Yuli Raizman y Mijail Slutsky, incursionaron en el género documental con películas como *Un día de guerra* (1942), enorme proyecto coordinado por éste último, en cual se requirió la participación de 240 camarógrafos dispersos por toda la Unión Soviética, filmando todos en un mismo día, y cuya edición quedó a cargo del mismo Slutsky. Se debe también al documentalismo ruso *Camarógrafos en el frente* (1946), compilada por María Slavinskaya, una de las primeras películas que muestra la labor del camarógrafo en situaciones bélicas (en ella se muestran las tomas de Vladimir Sushinsky, incluyendo la del momento de su muerte al efectuar su trabajo durante una batalla).

Con la victoria de los aliados en puerta, los documentalistas se centraron en filmar las últimas “campañas de liberación”; posteriormente, una vez obtenida ésta, las películas documentales se convirtieron en el principal archivo sobre los crímenes de guerra, y elementos protagónicos durante los juicios efectuados en contra de sus ejecutores.

Pese a que la documentación de éstos actos era una de las prioridades de los camarógrafos de las naciones aliadas, cabe mencionar que la mayoría de estas imágenes – y las más impactantes-, que han sido usadas en innumerables documentales de la actualidad, fueron tomadas por los propios alemanes, los cuales llevaban un minucioso y muy extenso registro (audio)visual de sus propios crímenes de guerra.

Durante las décadas siguientes, no serían la Guerra Fría y los grandes conflictos bélicos los que definirían los nuevos alcances y vertientes del documental. Si bien, éste permanece inherentemente anclado a los proceso y, en especial, a los conflictos sociales, a partir de la década de los cincuenta fueron los avances tecnológicos quienes abrieron la posibilidad de experimentar y efectuar obras de manera distinta, estableciendo los caminos hacia una gran diversidad de temas, formas de producción, de realización y, por lo tanto, abriendo espacio a nuevos comunicadores.

DE LA POSTGUERRA AL DOCUMENTAL TELEVISIVO.

En las dos primeras décadas posteriores a la guerra se establecieron los factores trascendentales para la transformación del documental: además de un nuevo clima mediático y social, impelido por la Guerra Fría en primer instancia, son definitorios el posicionamiento de

la televisión y los adelantos tecnológico que permitieron una mayor funcionalidad en los equipos cinematográficos.

No sólo el género documental se vería modificado sino, en general, el séptimo arte que se animaría por un nuevo estilo encabezado, principalmente, por realizadores italianos como Roberto Rossellini, Vittorio de Sica, Cesare Zavattini y Luchino Visconti, entre otros cineastas reconocidos como los fundadores de la corriente denominada “neorrealismo”, con la cual se abrirían las puertas del cine de ficción como medio de comunicación social, inserto en el plano de los *mass-media*, y disociado del cine industrial proveniente de Hollywood.

A pesar de tratarse de historias de ficción, los dramas del neorrealismo manifestaron, en una primera etapa, un estilo de producción cercana al del documental, con actores no profesionales, locaciones auténticas, ausencia de maquillaje, iluminación natural, técnica austera y diálogos sencillos, así como el aprovechamiento al máximo de la entonces innovadora película rápida de alta sensibilidad. Los realizadores de esta corriente renunciaron a los grandes estudios de filmación y a los actores reconocidos, esto en parte por la situación económica de la golpeada Italia, pero además por la necesidad de lograr un retrato de la sociedad en la posguerra; es por ello que buscan la esencia de los personajes y las situaciones basándose en la filmación en vivo, espontánea, cambiando sus guiones al conocer lugares o personas comunes (no actores con experiencia), o incluso improvisando en el mismo momento de la filmación.

En ese contexto, el director, como artista y testigo de la situación histórica, se vuelca sobre las calles para filmar al pueblo y su pobreza, que en la pantalla se tornaría en riqueza estética. Las “estrellas” o personajes principales, eran las ciudades mismas, y en las primeras películas de la corriente, *el hombre se muestra como partícipe de un drama colectivo, inserto en una condición común que tiene su tragedia, sus problemas*¹⁶.

Por estas razones, se llegó a tratar a este tipo de películas de ficción con el término de “documentales”; *lo cual probablemente reflejara la importancia que había cobrado durante la guerra ese género.* [Sin embargo,] *También reflejaba la circunstancia de que descollantes documentalistas que estaban sufriendo la disminución del patrocinio dado al documental, estuvieran participando en esta corriente.*¹⁷

Ciertamente, en este periodo el documental sufrió una decaída: por una lado, la guerra había provocado un desajuste económico entre las naciones participantes

¹⁶ Vd. CAPARRÓS LERA, J.M. *Introducción a la historia del arte cinematográfico.* Edit. RIALP, Madrid, 1990. pp. 132.

(especialmente entre las perdedoras) que redujo los financiamientos estatales hacia el documental; además de esto, la razón con mayor peso recayó en la cada vez más avasalladora presencia de la televisión que, a pasos agigantados, obtenía público y ganancias por encima de los productos cinematográficos.

De entre los tipos de documental que tuvieron más presencia en esta etapa, sobresale el histórico o crónica documental que, en principio, requería de un buen montajista, pero que para ser producidas no era necesaria la filmación, lo cual significaba una enorme reducción de los gastos. Con base en un archivo de casi medio siglo de imágenes recopiladas desde el nacimiento del cinematógrafo, y haciendo uso especialmente de aquellas tomadas durante el periodo de guerra, comenzaron a producirse una gran cantidad de compilaciones y películas históricas.

Gran parte del auge de este tipo de documental se debió al apoyo proveniente de las cadenas televisivas (que eran sus principales consumidoras). En la mayoría de éstas, las primeras películas documentales transmitidas fueron las de tipo histórico, recordemos, además, que en ese entonces los programas más importantes en la “pantalla chica” eran los noticiarios, que hacían continuo uso de las imágenes de éstos u otros documentales.

Es necesario aclarar que, de ninguna forma, los documentales históricos tienen menor valía que aquellos de temas actuales, sin embargo, la predominancia que adquirieron entonces significó un ligero atraso para el género.

En este contexto, la televisión jugó un doble papel, por un lado no sólo era la principal demandante de los filmes históricos, sino que además era la principal encargada de solventar la producción de imágenes y películas que abordaran temas actuales, necesarios para su programación, particularmente para los tiempos dedicados a sus noticiarios.

Dado que este medio permanece anclado desde su nacimiento a los patrocinadores, y ante la falta de apoyos gubernamentales, muchos documentalistas se vieron obligados a realizar filmes con recursos provenientes de empresas privadas, cuyo principal objetivo era la promoción de sus productos aunque ésta se realizara de forma indirecta. Generalmente eran los financiadores y exhibidores –casi siempre la televisión–, y no el director, los que decidían sobre la forma y contenido final del proyecto. Esta tendencia se propagó rápidamente por casi todos los países.

¹⁷ BARNOUW, Erik. op. cit., pp. 167.

En la primer etapa de la guerra fría, los documentalistas estadounidenses se enfrentaron a una barrera más: el control del senador McCarthy sobre los medios de comunicación, que tuvo resultados nefandos también para el documental, por ejemplo, en la lista “roja” de McCarthy tenían un lugar especial la Liga de Cinematografía y Fotografía, así como Frontier Films. Probablemente, estos acontecimientos constituyen algunos de los antecedentes directos de la necesidad de un cine documental independiente.

El repunte del documental tiene lugar a partir de la inquietud de sus realizadores por encontrar nuevos estilos y temas fuera de éstos límites y tendencias, lo cual fue posible gracias a la aplicación creativa de las innovaciones tecnológicas. Por un lado, fueron desarrollados los grandes formatos de exhibición facilitados por la tecnología fotográfica de Panavisión, como el CinemaScope de 65mm., que derivaría posteriormente, en el formato Imax. Éstos tenían como objetivo resaltar la experiencia del espectáculo cinematográfico, para así recuperar los espectadores “robados” por la televisión. De mayor importancia para nosotros, resultan los trascendentales logros de la reducción en el tamaño de los equipos de filmación en formatos menores y, especialmente, el desarrollo del sonido sincrónico.

En la década de los cincuenta sale al mercado la cámara Eclair que era de menor tamaño en comparación a las existentes y, por su estructura, producía muy poco ruido; además, las bobinas de película podían cambiarse con rapidez, por lo que las pausas durante la filmación se reducían a unos cuantos segundos. En numerosos países, la cámara Eclair, de formato de 16 mm. comenzó a desplazar a los pesados equipos de 35 mm y su inseparable trípode.

El gran adelanto de la década, el sonido sincrónico, fue alcanzado en 1958 gracias a los experimentos efectuados por el camarógrafo Richard Leacock y el grupo encabezado por Robert Drew, perteneciente a la Time Inc. El sonido sincrónico permite, básicamente, la simultaneidad de la filmación de imágenes y la grabación de sonidos, sin que para ello sea necesaria la intrincada conexión de cables que unían a la cámara con la grabadora, a la grabadora con los micrófonos y a todo este equipo con sus operadores. Leacock y Drew sentaron las bases para que, paulatinamente, la cámara, la grabadora y los micrófonos fueran elementos móviles, independientes uno de los otros.

¿Cómo este hecho que, a simple vista, parece importante pero no trascendental, influyó al punto de definir las nuevas tendencias en las formas y el contenido de los documentales? Antes de la invención de Drew y Leacock, la filmación con sonido sincrónico

suponía grandes problemas para la movilidad del equipo y sus operadores, además de obtenerse resultados poco satisfactorios. Durante todo este tiempo el documental se vio sujeto a estas desventajas, por lo que generalmente las tomas se limitaban a la captación de imágenes en las que las personas no hablaban sino que la banda sonora, incluidos los diálogos –que generalmente eran evitados-, se grababa y montaba posteriormente. Es por ello que en las etapas anteriores del documental se dio primacía al uso de intertítulos y de voces y narradores en *off*.

Con el nuevo sonido sincrónico el documental adquirió un elemento del que había prescindido hasta entonces: la espontaneidad. Ahora la cámara podía seguir sin dificultades a los sujetos y los hechos, registrando, además, las palabras y sonidos surgidos en el momento mismo de la acción.

Con estas ventajas, los experimentos estilísticos efectuados por los nuevos realizadores se enfocaron hacia la primacía del lenguaje, se pretendía que los personajes actuaran y hablaran por sí mismos, dejando de lado la intervención del director y del narrador; convirtiendo así al documental en un “observador” de los hechos, que no podían ser previstos en un guión, por lo que recaía una mayor responsabilidad en la sensibilidad, intuición y experiencia de los realizadores, así como en la habilidad de los montajistas. A este estilo se le denominó *cine directo*.

En principio los realizadores se centraron en personas famosas, como sucede en *Primary* (1960) de R. Leacock y R. Drew, en la que se muestran por primera vez las verdaderas dimensiones y trabajo detrás de una campaña política, protagonizada ésta por John F. Kennedy y Hupert Huphrey (contendientes a la candidatura presidencia por el partido demócrata); en *Don't Look Back* (1966), un retrato documental sobre Bob Dylan, realizado por Donn A. Penneback¹⁸ con la colaboración de Leacock; así, como en los primeros trabajos de los hermanos Albert y David Maysles (camarógrafo/director y sonidista, respectivamente), *¡Qué está pasando! Los Beatles en Estados Unidos* (1964) o *Conoce a Marlon Brando* (1965).

Sin embargo, en poco tiempo, el cine directo comenzó a tomar un nuevo camino que le enriquecería enormemente y le definiría: desde finales de la década de los sesenta comenzaron a retomarse las historias de gente común, teniendo como personajes principales a sectores hasta entonces ignorados.

¹⁸ Tanto Pennebacker como los Maysles provenían del grupo formado por Robert Drew. Aunque posteriormente realizaron trabajos independientes, aplicaron en ellos las técnicas surgidas en el grupo.

El ejemplo más notable de esta tendencia tuvo lugar en manos de los Maysles con la película *El vendedor* (Salesman, 1969). Ésta mostraba la historia diaria de cuatro vendedores de Biblias que iban de puerta en puerta, esforzándose por alcanzar sus cuotas; la poca fortuna de uno de ellos, Paul, el patetismo y la frustración que infundía, así como su sentimiento de auto-reproche por no lograr convertirse en un gran vendedor, dejaban traslucir el costo moral provocado por tratar de alcanzar –sin éxito– el “sueño americano”. Gran parte del público se veía profundamente conmovido o identificado, de alguna forma, con Paul, por lo que el filme logró despertar complejas reacciones.

Los realizadores que siguieron la tendencia definida por los Maysles, se convirtieron en observadores sensibles del entorno más inmediato, permitiendo que el propio drama de los hechos se desarrollara libremente, dejando que la realidad hablase por sí misma. A *Salesman*, le siguieron numerosas películas y directores dedicados a “observar” a la gente humilde *filmada en situaciones de estrés. Ese material podía ser revelador, al reflejar las presiones de la sociedad sobre el individuo*¹⁹ puestas en evidencia mediante documentales que comunicaban, por primera vez, un profundo carácter intimista.

Con base en los mismos adelantos por los que había surgido el *cine directo*, y retomando algunas de sus manifestaciones, como el énfasis de la película en el lenguaje oral (proveniente de los personajes), nace el *cinema vérité*. Éstas dos se convertirían en las vanguardias más importantes de la década.

Erróneamente confundido por algunos con el *cine directo* (paradójicamente, hoy en día el cine documental francés de aquél entonces es conocido como *cine directo*, el de Inglaterra como *cinema vérité*, y el de Canadá y Estados Unidos como *Free Cinema*), el *cinema vérité* (nombrado así en honor al cine-verdad –Kino Pravda– de Dziga Vertovt y sus kinoki) establece sus obras sobre una premisa radicalmente distinta a la del primero: a diferencia de los realizadores de cine directo, quienes tenían como principio básico el no influir de ninguna forma sobre los hechos que registraban, a tal grado que algunos, como Leaklock, manifestaban su verdadera preocupación sobre los efectos que la presencia de la cámara tenía sobre los personajes, pudiendo inducirles, consciente o inconscientemente, a modificar sus “verdaderas” actitudes; el grupo de cineastas que posteriormente fundarían el *cinema vérité*, entre los que sobresale Jean Rouch, consideraban que ciertamente la cámara influía sobre las

¹⁹ BARNOUW, Erik. op. cit., pp. 185.

personas filmadas, sin embargo, contrario a los documentalistas observadores, sostenían que dicho efecto era positivo ya que “*la cámara hacía que la gente obrara de manera más fiel a su propia naturaleza de lo que obraría sin la cámara (...), la estimaba como un agente catalizador valioso, como un agente revelador de la verdad interior*”.²⁰

Lo más importante del *cinema vérité* es que éste (re)establece una relación directa y activa entre el director y los sujetos del filme: teniendo como herramienta principal la entrevista, los realizadores “provocaban” a los personajes a través de preguntas inesperadas, o que sabían podían conducir a una reacción por parte del individuo e incluso a una “crisis” emocional. El rodaje mismo no era más un elemento disfrazado detrás de la cámara, sino que se convertía en una parte integral de la película, y el público lo aceptaba como tal.

Mientras el artista de cine directo enfocaba su atención en situaciones que podían dar pie a una crisis y aguardaba como un callado e imperceptible espectador, hasta que ésta ocurriera; Rouch y los seguidores del *cinema vérité* se enfocaban en contextos en los que, existía ya una tensión latente esperando tan sólo una chispa para explotar: los documentalistas, en este caso, adoptaban el papel de la chispa, declarándose así como elementos activos, provocadores, de la acción.

El primer ejemplo de este tipo de documentales *Crónica de un verano* (*Chroniqué d'un été*, 1961) fue realizado por Rouch con la colaboración de Edgar Morin. El experimento consistía, básicamente, en lanzarse a las calles de París, micrófono en mano, detener a una persona y preguntar: “¿Es usted feliz?”. Sólo eso. Sin embargo, en aquella época, Francia atravesaba por una crisis social, política y económica, provocada por la reciente guerra con Argelia. Las personas, ante una pregunta tan general, pero al mismo tiempo, tan significativa, ante la cámara y el micrófono, bien podían evadir el cuestionamiento o, en algunos casos, romper en lágrimas. A partir de este experimento, Jean Rouch continuó desarrollando su estilo documental, sentando una nueva tesis teórica respecto al acercamiento al tema de estudio, la cual difería brutalmente de la concepción todo-abarcadora de Grierson y sus contemporáneos: para Rouch, “el todo” era inabarcable y la única forma de mostrar lo que el realizador encontraba, era a través de sus partes. Desde su película *Yo, un Negro* (1958), el francés no se preocupó por mostrar a las grandes masas negras oprimidas en Costa de Marfil, sino que se concentró en un solo personaje, el cual funciona como parte y evoca al entero. Su sentido

²⁰ Ibid., pp. 221.

espontáneo de realidad no se pierde ni siquiera porque los diálogos entre Rouch y el personaje fueron agregados en post-producción, evocados por las imágenes filmadas por el cineasta.

Esta nueva manera de abordar el cine documental, en la que, más allá de las necesidades de duración (la primera versión de *Crónica de un Verano* duraba 24 horas), se evitaba en lo posible el proceso de montaje, se comenzó a reproducir en todo el mundo. En la URSS, Grigori Chukrai realizó *La balada de un soldado* (*Ballada o Soldate*), con base en la técnica de Rouch, pero llevada a Stalingrado; *La pena y la piedad* (*Le chagrin et la pitié*, 1970) del francés Max Ophüls, que recibió poco interés por parte de la televisión, pero un gran éxito en las salas cinematográficas –a diferencia de la gran mayoría de las películas de este subgénero–; en Japón, la filmación de *Minamata* (1971) de Noriaki Tsuchimoto, se convirtió en un eje alrededor del cual algunos pobladores de esa provincia (Minamata), afectados gravemente por la radiación emanada de los desechos de una fábrica, se unieron y organizaron para urdir un plan mediante el cual pudiesen enfrentar a los dueños que se deslindaban de toda responsabilidad; la película de Tsuchimoto actuó como detonante de su descontento y acompañó a los involucrados hasta el desenlace de la situación.

Una vertiente de gran importancia, derivada de este tipo de documental, surgió en el cine antropológico. Hasta entonces los antropólogos, quienes hacían el trabajo de directores del filme, decidían qué y cómo se debía filmar, pero a finales de los sesenta Sol Worth y John Adair, que entonces estudiaban a los indios navajos, decidieron enseñar a los indios sobre el manejo del equipo para que fueran ellos mismos quienes hicieran las tomas con plena libertad. Este fue un hecho trascendental pues en él se encuentra la primera manifestación del documental indígena que ahora constituye uno de los subgéneros más importantes: en la actualidad existen redes internacionales de creadores y creadoras indígenas entre los que sobresalen los videoastas y cineastas documentales.

Esta forma de documental, la cual partió también del cine de Jean Rouch, se expandió rápidamente siendo aplicada en distintos sectores de la población. Podemos inferir que su éxito se debió, de forma específica, a que en ella se conjuntaban dos elementos de gran importancia: por una parte, aunque los documentalistas se acercaban cada vez más a la población humilde, a sectores sin voz en los medios de comunicación, mediante esta técnica eran los propios sujetos del documental los que podían expresarse, sin necesidad de que alguien más, “un externo”, tuviese que interpretar sus problemas, su identidad, sus necesidades, sus códigos o sus formas de vida. El segundo elemento, radica en el hecho de que, si bien el

propio cine directo y el *cinema verité* constituían en sí mismos una especie de crítica, de muestrario de malestares sociales, en el caso de este cine, se daba la oportunidad a sus participantes de que documentaran sus problemas, dando como resultado, casi siempre, el fortalecimiento del grupo hacia la búsqueda de soluciones o, incluso, la utilización de las imágenes como elemento coadyuvante de la solución.

Con el paso del tiempo, la multiplicación de las crisis mundiales en casi todos los ámbitos y el nacimiento de equipos más accesibles, específicamente del video, propiciaron que éstos grupos que habían comenzado como sujetos de experimentación creativa, se apropiaran del medio haciendo de éste una poderosa forma de crítica, de protesta, de voz democratizadora.

La que consideraremos en este recuento histórico, como última vanguardia que contribuyó a definir los perfiles actuales del género, fue bautizada por Michael Rabiger como “documental de guerrilla”. Tal vez el término no parece del todo acertado, sin embargo obedece a las circunstancias sociales e históricas de su nacimiento, sus fines, así como a los grupos que se han servido de este estilo, a lo largo de varias décadas.

Aunque el documental había adoptado en algunas ocasiones el papel de conciencia crítica, develando una realidad desconocida para el espectador o bien sensibilizándole y alentándole a reflexionar -desde un punto de vista particular- sobre temas disminuidos por la cotidianidad o por intereses específicos; las características propias del “documental de guerrilla” mantienen como objetivo primordial el ejercicio de la crítica, no pasiva o sugerida (dejada a la interpretación del espectador) como se presentaba en algunos documentales del movimiento británico, de la Liga Cinematográfica, del cine directo o el *cinema verita*; por el contrario, este estilo –que, dados sus fines, nos parece mucho más adecuado identificar como “documental de protesta”- se manifiesta con críticas explícitas, incisivas, se mofa del sistema, le ataca y le deja claramente en evidencia.

El contexto social en el que comenzaron a desarrollarse los primeros documentales de protesta se ubica en el mundo bipolar construido por la Guerra Fría, y a raíz del cual se mantiene un estricto control estatal sobre los contenidos en los medios de comunicación.

En el caso de Estados Unidos, gran parte de este control se enfocaba en las cadenas televisoras, a las que había emigrado casi por completo el género documental. Contrario a lo que puede pensarse, el gobierno estadounidense era, en este aspecto, tanto o más duro que el bloque socialista en el que, por lo menos, llegaban a darse los “deshielos

primaverales” durante los cuales se ejercían periodos de crítica. Un ejemplo del control estadounidense sobre los filmes documentales, que vale la pena mencionar, tiene lugar con la película *Documental Atómico*, de Akira Iwasaki la cual tardó más de 25 años en ser vista por completo, ya que el gobierno norteamericano la bloqueó. La Columbia University estuvo encargada de editarla: de las tres horas de duración originales quedaron únicamente dieciséis minutos y se le cambió el nombre por *August 1945*. En 1968 una copia fue obsequiada al gobierno japonés, quien hizo otra edición de treinta minutos renombrada *A document of the atomic bombing*. Debe ser tomado en cuenta el hecho de que tras la invasión norteamericana en Japón, todo el material filmico con temática bélica fue quemado.

Los antecedentes del documental de protesta se encuentran en las “películas negras” que constituyeron, por algún tiempo, el orgullo de la cinematografía yugoslava. El film negro tuvo sus inicios desde la década de los cincuenta en manos de estudiantes y de algunos cineastas reconocidos. En ellos no se ejercía tanto la crítica la propio socialismo como al aparato burocrático que lo regía y a los rezagos económicos y políticos que sufría Europa Oriental, aún después de diez años de haber terminado la guerra.

Dusan Makavejev fue reconocido como uno de los iniciadores formales del género, con su obra *Desfile (Parada, 1963)* en la cual, bajo el estilo del *cinema verité*, eran mostrados los aspectos dogmáticos y burócratas del importantísimo desfile del primero de mayo en la URSS.

Para Makavejev, este tipo de cine era como *una operación de guerrilla... contra todo lo fijo, definido, establecido, dogmático, eterno*²¹; sin importar si hacía referencia con ello, al estalinismo o al gobierno norteamericano.

Tras él, muchos cineastas agrupados en estudios que trabajaban como sociedades cooperativas se valieron del medio cinematográfico para mostrar los fallos y el control estatal del sistema socialista, la mayoría de las veces con ironía y humor negro, y otras ocasiones con toda la seriedad que ameritaba el tema. Destacaron Branko Celovic, con *El sello (Pecat, 1965)*; Zelemir Zilnik, y su *Pequeños pioneros (Pioniri Maleni, 1968)*; Krsto Papic con *Intersección (Cvor, 1969)* y *Trenes especiales (Specijalni Vlakovi, 1971)*; y Jovan Jovanovic, con *Kolt 15 Gap (1970)*.

Si bien en el estado socialista la crítica fue por algún tiempo permitida como una especie de termómetro social, este tipo de expresiones comenzaron a ser vistas con recelo por los funcionarios públicos, especialmente aquellas que eran expresadas por el medio televisivo o

cinematográfico debido a sus grandes alcances y auditorio. Es por ello que, cada vez que el estado sentía que las críticas podían salir peligrosamente de sus manos, se daba entonces una “helada invernal”, en la que el gobierno volvía a apretar la soga a los realizadores. Sin embargo, dado que este tipo de expresiones constituían a la vez una especie de desahogo social, a las heladas, tarde o temprano, les seguían nuevos “deshielos” internos.

Se sabe que una de las muchas causas de la caída del régimen socialista fue precisamente el creciente -y ya incontrolable- flujo de críticas ejercidas a través de los medios de comunicación, entre ellos el del documental de guerrilla que se extendía por toda la Unión Soviética de forma clandestina.

En el otro extremo, en Estados Unidos, se desarrollaba también este cine de protesta que era temido y abiertamente rechazado por el ámbito gubernamental; en este caso, la crítica al control del sistema sobre los medios se enfocó y evidenció en un caso particular: Vietnam.

Tal y como se había hecho en la Segunda Guerra Mundial, el gobierno estadounidense, junto con numerosos patrocinadores (entre los que se encontraban empresas privadas de armamento y equipo bélico), comenzaron a producir películas en las que se alentaba abiertamente a la guerra que, hasta entonces, constituía el conflicto bélico socialmente más rechazado a nivel mundial.

En su búsqueda de apoyo ideológico para sostener la inadmisible guerra, E.U. no sólo se encargaba de coartar todos los contenidos provenientes del extranjero, sino que a sus propias fuentes informativas les era prohibido enviar corresponsales, permitiéndoles acceder únicamente a la información proporcionada por medios oficiales.

En el caso de la televisión, principal medio de información y de exhibición de documentales, el gobierno se había vuelto subsidiario de los noticiarios preparando incluso las notas que debían ser transmitidas, mientras que el resto del trabajo era hecho por los patrocinadores que daban la línea a seguir en los documentales y programas especiales.

Se produjeron filmes como *¿Porque Vietnam? (Why Vietnam?, 1965)*, que seguían el estilo de la obra de Capra *¿Por qué luchamos?*, de igual forma se mostraban escenas de Hitler y el nazismo, y su fin principal consistía también en el adoctrinamiento de los reclutas que irían a Vietnam; sólo que en esta ocasión *¿Porque Vietnam?*, no sólo manipulaba y deformaba las razones, sino que mentía extraordinariamente sobre la verdadera historia afirmando, entre

²¹ Vd. BARNOUW, E. op cit., pp. 243.

otras, que ya existía un Vietnam del Sur, formalmente constituido por la conferencia de Ginebra –falso- y que fue atacado por Vietnam del Norte, cuando en realidad fue Estados Unidos quien alentó la separación de ambas regiones.

Por su parte, realizadores de diversos países intentaban contar el otro lado de la historia: el importante documentalista cubano Santiago Álvarez llevó a cabo *Hanoi, martes 13* (1967), *Laos, la guerra olvidada* (1967) y *79 Primaveras* (1969); al japonés Junichi Ushiyama se debe la serie de tres documentales para Tv. *Con un batallón de marinos de Vietnam del Sur* (*Minami Betonamu Kaiheidaitai Senki*, 1965), que es una de las primeras en mostrar abiertamente las atrocidades cometidas durante la guerra; mientras que en Francia el veterano Joris Ivens hizo *Paralelo 17 (17°. parallele)*, (1967); en Gran Bretaña, Granada-TV produjo la serie de documentales *El mundo en acción* en la que se trataba continuamente sobre el tema de Vietnam, en *La manifestación* (*The demonstration*, 1968), por ejemplo, se mostraba parte de las movilizaciones y manifestaciones públicas en contra de la guerra; de Alemania Oriental, Walter Heynowski y Gerhard Scheumann realizaron *Pilotos en pijamas* (*Piloten in Pyjama*, 1969), serie de cuatro películas de *cinema verité*, en las que se dejaba en evidencia la falta de calidad moral, de ética, e incluso, de inteligencia en los soldados estadounidenses; en Polonia Andrzej Brzozowski hizo varias películas sobre el tema entre las que se cuenta *Fuego* (*Ogień*, 1969); la Junta Cinematográfica Nacional de Canadá, produjo *Triste canción de los de piel amarilla* (1970); y en Siria, Nabil Maleh realizó *Napalm* (1970); éstas entre una muy larga lista.

Por otra parte, el propio cine vietnamita floreció a través de los documentales de guerra. Ho Chi Minh había determinado que fuesen repartidos equipos de 16 mm. entre los comandos de guerrilleros y algunas comunidades, lo cual ayudó enormemente a tener una visión distinta del conflicto emanada desde la contraparte. Algunas de estas películas fueron *Nguyen Hun Tho le habla al pueblo norteamericano* (*Chu Tich Hun Tho Noi Chuyen Voi Nhan Dan My*, 1965), *Camino la frente* (*Duong Ra Phia Truoc*, 1969) y *Algunas pruebas* (*Vai Toibac Cau Quoc My*, 1969).

La gran mayoría de estas películas no llegaron a Estados Unidos hasta muchos años después debido a la interceptación del gobierno norteamericano. Las pocas distribuidoras interesadas en importarlas fueron amenazadas con perder su registro, y aunque las cadenas televisivas podían acceder a muchos de los materiales realizados por países extranjeros (excepto Vietnam, claro está), la mayoría prefería no mostrar más que fragmentos aislados, dadas las restricciones ya mencionadas.

A pesar de que en un principio los canales de televisión privados apoyaron de diversa formas el inicio y el desarrollo de la guerra, con el paso de los años éstos se mostraron también molestos con el exacerbado clima restrictivo; podemos inferir en ello una parte del compromiso ético de algunos periodistas y realizadores (especialmente de Tv.) que se opusieron al control y prohibiciones del gobierno como Felix Greene quien realizara *En Vietnam del Norte (Inside North Vietnam, 1968)*, producido por la CBS, pero que no fue transmitido; o *Entrevista a veteranos de My Lai (Interview with My Lai Veterans, 1971)* de Joseph Strik, que posteriormente ganaría un Oscar.

Muchos mecanismos comenzaban a moverse: además de este esperanzador compromiso, desde principios de los setenta la guerra parecía moral e ideológicamente perdida por los Estados Unidos y la censura sobre la información comenzaba a ser insuficiente en tal medida que incluso las cadenas televisivas comenzaban a insubordinarse: en 1971 la CBS produce *La propaganda del Pentágono (The Selling of the Pentagon)*, escrita, co-producida y dirigida por Peter Davis, documental históricamente famoso debido a que en él quedaba al descubierto todo el aparato de control informativo del gobierno estadounidense y los medios por los cuales se alentaba la continuación de la guerra en lugar de la búsqueda de su fin.

A pesar de que éste documental provocó enconadas reacciones provenientes de todos los niveles gubernamentales, fue retransmitida por la cadena y alcanzó un número de espectadores que rebasaba el ya muy elevado *rating* inicial. Buena parte de lo que revelara La propaganda del Pentágono se había tratado antes en la prensa sin alcanzar grandes resonancias. La documentación expuesta en horario preferencial las alcanzó.²²

Esta nueva tendencia en la televisión se debió, en gran parte, a que en el mismo medio se había comenzado a abrir una brecha sin precedentes a través de los canales de televisión públicos que, a pesar de tener poca audiencia, daban cabida a algunos de los materiales que eran rechazados por las televisoras privadas, por ejemplo, *En Vietnam del Norte*, que fuera rechazada por la CBS a pesar de haber sido financiada por la cadena, fue transmitida casi en su totalidad por un canal público, seguida de un debate. Poco después, 39 congresistas firmarían una petición para autorizar la cancelación del programa encargado de dicha transmisión. Desde ese momento, la televisión pública, hasta entonces inadvertida, cobró un papel protagonista en lo que al documental de protesta se refiere.

²² Ibid., pp. 248.

Pero no sólo de guerra vive el documental. De forma paralela a estos trabajos, a finales de los sesenta, una importante vanguardia comenzó a darse precisamente en Estados Unidos, abordando la protesta de manera mucho más sutil, expresiva y, a la larga, mucho más trascendente. Un grupo de artistas plásticos, encabezados por Andy Warhol y Yoko Ono, le daban un nuevo sentido al cine documental al regresarlo, en gran medida, a su estado primigenio. Retomando de manera tal vez involuntaria las ideas de Lumière, Warhol volvió a la contemplación, asumiendo un punto de vista y una posición frente a un objeto o ser humano, únicamente agregando a sus películas una duración infinitamente más larga que las de las vistas del cineasta francés. Esta duración para muchos excesiva, sustituiría -casi setenta años después- a las repeticiones inmediatas a las que eran sometidas aquellas primeras vistas de manera que el público que entonces comenzaba a enfrentarse al cinematógrafo fuera capaz de percibir la mayor cantidad de detalles en cada uno de aquellos breves rollos. Las películas de Warhol retomaban, además -también casi sesenta años después-, las ideas de pioneros vanguardistas como Walter Ruttmann, al demostrar que ni siquiera en el cine documental el objeto lo es todo, dando una importancia brutal a la forma, la cual acababa embelleciendo por consecuencia a objetos en apariencia insulsos.

Warhol fue capaz de llevar al cine cerca de la evolución a la que el arte en general había llegado durante la segunda mitad del siglo XX. El *Empire State* (1964, 485 minutos de duración) se convertía en un objeto de estudio durante varias horas, lo mismo que la absoluta naturalidad de un hombre durmiendo (*Sleep*, 1963, 321 minutos), o un hombre devorando un hongo (*Eat*, 1963). No menos importante fue la obra de Yoko Ono, a quien podríamos considerar inventora -para bien o para mal- del *reality show* como lo concebimos hoy, en pleno siglo XXI: a partir de su película *Rape* (1969, codirigida por John Lennon), especie de evolución del *cinema vérité* en la que el equipo de filmación de Ono se dedicó a seguir a una chica durante horas, filmándola sin dirigirle la palabra, hasta llevarla a la desesperación de contemplar como la cámara penetraba hasta la intimidad de su hogar, convirtiéndose en un objeto obsceno que efectivamente “violaba” su privacidad.

Ono y Lennon habían previamente realizado otras obras más cercanas de la ficción que del documental, pero podría agregarse al género por lo menos *No. 5*, película que muestra -siguiendo tal vez un poco las teorías de Rouch- nada más que la sonrisa de Lennon durante más de una hora, dando a ese simple elemento un peso mucho más grande que el todo, y

jugando con la objetivización del icono más allá de lo que cualquier documental de Joris Ivens pudo haberlo hecho.

En este mismo tiempo, otras formas de protesta fílmica fueron provocadas por el trascendente pasaje de Vietnam. El documental de protesta se identificó con una enorme cantidad de grupos, de todas clases y en todo el mundo, que vieron en el género la forma idónea de exponer su descontento y enfrentarse al “sistema”; de su parte tenían ahora las ventajas del vídeo que, como vimos en los capítulos **1.2** y **1.3** de este trabajo, para aquel entonces se había popularizado plenamente en los países desarrollados y comenzaba a introducirse en países más pobres.

Es justo en este tiempo cuando convergen las cualidades y pormenores del desarrollo tecnológico, histórico y social del género documental, y del video con sus capacidades democratizadoras, a las que nos hemos referido en los apartados anteriores.

EL VIDEO DOCUMENTAL.

En el libro *Dirección de Documentales* de Michael Rabiger, encontramos en los primeros renglones de la Introducción el siguiente cuestionamiento: *¿Película o video?*:

*“Este libro puede ser utilizado con completa confianza tanto por los que utilizan la película [celuloide] como la cinta de video, ya que los procesos conceptuales son comunes para ambas. (...) A mí personalmente me es indiferente trabajar con película o con cinta de video.”*²³

A pesar de que las observaciones de Michael Rabiger son compartidas por gran parte de los realizadores de documental, en todos los textos consultados para este trabajo se hace una diferencia tajante entre las realizaciones documentales de cine y las de video, desde el hecho de que sus historiografías son siempre presentadas de forma independiente, aunque, como se evidencia aquí, la historia del documental no puede ser completada sin la plena intervención de la historia del video y viceversa.

Mientras que el documental se valió del video como herramienta técnica para desarrollar nuevas tendencias y extender sus posibilidades expresivas y de acercamiento a nuevos públicos y realizadores; también los videoastas han colocado la realización de documentales entre sus principales intereses, procurando, en muchos casos, dotarle de la particular forma de un lenguaje audiovisual propio del video, pero que aun hoy día se continúa definiendo.

A pesar de que nos hemos afanado en distinguir el video de la televisión, en el caso del video documental no pueden ser escindidos ya que es en este medio donde comienza a generarse.

Como hemos visto, el video se incorpora plenamente en las cadenas televisivas a partir de la década de los cincuenta. En procesos paralelos, la televisión comienza ganar terreno sobre las salas de cine, mientras que las películas documentales -que en principio seguían siendo producidas en soporte cinematográfico- se transmiten cada vez más por este medio, cuya programación tenía como uno de sus principales sostenes los géneros informativos: noticiarios, programas especiales, documentales o fragmentos de éstos últimos que eran incorporados en los dos primeros.

En los cincuenta y apenas entrada la década de los sesenta, los quipos de video continuaban siendo aún bastante más engorrosos (y caros) en comparación a los cinematográficos que recientemente habían alcanzado mejoras técnicas en movilidad y audio. El video seguía siendo visto únicamente como un soporte para almacenamiento de la imagen, y sólo los artistas plásticos y algunos músicos como Nam June Paik habían comenzado a experimentar con él como medio expresivo.

Las nuevas cualidades técnicas del cine, a las que se sumó rápidamente la filmación en color, por otro lado habían provocado el encarecimiento de la producción, un factor más por el que el documental se vio impelido a depender de la televisión y sus patrocinadores, que frecuentemente no coincidían con las nuevas tendencias del género -*cinema vérité*, cine directo, documental de protesta- y, especialmente, con su problemática y su carácter controversial, a menos que fuesen redituables.

En estas circunstancias, el video no había sido aprovechado por la televisión como medio de grabación de documentales, sino que fueron realmente los realizadores independientes quienes comenzaron a utilizarlo, una vez que sale al mercado el primer equipo portátil de 1/2 pulgada y que se simplifican y abaratan los equipos de edición. En este sentido, la historia del video documental inicia en el ámbito del video independiente y el documental de protesta.

El primer registro que se tiene sobre una grabación de este tipo, tiene lugar en 1968 en manos del genio cinematográfico Jean-Luc Godard, a raíz de los convulsivos movimientos sociales de fines de los sesenta, provocados en gran parte por el clima de rechazo

²³ RABIGER, M. op cit., pp. 3.

hacia la guerra. Con un equipo portátil, Godard se encarga de videogravar las manifestaciones estudiantiles en París, para luego exhibirlas por las noches en una librería. Posteriormente, este cineasta emplearía ambos formatos (video y cine) para producir no ficción y documental, dentro del “Grupo Vertov”, en el cual participaba.

Si bien, las películas de disenso y crítica social habían comenzado en el ámbito cinematográfico, hasta entonces este medio no había podido llegar a grupos más amplios de la población, para quienes era imposible acceder a los equipos de 35 mm. y aún la producción en 16 mm. suponía grandes costos. Es por ello que la producción de documentales, o de cualquier otro género audiovisual, estaba reservada a aquellos cuyo poder adquisitivo les permitía adquirir los equipos y materiales necesarios, o cuyo excepcional talento se hacía valer al momento de solicitar la ayuda de patrocinios o al recurrir a empresas financiadoras de proyectos.

En la década de los setenta, el advenimiento del video (con sus conocidas ventajas), el clima social imperante, el reposicionamiento del documental y los sistemas de circuito cerrado y televisión pública (como espacios de distribución y exhibición accesibles) alentaron la realización de documentales producidos por grupos y personas de muy diversos tipos.

Desde 1967, “Desafío para el Cambio”, grupo perteneciente a la Junta Cinematográfica de Canadá, había promovido la participación de grupos organizados, comunidades étnicas y ciudadanos comunes y corrientes en la producción de documentales; y a partir de la década de los setenta se valió del video para dar un mayor impulso a este tipo de realizaciones, siendo así la primera organización que experimentara con el video como producto vinculado directamente a la acción social, la participación y problemas ciudadanos.

George Stoney, que formó parte de este grupo, funda en 1970 su Centro de Medios Alternativos, con sede en Nueva York, en el se estudiaba y fomentaba el uso del video. Stoney alentaba a los alumnos del Centro, para que llevaran consigo equipos de video portátiles para grabar los problemas de sus comunidades. Aunque estos contenidos eran rechazados por las televisoras privadas, encontraron lugar en los canales públicos de los sistemas de televisión por cable.

Algunos de los pretextos por los que las grandes televisoras decían no poder admitir estos trabajos hacían referencia a su baja calidad técnica, que en 1973 fue superada gracias a la comercialización de equipos de video en color y, sobre todo, gracias la

contribución del ingeniero neoyorkino John J. Godfrey quien, alentado por la valía de los contenidos de numerosas grabaciones que había visto, se propuso mejorar la calidad de la imagen obtenida mediante equipos pequeños hasta hacerla óptima para transmitirla por televisión. Ya en la década de los ochenta se logró también la incorporación de micrófonos al cuerpo de la cámara, con lo que se evitó sufrir los mismos problemas a los que se había enfrentado el cine antes del sonido sincrónico (cabe señalar que el video superó estos inconvenientes, en una sexta parte del tiempo que había requerido el medio cinematográfico).

La experimentación en video, técnica y creativa, también se vio impulsada por numerosos grupos independientes –a menudo conformados como cooperativas-, interesados en el análisis y las posibilidades del video, no solo documental, sino de muy diversos géneros. Sobresalen *Global Village*, *Optic Nerve*, *The Kitchen*, *TVTV* (Top Value Televisión), entre otras. También en 1970 salen a luz las primeras publicaciones especializadas de video: las revistas *Avalanche* y *Radical Software*, así como los libros *Expanded Cinema* y *Guerrilla Televisión*.

En este periodo (mediados de los sesenta hasta finales de los setenta) tiene lugar una “fiebre” del video, apoyada no sólo por sus facilidades técnicas y económicas, y el clima social vinculado a la guerra de Vietnam, sino por un amplio movimiento contracultural surgido en el ámbito de las artes (de forma especial en el videoarte) y en las recientes teorías de la comunicación sobre los *mass media* y las nuevas tecnologías, encabezadas por McLuhan y Habermas.

Todos estos aspectos contribuyeron a la conformación de un movimiento entorno a la democratización de los medios, especialmente de la televisión que, desde el punto de vista de las cooperativas de artistas, de los videoastas y de los creadores en medios audiovisuales, tenía que ser redefinida para convertirse en un medio interactivo.

Colectivos como los ya mencionados *The Kitchen* o *TVTV*, producían sus propios videos “didácticos” mediante los cuales realizaban propuestas concretas sobre cómo democratizar estos medios y hacer uso del video para alcanzar este fin. Lo mismo sucedía con la publicación de *Guerrilla Televisión*, de Michael Shamberg y Raindance Corporation (colectivo de Tv. y video experimental) que impulsaban el movimiento contracultural de video y Tv., y cuyo libro se convirtió casi en un manifiesto para ésta corriente que el escritor y videoasta Paul Ryan (miembro de Raindance) definiría como la *comunidad video-utópica*²⁴, ya que, como ellos

²⁴ RYAN, Paul. *Video Journey Thourh Utopia*. Davidson Gigliotti, 2000.
Vd. <http://davidsonsfiles.org/videojourneythroughutopa.html>

mismo lo expresaban, el fin último de todos estos realizadores y asociaciones, era hacer del video y de la televisión una herramienta práctica para la transformación social.

En este contexto, la cantidad, la calidad y las repercusiones efectivas del video en la vida comunitaria se multiplicaron rápidamente hasta alcanzar logros sobresalientes para el video documental. Durante esta primera etapa del desarrollo del video social sobresalen las figuras de la pareja neoyorkina de Jon Alpert y Keiko Tsuno, quienes conformaron la Down Town Community Television Center (DCTV), en el barrio de China Town.

Al igual que Desafío por el Cambio y el Alternative Media Center, la DCTV promovía el uso del video como una herramienta para el cambio social en manos de ciudadanos comunes; sin embargo, destaca el verdadero carácter independiente de la DCTV, al ser conformado únicamente por estos dos autodidactas, quienes se encargaban también de impartir cursos gratuitos (en inglés, chino y español) sobre el manejo del video a personas interesadas de la comunidad, para luego proveer de equipos a quienes no contaban con ellos, con el fin de que los nuevos videoastas salieran a documentar los conflictos y formas de vida de su barrio.

En sus primeros siete años de vida la DCTV, capacitó a cerca de 7000 mil personas de distintos orígenes raciales que a su vez se convirtieron en agentes multiplicadores y en muchos casos formaron grupos similares.

Las cintas que salieron de la DCTV, en unos quince idiomas, fueron bien acogidas por estaciones televisivas de varias partes del mundo y los ingresos así obtenidos ayudaban en parte a sostener el centro²⁵; tal y como sucede hoy en con la mayoría de las productoras independientes que financian sus propios proyectos a través de trabajos comerciales o de los escasos videos sociales que son bien recibidos en el mercado.

La televisión pública norteamericana incluía muy frecuentemente en su programación los videos producidos por la DCTV, que eran vistos en todo el país gracias a los sistemas de cable. Así, la fama de este grupo y sus creadores, Alpert y Tsuno, creció a pasos agigantados; el propio John J. Godfrey –ya mencionado como el responsable de desarrollar el proceso que permitía que las imágenes de los *portapacks* tuvieran suficiente calidad de para la transmisión televisiva-, se unió a la DCTV para colaborar en ella. Hacia fines de la década de los setenta, Alpert fue invitado a colaborar dentro de un noticiario de la NBC, propuesta que rechazó, pero en cambio acordó colaborar en la serie de documentales de NBC *Today* con la

condición de discutir antes cada uno de los proyectos –los ingresos obtenidos por este trabajo, eran invertidos de inmediato en la DCTV-.

La labor de la DCTV, provocó un verdadero *boom*, al ya de por sí revolucionario movimiento del video, que se propagaba por todas partes y en todos los ámbitos. Es realmente en esta época, cuando el documental de protesta, el video social y la producción independiente se concatenan en uno solo. Tanto este proceso, como su rápido y desmesurado crecimiento, comenzaron a convertirse en tema de debate y preocupación entre algunos círculos gubernamentales, dado el cariz de los temas que los videogramas presentaban y el crítico punto de vista desde el cual eran abordados. Cabe tan sólo decir que Alpert y Tsuno fueron los primeros documentalistas televisivos invitados a Cuba, tras un largo periodo de doce años; lo mismo que a Vietnam, tras la caída de Saigón. De estas visitas surgieron *Cuba: el pueblo* (*Cuba: the people*, 1974) y *Vietnam: recogiendo los pedazos* (*Vietnam: Picking Up the pieces*, 1977). A Cuba y Vietnam, le siguieron Camboya, Nicaragua, Irán, Afganistán y el registro de diversos conflictos que tenían lugar en el territorio norteamericano y fuera de éste.

El trabajo de esta pareja de realizadores, se convirtió en fuente de inspiración para muchos otros cineastas, videoastas e innumerables movimientos sociales, que encontraron en la política intervencionista estadounidense –que se desarrolla abiertamente desde los tiempos de Vietnam y continúa hasta nuestros días- una razón suficiente para informar, para comunicarse y, por lo tanto, para comenzar a producir. De esta forma nace el video de protesta, el video activismo y el video sobre movimientos sociales, eje del diseño de producción por desarrollarse en este trabajo.

1.4.3 EL DOCUMENTAL EN MÉXICO.

Antes de iniciar este apartado es necesario aclarar que el recuento histórico presentado en este trabajo se realiza con una continuidad casi lineal para facilitar el estudio de las evoluciones del documental, sin embargo, es bien sabido que en la realidad, dichas corrientes no se desarrollaron de manera consecutiva, por el contrario, convergen unas con otras o toman forma en periodos y mediante aportaciones discontinuas en su temporalidad.

²⁵ BARNOUW, E. op cit., pp. 254.

Efectuada esta aclaración, me permito continuar con este enfoque esquemático, a fin de hacer una comparación entre el estado y desarrollo del documental en México:

Los países que cuentan con una “historia cinematográfica”, cuentan también con una herencia documentalista, e incluso, en algunos casos, ésta historia adquiere una mayor presencia gracias a la producción de documentales.

A través del recuento histórico sobre el documental aquí presentado ciertamente parece que los únicos países que cultivan este género son las grandes potencias cinematográficas –y económicas- como Estados Unidos, Gran Bretaña o Alemania, y aunque esta percepción es falsa, cabría aclarar a qué factores obedece.

Empecemos por enunciar de forma rápida las grandes vanguardias o periodos que explicamos anteriormente:

- El Cine-ojo (URSS).
- La dramatización del documental de Flaherty (Canadá, E.U.).
- El movimiento documentalista encabezado por Grierson (Gran Bretaña).
- El documental de denuncia social de las Ligas Cinematográfica y Fotográfica (E.U).
- El legado estético/simbólico de Riefenstahl (Alemania).
- Las sinfonías de ciudad (Alemania, Francia, Holanda, URSS).
- El documental propagandístico de la Segunda Guerra Mundial (E.U., Alemania, URSS).
- El documental histórico (E.U).
- El cine directo (E.U).
- El *cinema vérité* (Francia).
- Las películas negras (URSS) -como antecedente del documental de protesta, video social y documental independiente que se desarrollarían en todos los países -.

Nos queda claro que éste es un desglose parcial y –aclaro una vez más- esquemático, y debe tomarse en cuenta de esa forma, ya que los países aquí mencionados -con cada una de sus vanguardias- no fueron los únicos en cultivar estos estilos, pero en ellos se sentaron las bases para su desarrollo o se produjeron las obra más representativas, aunque

posteriormente éstas vanguardias fueron cultivadas por los documentalistas de todo el mundo e integradas a otros estilos que iban surgiendo; sin embargo, este listado nos permite ver que éstas vanguardias han tenido lugar en países o regiones donde la cinematografía alcanzó un papel preponderante no sólo como arte o entretenimiento, sino como arma ideológica, archivo histórico, o medio de comunicación social.

Prácticamente todos los países aquí mencionados han conformado, en un tiempo u otro, las potencias eje de la cinematografía mundial o bien han contribuido mediante el legado de realizadores clave en la historia del cine. En distintos periodos, en todas estas naciones el cine y posteriormente el video (sin importar el género que trate) han recibido un importante apoyo gubernamental, bien sea para la consecución de sus propios objetivos o como parte del impulso a la cultura, el arte y la educación; e incluso, en el caso concreto del documental, se logró un interés por parte de los patrocinadores que han sabido explotarlo comercialmente. Podemos decir que en todos estos países se ha conformado una cultura cinematográfica y audiovisual entre la población que, como veremos más adelante, resulta un factor imprescindible para la sobrevivencia de éste género.

La predominio de estas potencias queda evidenciado también a través de la vasta bibliografía y hemerografía sobre su historia cinematográfica, de la que puede obtenerse una gran cantidad de información a diferencia de los países cuyo desarrollo audiovisual ha sido más reciente o menos fructífero, tal es el caso de la producción Latinoamericana.

Existe, como es obvio, una clara relación entre el nivel económico y cultural de las naciones y su producción cinematográfica y videográfica²⁶, que en el caso de la ficción también se ve afectada con la relación entre países periféricos y centrales, no siendo así en el documental, dadas sus características particulares como el tratar temas cuyo interés concierne a sociedades o, incluso, a grupos muy específicos.

Bajo éstas condiciones, la historia del documental en México, no se diferencia mucho de la mayoría de los países latinoamericanos:

En México (como en Argentina, Cuba, Brasil, Chile y las Guayanas), muy pronto se tuvieron noticias sobre el cinematógrafo de los Lumière y el kinetófono de Edison. Tras la

²⁶ Con la notable excepción de la cinematografía y la televisión hindú, país que a pesar de ser considerado como pobre o subdesarrollado, mantiene hasta nuestro días uno de los primeros lugares en la producción cinematográfica mundial; pero que desde sus inicios, tanto televisión como cine, fueron impulsados y sostenidos por el apoyo estatal (una vez obtenida su independencia); además de alcanzar una gran producción de contenidos independientes, tal es el caso de las películas negras, estilo que se desarrolló ampliamente poco después de su escisión con Inglaterra.

primer presentación del aparato de los Lumière (efectuado en 1896, al año siguiente de su invención) se comenzaron a importar algunos equipos que eran vistos por la alta sociedad como “curiosidades”.

Además de las tomas obtenidas como “pasatiempo” por los adquiridores mexicanos, los Lumière enviaron a algunos de sus emisarios, Claude Ferdinand Bon Bernard y Gabriel Veyre, quienes realizaron sus propias tomas de tipo *travelogues*, que servían para promocionar los aparatos. Estas imágenes, que constituyeron el primer archivo cinematográfico de nuestro país (35 películas cortas, de un minuto aproximadamente), son consideradas ahora con un “valor documental”, sin ser por ello películas pertenecientes a éste género.

El primer operador mexicano de una cámara Lumière fue el ingeniero Salvador Toscano, quien la adquirió en 1897 y a partir de entonces la utilizó para mostrar los sucesivos conflictos armados desatados en el territorio nacional, diversas festividades o simplemente a la sociedad mexicana. Dichas vistas (más de 50,000 metros) fueron compiladas en 1950 con el nombre *Memorias de un mexicano*.

Las imágenes filmadas por Toscano y otros operadores, principalmente las obtenidas durante la Revolución, fueron exhibidas como parte de los noticieros o *actualités* en las salas de cine. Algunos consideran este periodo como el inicio del documentalismo mexicano, aunque otros tantos las catalogan como películas de no ficción que conforman tan sólo los antecedentes o prehistoria del documental en nuestro país.

Entre estos antecedentes se cuentan las obras realizadas por algunos contemporáneos de Toscano: Guillermo Becerril, quien efectuara sus primeras tomas en 1899; los hermanos Stahl; los hermanos Carlos, Eduardo y Guillermo Alva, que filmaron la entrevista Díaz-Taft entre muchos otros eventos históricos trascendentales, siendo algunos de los cineastas más fructíferos de la época; Jesús H. Abitia, compañero de Obregón en la primaria, que entre 1913 y 1920 filmaría todas las campañas del caudillo; Enrique Rosas quien tomó a Porfirio Díaz y a Justo Sierra en un viaje a Yucatán, para así realizar *Fiestas presidenciales en Mérida* (1906), primer filme de largometraje en la historia cinematográfica de nuestro país, y que para algunos autores, como el historiador de cine Emilio García Riera, constituye también nuestro primer documental.

Sin duda, el periodo de la Revolución Mexicana (1910-1917) nutrió a nuestra cinematografía e impulsó su crecimiento. Hasta entonces, las “vistas” tomadas por los

operadores no había dejado de ser *topicals* o *travelogues*, por lo que desde los inicios del conflicto y durante todo su desarrollo, los cineastas encontraron en él un tópico no sólo de interés para todos los sectores de la sociedad, sino además un medio informativo que, por sí mismo, se encontraba cargado de una gran estética que podía ser explotada en sus imágenes.

Uno de los argumentos para afirmar que las imágenes de la Revolución constituyeron los antecedentes del documental en México, es que no sólo pretendían informar a la sociedad de los acontecimientos, sino que a pesar de que estos primeros cineastas procuraban guardar la objetividad de las imágenes (en muchas ocasiones filmando los quehaceres de bandos contrarios y mostrándolos en un mismo filme), la mayoría de ellos se inclinó en algún momento por un lado u otro de la lucha, siguiendo las campañas de un protagonista en particular, el elemento que sin duda tuvo que influir ideológicamente en sus filmes.

Además de los realizadores mencionados, como los hermanos Alva que siguieron a Madero, o Jesús H. Abitia que acompañó a la División del Norte, se dice que muchas de las compañías contaban con sus “propios” aparatos de cine y operadores nacionales y extranjeros.

Un caso curioso sobre la relación entre la cinematografía, el documental y el conflicto revolucionario, tuvo lugar con el General Francisco Villa, quien apareció en varias producciones de los hermanos Alva entre las que se cuentan *Asalto a Ciudad Juárez*. En parte, fue gracias a estos filmes que la leyenda del “generalísimo” atravesó la frontera y llamó enormemente la atención en Estados Unidos (hecho que también se vio influenciado por el éxito de la obra del escritor John Reed).

Distintos directores y productores vinieron de E.U. para filmar a Villa y sus tropas; incluso, se dice que más de una vez, con la colaboración del general mandaron a “reconstruir” varias batallas para que pudieran ser tomadas en cámara –como falsos documentales–.

El 3 de enero de 1914 Villa firmó un contrato de exclusividad con Mutual (compañía que un año después realizaría un filme de ficción, de corte biográfico: sobre un personaje -Villa- y hechos verídicos) en el cual se estableció, entre otras cosas, que el General no podría combatir de noche por que no habría luz para filmar. El ataque a Ojinaga fue retrasado por la firma del contrato, y Villa recibió \$500 U.S. mensuales más cincuenta por ciento de lo recuperado en taquilla. Ese año Villa llegó a contar hasta con diez camarógrafos de la Mutual a su disposición.

Aunque sin éxito hollywoodense, Carranza fue filmado en 1911 y 1915. En 1917

se realizó un documental sobre el congreso constituyente; mientras que Zapata apareció en *Revolución Zapatista* (1919), documental de Enrique Rosas; este mismo realizador filmó el fusilamiento de *La banda del automóvil gris*, y más tarde reconstruyó los demás hechos, resultando un filme de ficción, de casi cuatro horas, en el que se incluían las imágenes reales. En 1933 la modificó y sonorizó en una versión de 110 minutos.

Pese a que ninguna de las obras sobre cinematografía mundial consultadas para este trabajo lo menciona, resulta de gran importancia el hecho de que los trabajos de no ficción y de documental realizados en esta etapa de nuestra historia conforman el antecedente más remoto del subgénero documental de guerra, ya que la Revolución Mexicana no sólo fue el primer gran conflicto social del siglo XX, sino el primero en ser registrado en imágenes cinéticas. Incluso, García Riera afirma que la documentación cinematográfica de la Primera Guerra Mundial, fue influenciada por estilo desarrollado por los cineastas mexicanos de este periodo.

Poco antes de que la Revolución fuera consagrada en 1917, al publicarse la Constitución, el cine nacional había enfrentado un serio declive por lo que en materia fílmica los años veinte se caracterizaron por su incipiente producción. Entre 1916 y 1920, el cine mudo mexicano realizó en promedio un total de 6 largometrajes por año²⁷, y sólo mediante noticiarios cortos se seguía cultivando la no ficción.

Al finalizar esta década, ante la falta de inversión privada y de interés gubernamental (sobresale la opinión del secretario de Educación Pública, José Vasconcelos, quien consideraba al cine como un “asunto gringo”) nuestro cine vivió un periodo de franca indiferencia durante el cual la avasalladora producción hollywoodense acaparó los mercados libres.

Así, durante toda la década de los veinte -mientras Vertov y sus kinoki sentaban las bases del documental, Flaherty llevaba a cabo sus primeras tres películas y el movimiento británico tenía origen con *Drifters* de Grierson- la cinematografía nacional, y aún más la no-ficción, sufría una temprana caída a pesar de haber surgido como promisoría.

Justo antes de que surgiera el cine mexicano como industria (apoyado en el nacimiento del cine sonoro que el permitiría abarcar los mercados latinoamericanos), se abre un paréntesis que nos parece digno de mención, ya que mostraría las enormes posibilidades plásticas de un México vuelto imágenes: la llegada de Sergéi Eisenstein, quien trabajó desde

finales de 1930 en la película *¡Que viva México!* que, dividida en cuatro capítulos “Sandunga”, “Magüey”, “Fiesta” y “Soldadera”, más un prólogo filmado en Yucatán y un epílogo con imágenes del día de muertos.

Aunque el trabajo efectuado en nuestro país por Eisenstein -uno de los tres grandes representantes del realismo soviético, con todo lo que ello implica- no tuvo una influencia en nuestro cine hasta varias décadas después (una vez que el filme fue editado), y a pesar de que se dice que el “Indio” Fernández tuvo la oportunidad de ver en E.U. parte de las imágenes del ruso y que fueron éstas las que lo motivaron, en un ánimo chauvinista, a realizar un cine “mexicano”; desde nuestro punto de vista resulta pertinente mencionar ésta obra por ser la primera que nos habla de la historia, las costumbres y la identidad de nuestro pueblo, no desde una perspectiva meramente antropológica, histórica o cronística, sino desde el muy particular punto de vista del autor (valor imprescindible en cualquier filme documental), y en este caso, desde la belleza plástica de sus paisajes naturales y humanos, desde una admiración tácita a su cultura y desde un personal cuestionamiento e interpretación de su identidad.

Podemos decir, incluso, que es Eisenstein el primero en volver la mirada a la raza indígena que hasta entonces representaba tan sólo el México harapiento del cine noticioso y documental, y la total inexistencia en la ficción; de algún modo, Eisenstein les descubre como parte de nuestra identidad y raíces, les dignifica, y les otorga esta personalidad sufriente y romántica que tantas veces sería reproducida –falsariamente- en el cine de ficción indigenista de la época dorada realizado por Emilio Fernández, reproducido en películas como *Janitzio* (1935) de Carlos Navarro.

Rodada en escenarios naturales y sin actores de profesión (personas comunes y corrientes que recibían del autor una cantidad de dinero a cambio de participar en el filme), *¡Que viva México!* no es un documental, sino una obra perteneciente al realismo (en la que se continúan explayando las teorías de Eisenstein, aunque claro está, fuera de lo que conocemos formalmente como la escuela soviética); sin embargo, excepto por los episodios titulados “Magüey” y “Soldadera” (nunca filmado) que contaban con un argumento preestablecido, tanto el prólogo y el epílogo, como los episodios “Sandunga” y “Fiesta” presentan las características necesarias para ser considerados como piezas documentales al mostrar imágenes del acontecer de un pueblo, como decíamos antes, desde la particular interpretación del autor sobre un sus creencias y su cultura.

²⁷ Vid. García R. *Historia documental del cine*. Tomo V I. CONACULTA.

Hasta nuestros días, dicha interpretación, la de nuestra nación y su identidad, sigue siendo uno de los temas más recurrentes en el documental mexicano, alcanzando una de sus formas más ricas, complejas y excepcionales en el trabajo de los documentales indígenas y chicanos.

En la época en que Eisenstein filma, y posterior a ésta, nuestro cine mantendría su bajo nivel de producción (en cantidad y calidad) hasta mediados de la década de los treinta, cuando comienza a conformarse una industria y tiene lugar la “época dorada” que finalizaría junto con la Segunda Guerra Mundial, una vez que Estados Unidos regresa para acaparar nuevamente los mercados que habían sido descuidados durante el conflicto.

Aunque esta “edad de oro”, lo fue en realidad tan sólo para el cine de ficción, ya que (como sucede en la mayoría de los países) el cine documental no es visto como un producto “rentable” para la industria cinematográfica, cabe decir que en el trabajo de los realizadores de ésta época se encuentra una gran influencia de los filmes de la revolución, no sólo en la temática de películas como *El compadre Mendoza* (1933), *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935), o *El prisionero número 13* (1936), todas de Fernando de Fuentes, sino también en el estilo de realización.

En lo que al documental se refiere, el gobierno Cardenista y sus sucesores darían apoyo a películas de tipo oficialista, institucionales y propagandísticas sobre las obras realizadas en torno a la modernización del país, los eventos y los logros gubernamentales.

Al término de la segunda guerra mundial, el periodo de declive económico vivido en el país se refleja en la cinematografía. Se acentúa el control de la distribución norteamericana y la posesión de los estudios. A pesar de se nacionaliza la producción a través de la creación del Banco Nacional Cinematográfico en 1947, los incentivos económicos se minimizaron y se orilló a un sistema de realización extremadamente rápida, de sólo dos o tres semanas de rodaje. Se cayó así, en un esquema de trabajo industrializado y en serie, de bajo nivel cultural y técnico; sin mencionar la creación Dirección General de Cinematografía (1949), que fungió entonces como órgano de censura gubernamental.

El siguiente soplo para el documental en nuestro país no se daría sino hasta 1950, con *Memorias de un mexicano*, producida, dirigida, escrita y editada por Carmen Toscano -hija del cineasta Salvador Toscano- quien compila una parte importante del material filmado por su padre, y con ello logra el que es considerado como primer largometraje (100') documental de verdadera trascendencia en el país.

Salvador Toscano, además de ser el primer operador de cámara, fue también el primero en abrir una sala de cine en México, donde exhibía sus materiales en forma de noticiarios, pequeñas ficciones y cortos documentales. Entre 1898 y 1927 realizó alrededor de 150 películas de no ficción, incluyendo algunos medimetrotrajes entre los que sobresalen *Viaje a Yucatán* (1906), *Inauguración del tráfico internacional en el Istmo de Tehuantepec* (1907), *Fiestas del Centenario de la Independencia* (1910), *La toma de Ciudad Juárez y el viaje del héroe de la revolución D. Francisco I. Madero* (1911), *La Decena trágica en México* (1913), *El territorio de Quintana Roo* (1918), *La historia completa de la Revolución Mexicana* (1927).

Al parecer, Toscano se dio cuenta tempranamente de las posibilidades históricas y sociales del cinematógrafo y comenzó a filmar aspectos de la vida en nuestro país: los rituales políticos de la dictadura Díaz, eventos diplomáticos, los ánimos de modernización, las fiestas tradicionales y celebraciones magnas como los festejos del primer centenario de la Independencia, los personajes “de moda” en la sociedad de aquel entonces, la vida diaria en los pueblos y las plazas, imágenes de la pobreza que se transparentaba el mosaico de la sociedad, las primeras señales de la actividad revolucionaria, el descontento y los conflictos sociales, las cabezas revolucionarias y sus batallas, sus tropas, y el sucesivo arrebato del poder.

Las filmaciones de Toscano abarcan casi medio siglo de nuestra historia, desde 1897 hasta poco antes de su muerte en la década de los cuarenta -excepto por el periodo de finales de los veinte hasta el principio de los cuarenta, época en que el cineasta se autoexilia por razones políticas-. Aunque una gran parte de las imágenes de Toscano se perdió, algunas de las más importantes se encuentran en el documental realizado por su hija.

Memorias de un mexicano, es calificada como el único “monumento” cinematográfico de nuestro país, y el documento audiovisual más completo e importante sobre la historia de la primera mitad del siglo XX. Cabe decir que con él se inaugura en México el documental histórico –con la excepción del antecedente *La historia completa de la Revolución Mexicana*, del propio Toscano- que en ese entonces (años 50) se encontraba en boga en todo el mundo.

Aunque todo el documental es logrado a partir de las imágenes de Salvador Toscano, la gran diferencia entre la obra de Carmen Toscano y la de su padre -la pauta que hace de este filme un documental- no recae en el mero hecho de la compilación de las imágenes (hasta lograr el largometraje), sino que a estos episodios fragmentados, cronísticos, se les añade una interpretación y una perspectiva histórica a partir de la narración escrita por la

realizadora, en la cual se reconoce el sentido de una historia colectiva no solamente observada sino vivida por el narrador del filme.

Fuera de la obra de Carmen Toscano, el género de no ficción que había sobrevivido durante la época dorada del cine nacional gracias a la producción de noticiarios, reportajes, cortos informativos semanales, y a los ya mencionados documentales auspiciados por las dependencias de gobierno, perdió toda posibilidad con el nacimiento de la televisión que suplió en sus funciones a este tipo filmes.

En la década de los sesenta y setenta, la producción de documentales en nuestro país tuvo lugar a partir de los trabajos realizados en el marco de las instituciones de enseñanza - especialmente el CUEC-, la producción estatal –principalmente, a través de los centro de producción de cortometrajes de las distintas secretarías y dependencias gubernamentales-, los realizadores independientes, y en raras excepciones se llevaron a cabo algunas coproducciones entre el Banco Cinematográfico y la industria filmica (lo cual provocó que una media docena de películas documentales alcanzaran difusión comercial).

El documental (que sabemos permanece unido intrínsecamente al clima social del país donde es producido) vivió un resurgimiento a partir de éstas décadas gracias a la actividad política en nuestro país, vertida en filmes de un primigenio cine directo y cinema verité mexicano.

Aunque, hasta 1968 la actividad filmica del género se mantuvo en el mismo estado en que había permanecido durante las tres décadas anteriores –excepto por el ya mencionado episodio de *Memorias de un mexicano*-, en ese año el primer gran proyecto documental del país tuvo lugar en manos de la producción estatal con *Olimpiada en México* (1968) de Alberto Isaac, que fue calificada por la revista “The American Cinematographer”, como *la más ambiciosa operación cinematográfica de la historia*²⁸: con un grupo de 81 camarógrafos (1 millón 600 mil pies de película), 15 sonidistas y 23 jefes de producción, se lograron casi trescientas horas de filmación con los equipos cinematográficos más modernos del mundo. Se obtuvo como resultado un documental de más de dos horas y media, con el ánimo de convertirse en el capítulo mexicano de *Olimpiada, fiesta de los pueblos* de Riefensthal, dada su ambiciosa producción, pero aún más por su objetivo político que, en este caso, en lugar de ensalzar una

²⁸ Vd. AYALA BLANCO, Jorge. *La búsqueda del cine mexicano*. Dirección General de Difusión Cultural, UNAM. México, 1974. pp. 333.

ideología, pretendía acallar la voz que a gritos sacudía las calles de esa parte del país ajena al espectáculo, que proclamaba “¡No queremos olimpiada, queremos revolución!”²⁹.

Aunque esta obra, realizada por encargo del gobierno de Díaz Ordaz y el Comité Olímpico Mexicano, constituye la mayor inversión en una película del género documental realizada hasta nuestros días, contra ella y su realizador recae una fuerte crítica en contra de su falta de perspectiva social, al ignorar por completo el contexto que rodeaba el festejo de las Olimpiadas y que, desde una perspectiva histórica, subsume al evento –y por tanto al filme– en la actitud engañosa y fascista del discurso oficial del gobierno mexicano.

En ese mismo año, los acontecimientos y movilizaciones vividos en nuestro país – al igual que en el mundo entero– dieron pauta a la obra que influiría en el curso de los documentales de fines de los sesenta y durante los setenta: *El Grito* (Aretche, 1968).

El fervor político adoptado y potenciado por los estudiantes desde meses antes de la realización de la Olimpiada, se tradujo cinematográficamente en el trabajo llevado a cabo por los alumnos del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), uno de los pocos planteles que no sufrieron ataques directos por parte de la represión policial.

En manos de los estudiantes, y con el apoyo de las autoridades y profesores, los materiales e instalaciones del CUEC fueron utilizados para contribuir activamente al movimiento social de aquella época. Actuando como reporteros cinematográficos y documentalistas, los estudiantes llevaron a cabo filmaciones colectivas de los acontecimientos más importantes de las cuales surgieron, primeramente, algunos *Comunicados* colectivos.

Pasados los deplorables actos del 2 de octubre, se reunieron en total unas ocho horas de un fragmentado y disperso material recabado por alrededor de 30 colaboradores y alumnos del Centro. A partir de la recopilación de estas imágenes se decidió efectuar un documental, también de índole colectiva, bajo la realización del estudiante Leobardo López Aretche, que fungía como representante del CUEC ante el Consejo Nacional de Huelga, junto con Carlos González Morantes.

La realización de *El grito*, tomó más de un año de trabajo, durante el cual se logró sintetizar en 120' el sentir y actuar del movimiento estudiantil, a lo largo de los meses más importantes para éste (Julio- Octubre). Estructurado en cuatro bloques, correspondientes a cada uno de éstos meses, se muestra el seguimiento cronológico del Movimiento, desde antes de su inicio –mediante la representación de una vida estudiantil ajena a la violencia– hasta la

²⁹ Ibid., pp. 339

represión en la Plaza de las Tres Culturas, reconstruida mediante fragmentos de imágenes, sonidos y fotos fijas que transmiten las sensaciones de miedo y confusión, apoyadas por la continuidad de la voz de la periodista Oriana Fallaci, quien cita su propio reportaje sobre los hechos. La última secuencia, a modo de epílogo, contrasta la ceremonia luctuosa del entierro de uno de los estudiantes asesinados durante la represión con imágenes de una hiriente “fiesta” olímpica.

El grito representa no sólo la memoria activa de un momento de la historia de nuestro país que trató de ser minimizado y posteriormente enterrado por todos los medios oficiales, sino un excelente ejemplo de un documento colectivo que refleja la progresión y el sentir de un movimiento social desde la propia perspectiva de sus participantes -de cierta forma parte de lo que se intentará hacer en el diseño de documental de esta tesis-. Aunque el documental de Aretche es más que una crónica de los hechos, no intenta tampoco hacer un análisis político o sociológico de éstos; a pesar de ello, sin una narración en la que se califiquen o expliquen los sucesos, a través de las imágenes, los pocos diálogos y el montaje, el realizador logra imprimir en el filme el tono que, de acuerdo a su perspectiva, reflejaba las motivaciones, actos y, por último, el sufrimiento de sus protagonistas. No se trata pues, de un documental político, sino de la interpretación del sentir y la vivencia de miles de jóvenes en un momento histórico que consideraban como suyo.

El estallido político causado por el movimiento estudiantil, el resto de los movimientos sindicalistas que le antecedieron, y el *El Grito* -como mejor película que representa estos episodios-, marcaron la pauta a seguir para los próximos documentalistas. En los años subsecuentes se desarrolla un cine militante, ideológico (activista) y político, enfocado en las luchas de los movimientos sociales, en las manifestaciones políticas y en explorar el ambiente y vivencias de los grupos sociales marginados. Por otra parte, es en éstas décadas cuando comienza a desarrollarse el documental etnográfico, indígena y ritualista.

Las tendencias que el cine mexicano había tomado desde principios de los sesenta y hasta la realización del 1er. y 2º. Concursos de Cine Experimental, convocados por el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), comenzaron a adaptarse al contexto social imperante, dominado por una sensación de marginalidad, creencias revolucionarias, rechazo al poder gubernamental y, en general, a la situación del pueblo mexicano, como se muestra en la magnífica obra de Fernando Gámez, *La fórmula secreta* (1964), experimento de no-ficción con una dura crítica social, y que sin duda representa -hasta

nuestros días- una de las obras más sobresalientes, expresivas y mejor realizadas del cine nacional.

Después del 68, resurgen los concursos cinematográficos, similares a los organizados cuatro años atrás: en 1970, el café “Las Musas”, convoca al 1er. Concurso Nacional de Cine Independiente, para obras de ficción y documental en 8 mm., en el cual participan 20 filmes sobre el tema “Nuestro país”. Un año después, el Comité de Agitación Cultural de la Escuela Nacional de Economía de la UNAM, realiza la 2º. emisión del concurso, en el que contienen 38 filmes con el tema de “El problema principal de nuestra sociedad”. En 1972, la Casa de Lago, perteneciente a la UNAM, realiza encuentros de realizadores de cine independiente, mientras que la Asociación Nacional de Directores y Actores (ANDA) organiza el 1er. Concurso de Cine Experimental en Súper 8, instando a realizar filmes que “exaltaran los valores humanos”; en éste participaron un total de 59 películas.

Dichos eventos se convirtieron en un espacio de exhibición y aliciente para aquellos interesados en realizar cortometrajes de género ficción y documental, aunque cabe resaltar que, en el mejor de los casos, la participación apenas sobrepasó el medio centenar de películas filmadas en 8 mm. –formato mayormente utilizado- y 16 mm.

Debido a la radical politización de los realizadores independientes, las películas participantes en los diversos concursos intentaban confrontar el contenido de sus obras con la realidad de un contexto social que consideran pueril e inadmisibile (*El padre o Why*, documental de Enrique Escalona, 1970); ubicaban el desconcierto de los jóvenes dentro de éste contexto (*Victor Ibarra Cruz*, ficción de Eduardo Carrasco Zanini, 1971); y otras más hacían referencia indirecta a los sucesos del 68 (*Libe...*, ficción de Diego López Rivera, 1972) o abordaban por completo el tema de las nuevas acciones represivas del Estado (documentales *Decadencia*, *Brigada Venceremos*, 1971 y *Un jueves de Corpus*, El Grupo, 1971).

De acuerdo al historiador y crítico Jorge Ayala Blanco, para entonces puede considerarse que existía ya un movimiento mexicano de cine en 8 mm. –cine independiente, antecedente directo del video independiente-, derivado desde el 2o. Concurso de Cine Experimental. Dicho movimiento se encontraba dividido en dos tendencias de acuerdo a las perspectivas de comercialización de las obras, los temas y su tratamiento. Una de estas corrientes estaba compuesta por los realizadores que aspiraban adentrarse en la industria cinematográfica y, por lo tanto, respondían a las distintas convocatorias; mientras que la otra vertiente se caracterizó por rechazar los espacios de difusión formales y por realizar un tipo de

cine radical, político, contestatario, opuesto al sistema. Fueron éstos últimos los que se dedicaron mayormente al género documental.

La ideología de éstos realizadores, influida por su contexto político y social, propició la formación de agrupaciones fílmicas que nacían en las escuelas o de manera independiente; entre ellas destacan el Taller de Cine Octubre, del CUEC, -*Albañiles* (1972), *Explotados y explotadores* (1973), *Chihuahua: un pueblo en lucha* (1972-1975)-; la Cooperativa Marginal de Cine -*Comunicados de Insurgencia Obrera* (aproximadamente 20 cortos documentales, 1971-1972)-; y el Colectivo de la Universidad de Puebla -*Vendedores ambulantes* (1973)-.

Independientemente de la calidad técnica o de contenido en sus obras, tanto los realizadores como los colectivos de esta vertiente, cultivaron un tipo de cine político que no tenía antecedentes en México y al que consideraban como una acción militante que sobrepone el deber y sentido revolucionario al fílmico, incluso utilizando las imágenes como mera ilustración del discurso ideológico que las sobrepasa o hasta se desvincula de ellas. A través de sus documentales pretenden llevar a cabo una labor de contrainformación y debate (*México, revolución congelada*, Raymundo Glayser, 1970); actuar como panfletos que instan al seguimiento de la lucha (*Aquí México*³⁰, Oscar Menéndez, 1970); recabar registros, testimonios y crónicas de cuanta protesta obrera se realice, con el fin de mostrarlas a otros proletarios y fortalecer su movimiento (*Comunicados de Insurgencia Obrera*, Cooperativa de Cine Marginal); realizar filmes que, en resumen, coadyuven a lograr la concienciación y educación política del pueblo en contra del sistema.

En el otro extremo, entre los documentalistas que no se oponían a formar parte de la industria cinematográfica, o que cuyos filmes no eran presentados con una bandera roja por delante (aunque ello no significa que no llevaran a cabo un análisis o incluso una crítica social), destacan algunos de los realizadores provenientes del CUEC como Alfredo Joscowics (*La manda*, 1968; *La pasión*, 1969) y el propio Leobardo López Aretche (*Lapso*, 1965; *Número 45*, 1966; *Parto sin temor*, 1969) -quienes, junto con otros egresados del Centro, afianzaron entonces el papel de la Universidad y su escuela de cine como la principal formadora de cineastas independientes del país-. Sobresalen también aquellos que incurrieron en el cine sobre grupos marginales (no de forma propagandística), incluidos los indígenas, tema del que se desprenden también los documentales etnográficos, indigenistas y ritualistas de esta época.

Este grupo de cineastas, a diferencia de los más radicales, no sólo ponían énfasis en el discurso ideológico –literal- de la película, sino que desarrollaron documentales en los que el filme (las imágenes y los sonidos) podía hablar por sí mismo; podemos decir que técnica y audiovisualmente nos encontramos ante obras de mayor calidad y expresividad, dada en parte por las bases teóricas recibidas en el CUEC (en el caso de los estudiantes de este centro). En su mayoría, este tipo de realizadores optaron por una forma de cine directo en el cual fungían como espectadores de una situación social en la que no intervenían como participantes directos, y sobre la cual no ofrecían una opinión tajante o explícita. Sólo en algunas ocasiones se cultivó el *cinema verita*, en el que el realizador se permitía presentarse ante la cámara y provocar o responder directamente a los personajes de su película, un ejemplo de ello fue *Los adelantados* (1969) de Gustavo Alatriste, empresario y productor de 3 de las películas realizadas por Buñuel en nuestro país.

Los adelantados es considerada por Ayala Blanco como la primera película formal de *cinema verité* en México, en la que el realizador problematiza y escucha la realidad de una comunidad henequenera en el estado de Yucatán, sin pretender tampoco una supuesta ausencia de la cámara entre los habitantes del pueblo. El resultado, es un filme testimonial en el que por primera vez se cultiva otro tipo de cine, un cine directo de calidad y mucho más próximo al ideal de los pioneros que dieron origen a este estilo: muestra una apremiante situación social y, a partir de ello, deja que ésta hable directamente a sus espectadores sobre el retraso y la miseria campesina, a través de las imágenes.

Este cine “marginal”, no por su formas de realización o exhibición, sino por los sectores a los que se refiere, se vuelve a representar en la cámara de Alatriste, pero desde el contexto de los pueblerinos exiliados de sus comunidades y radicados ahora una miseria distinta, propia del ambiente citadino: *Quien resulte responsable* (Q.R.R., 1970), segundo largometraje del realizador, se adentra, investiga y analiza la vida de los habitantes de Nezahualcóyotl, Estado de México -entonces aún un suburbio marginal, ciudad perdida, alejada por unos cuantos kilómetros de la verdadera Ciudad de México-; muestra una realidad urbana que se había pretendido dejar de lado desde *Los olvidados* (Buñuel, 1950).

³⁰ Película a propósito del 2 de octubre, de acuerdo al ya citado Jorge Ayala Blanco, es “la primer película política de largometraje filmada clandestinamente en nuestro país”. Vd. AYALA BLANCO, J. Op. cit., pp.348.

Alatraste tiene el acierto de vincular las particularidades del tema con una forma definida de relatarlo audiovisualmente, al no encontrar un hilo conductor definido a partir del cual se desarrolle el documental, el relato fílmico obedece a las características propias del contexto social que aborda –tal y como debería hacerse en el caso de cualquier documental eficaz-, y por tanto, se representan en él la misma complejidad y multiplicidad de hechos y vivencias, separadas aparentemente entre sí, pero conexas todas por un problema mayor, que les abarca y subsume sin saber, bien a bien, cuál es ése problema ni quién es el responsable. De esa forma, Alatraste pretende, sencillamente, mantener una postura neutra: pretende mostrar, sin nunca llegar al punto del señalamiento o la impugnación contra nada y contra ninguno, y deja que el impacto del filme recaiga, por sí mismo, en las imágenes.

En el ámbito de los documentales etnográficos, ritualistas e indigenistas, que también se desarrollaron acertadamente entre 1960 y hasta principios de los ochenta, encontramos la búsqueda de los sectores marginales (campesinos e indígenas) abordados desde el folklorismo hasta el análisis y admiración por la sabiduría popular y la cosmogonía y rituales que se efectúan por ella.

En este periodo se realizan algunas obras con el patrocinio del INAH y el INI, empero, a pesar de su importancia como registros antropológicos, la perspectiva y objetivos oficialistas no permitió el cabal desarrollo expresivo y creativo de los filmes.

Este tipo de documentales, que fueron cultivados en sus inicios y formas más ricas por los ya mencionados Flaherty y Rouch, tienen su primera muestra en México –de forma paralela a las incursiones del cine indigenista de Luis Alcoriza- con *Carnaval chamula* (1959) de José Báez Esponda, película que a pesar de su obvia tendencia etnográfica no pretende comprender o adentrarse realmente en el sentido de los rituales que presencia. A la obra de Báez Esponda, le seguirían películas como *Carnaval en la Huasteca* (Roberto Williams García, 1960); *Él es Dios* (Guillermo Bonfil y Alfonso Muñoz, 1964); *Semana Santa en Tolimán* (Alfonso Muñoz con patrocinio del INAH, 1967); *El día de la boda* (Alfonso Muñoz, 1968); *Los que viven donde sopla el viento suave* (Felipe Cazals, 1973); *Ayutla* (1972) del egresado del CUEC José Rovirosa -retrato de un pueblo cafetalero de Morelos, empobrecido, explotado, que lucha por conectarse con la civilización abriendo camino para construir una carretera-, que es considerada por Ayala Blanco como *la más bella obra etnológica que se ha filmado en México*³¹,

³¹ AYALA BLANCO, J. *La búsqueda del cine mexicano*. Edit. Posada, 1ª. Edición, México, 1986. pp. 258.

debido a la expresividad de sus imágenes –apacibles, llenas de estética- tomadas de la cotidianidad rural.

Sin duda el director más fructífero del género, fue el realizador independiente Nicolás Echeverría, quien, con las obras *Judea: Semana Santa entre los coras* (1973); *Hikuri Tame: peregrinación del peyote* (1977); *Flor y Canto* (1978); *María Sabina, mujer espíritu* (1978); *Tesgüinada: Semana Santa tarahumara* (1979); *Poetas campesinos* (1980); *Niño Fidencio, el taumaturgo de Espinazo* (1981), se adentró exitosamente en el documental ritualista, logrando tal vez los mejores documentales de este tipo en nuestro país, en los que no sólo es capaz de imprimir toda la riqueza cultural y estética de lo que filma, sino de reconstruir los sentidos y las atmósferas de los eventos, sin por ello buscar anticipadamente un tono esteticista, por el contrario se muestra profundamente natural, claro, respetuoso, íntimo. Echeverría consigue ir más allá del documental cientifista y jamás se reduce al aspecto del turista ávido del folklorismo indígena o pueblerino.

A pesar de llevar a cabo sus documentales en una de las épocas más difíciles y retrogradadas para el cine mexicano, es decir, durante el periodo en que la hermana del presidente López Portillo, Margarita, perdió en sus manos al cine mexicano, Echeverría lleva a cabo sus obras más importantes con el apoyo del moribundo Banco Nacional de Cinematografía y se adentra en un cine de lo sagrado, en una fiel y bella interpretación de la religiosidad llena de sincretismos culturales, sin reparar en los dogmas ni los fanatismos. A través de sus imágenes y de su siempre acertado tratamiento y montaje de los sonidos y la música –en general sus películas se caracterizan por un excelente manejo de la banda sonora, haciendo de ésta no sólo un acompañamiento, o elemento de ubicación, sino una base para el desarrollo del montaje y el tono del relato mismo; imprimiendo un sentido rítmico a sus películas, logra transmitir el peculiar y verdadero sentido de lo místico.

Niño Fidencio, el taumaturgo del Espinazo semeja una película síntesis, la summa magistral de la trayectoria de Nicolás Echeverría, un cineasta solitario, aislado, incontaminado por los tics expresivos de los realizadores de su tiempo y circunstancia. El punto culminante de un proceso que se establece a contracorriente. De Judea procede esta captación iridiscente y orquestada de una ceremonia y sus complicados sincretismos; de Hikuri-Tame precede el expectante seguimiento de una peregrinación mágica y sus inextricables resonancias sin coordenadas posibles; de Tesgüinada precede el tono obsesivo de la reiteración ritual y su calculado sentimiento de lo irremediable; de María Sabina precede la idea de tomar un personaje como hilo conductor sin soñar en agotarlo; de Poetas Campesinos precede ese júbilo entre lúdico y luctuoso

*ante manifestaciones ignotas, casi perdidas, que son en sí la revelación de un mundo, por debajo y encima del nuestro.*³²

Ya a finales de los setenta y hasta la siguiente década el hoyo negro vivido por el cine nacional a raíz de los malos manejos, la cerrazón, la ignorancia y la indiferencia imperante en el periodo de López Portillo, tuvo su continuación en los ochenta a través de un cine que dio la espalda a todo lo obtenido en las décadas anteriores. Vacío, aberrante, explotado en el plano de lo “popular” pero desde le punto de vista burdo y grotesco, las pantallas nacionales se poblaron de ficheras, narcotraficantes, luchadores, violencia, melodramas rancheros, además de una infinidad de productos afines a los contenidos de Televisa. Cualquier cine distinto a esto, no tenía cabida. Este contexto que se vio reflejado en las obras de ficción, tuvo consecuencias más severas para el documental que, como sabemos, se ha enfrentado siempre a mayores dificultades para su producción.

Aunque la producción en las escuelas de cine permanecía de forma continua, el impacto y las posibilidades de exhibición de sus productos habían disminuido notablemente. La producción cinematográfica de documentales quedó mayormente en manos de las instituciones públicas -con todo lo que eso conlleva- y de educación superior. Es en este momento donde la historia del video en México y del documental se conjuntas, al ser éste la mejor alternativa para la realización de obras del género, nacieron nuevos video-realizadores (videoastas) que cultivaron el documental y algunos otros, provenientes del cine, adoptaron este formato que se expandió rápidamente desde inicios de la década de los ochenta.

En el apartado **1.3.3 El video social en México**, nos hemos referido ya a la labor y vicisitudes de los videoastas mexicanos que sobresalieron tomando las riendas de la producción documental e nuestro país, y que continúan, hasta nuestros días, como la mayor fuente de realización de las obras de este género.

Si bien, el video resultó en su momento una “tabla de salvación” para el documental en México, su rescate significó, al mismo tiempo, la sujeción a nuevos problemas para su producción, propios de las obras del video y, de manera específica, del video independiente, de los cuales hemos hablado ya en extenso en el capítulo citado.

Durante los años noventa y el inicio del primer lustro del dos mil, la producción de documentales –más allá del formato específico en que sean realizados- se concentra en la

³² AYALA BLANCO, J. *La condición del cine mexicano*, Ed. Posada, Primera edición, México, 1986. pp. 77-78.

producción estatal –sin una verdadera difusión abierta la público- las realizaciones independientes a cargo de colectivos cinematográficos o de videoastas que nacen en el seno de las organizaciones de la sociedad civil –tales como Telemanita, Grupo Jóvenes Cineastas Indígenas, Voces contra el silencio-, y las obras de realizadores independientes apoyados por recursos propios, de casas productoras pequeñas y, en muchos casos, recurriendo a fondos de financiamiento estatal.

No podría decirse que dicha producción es escasa, por el contrario, se ha visto multiplicada a través de los grupos que, como hace treinta o cuarenta años atrás, ven en la realización de películas del género una herramienta para fortalecer sus luchas y transmitir su mensaje ideológico. En estas dos décadas, y respondiendo al muy particular contexto de un mundo globalizado y un país en crisis continua desde los años setenta y encrudecida desde los noventa, se ha visto nacer un cine documental que trata de afianzar o cuestionarse sobre la identidad de los distintos sectores de la población mexicana; que aborda la problemática de los sectores marginales o aquellos que buscan un reconocimiento mayor en el contexto social; que se preocupa por realizar un cine indigenista con expectativas y que ha dado cabida a realizadores provenientes de estas etnias; que responde ávida y presurosamente a las problemáticas coyunturales que aquejan al país, aunque, es necesario decirlo, inclinándose hacia el registro o incluso el profundo análisis (en los casos más afortunados) de aquellos eventos que producen noticia, sin lograr aún dirigirse hacia una perspectiva mayor que responda al origen de dichas problemáticas.

Aunque podemos afirmar que se ha alcanzado y superado la pluralidad de temas y enfoques para realizar documentales, que había sido desarrollada en los años sesenta y setenta; y que se ha sobrepasado cuantiosamente el número de producciones, los problemas principales del género en nuestro país continúan siendo arrastrados desde su nacimiento: a pesar de sus más de cien años de historia, el documental en México, a diferencia de otros países, continúa sin ser asimilado por la industria –ni cinematográfica, ni televisiva- y, por tanto, sin generar públicos que sustenten su producción y distribución masiva, comercial; visto como un producto no redituable “se ha creado un círculo vicioso, entre la falta de públicos habituados al documental y la falta de producción, distribución y exhibición”³³.

³³ SUZAN, Margarita, Coordinadora Ejecutiva del certamen Contra el Silencio: Todas las Voces, y colaboradora de Producciones Marca Diablo; en entrevista para fines de este trabajo, el 18 de julio de 2003.

“El acercamiento al documental está relacionado no sólo con la cultura cinematográfica, sino con la cultura de la población en general, así como con las condiciones específicas de una sociedad”³⁴, es por ello que, a pesar de que dichas condiciones –políticas, económicas, de diversidad cultural e identitaria- han provocado la multiplicación de las obras de este género, las películas se han visto limitadas a su exhibición en círculos cerrados de espectadores, incluso los filmes de gran valía que han alcanzado una exhibición de manera “comercial” sólo han logrado ser difundidos parcamente, a través de espacios como el de la “Cineteca Nacional” u otras salas especializadas que, a pesar de constituirse como foros importantes de exhibición, se dirigen a un público muy definido y aún pequeño; cuanto más en el caso de la proyección de obras mexicanas de este género que tienen lugar únicamente en el marco de encuentros, foros, muestras y eventos específicos.

Aunque no se puede caer en una visión simple y optimista de la apertura de espacios para el documental (su principal factor en contra), se debe hacer hincapié que la producción no ha cesado; como en otros periodos de su historia, en estos años han destacado múltiples obras que asegurarán la permanencia y la evolución del género, respondiendo, así mismo, a las necesidades de memoria y análisis sobre nuestro país, desde su interpretación audiovisual.

³⁴ Ibid.

1ª. PARTE: CONCLUSIONES

El video ha pasado por etapas bien definidas de desarrollo que lo han llevado alcanzar su *status* actual. Al inicio de su historia comienza como una herramienta de uso exclusivo para producción televisiva y poco después algunos artistas que logran acceder a esta tecnología, comienzan a utilizarlo como un medio expresivo.

Una vez que se reducen el costo y el tamaño de los equipos, el video se difunde entre las instituciones, y posteriormente llega a un gran número de consumidores, hasta popularizarse y diversificar sus usos. En poco tiempo, el video se populariza, multiplicándose así los foros y espacios de exhibición y difusión de los videogramas. Este exitoso proceso de socialización se debe al hecho de que el video, como herramienta de creación audiovisual económica y técnicamente accesible, permite a las personas realizar sus propios productos audiovisuales, aún sin ser profesionales de la producción: cualquier persona con acceso a una cámara de video, se convierte en un realizador en potencia.

Al no depender –económica o políticamente- de una empresa o institución, el trabajo de éstos videoastas se desarrolla en el ámbito de la producción independiente, que permite no sólo la libertad de elegir temas de interés particular o grupal que no eran tratados en otros medios; sino, además, abordarlos con autonomía ideológica y creativa.

Las imágenes, de todo tipo, recopiladas por aficionados o profesionales del video se convierten, al abstraerlas de su temporalidad, en un enorme y desorganizado archivo que crece conforme al número de videoastas; transformándose así en una extensa memoria audiovisual, relacionada directamente con los procesos sociales que tienen lugar en los diversos ámbitos y contextos que viven los videoastas como testigos y/o participantes de los eventos de su entorno. De esta relación entre video, comunicación, y contexto social surge la categoría de “video social”, definida en el capítulo 1.3 **V** **ideo social y producción independiente**, como *la gran categoría que abarca las producciones de video cuyos contenidos se vinculan directamente a los acontecimientos, las relaciones y los procesos sociales (desde el ámbito familiar y comunitario, hasta el internacional); y que tienen como objetivos principales la conservación de la memoria colectiva, el registro documental, la expresión de ideas y juicios, la interpretación del entorno social, la promoción de*

valores, creencias y formas de vida, y, especialmente, el fomento de cambios en la sociedad; categoría en la que se incluyen las producciones de video documental.

Debido a sus cualidades – principalmente su bajo costo y libertad de elección del tema y la forma de tratarlo-, el video social independiente se ha convertido en un importante medio para la sociedad civil, con amplias posibilidades para llevar a la práctica una comunicación audiovisual más democrática y participativa; es por ello que numerosos grupos y movimientos sociales hacen uso de él para difundir sus luchas, compartir información y experiencias, documentar sus acciones y difundir sus actividades e ideología.

Cabe decir que el video, como cualquier otro medio de comunicación al que continúan incorporándose elementos tecnológicos y sociales, se encuentra aún definiendo su lenguaje, sus usos y sus posibilidades que, si bien siguen ampliándose, se enfrentan aún a numerosos problemas tan básicos como los relacionados a la distribución y exhibición de sus productos.

El móvil de los “usuarios” del video social –realizadores o espectadores-, obedece sin duda a la necesidad de difundir o conocer los sucesos de su entorno. Por lo general, esta búsqueda implica el hecho de que sus necesidades o inquietudes no han sido cubiertas en otros medios de comunicación audiovisual, al no encontrar en ellos la posibilidad de introducir ciertos temas, o que éstos sean tratados con la profundidad deseada en la información, o con una propuesta alterna en cuanto a su interpretación ideológica o creativa. Ante este panorama, las películas documentales –propias de un género cuyo fin es eminentemente social- se han posicionado como una de las formas más eficaces y completas para satisfacer esta demanda.

Aunque muchas de las características que han sido señaladas como cualidades específicas del documental (tales como abordar temas de índole pública, ofrecer un punto de vista o interpretación personal sobre un tema, abordar conflictos o procesos sociales, o supeditar la forma al contenido), se encuentran también en las realizaciones de ficción - tomemos en cuenta que la evolución tanto del lenguaje como de los contenidos en la ficción y el documental no ha tenido lugar de forma separada sino que incumbe a la completa evolución del lenguaje audiovisual y a la relación entre este tipo de medios con su contexto social-, lo que podemos concluir a través de la experiencia de sus realizadores, de su historia, y del propio intento de definir al género documental, es que éstas películas (video o filme)

encuentran, desde la propia necesidad de realizarlas, una razón externa al mero acto fílmico o videográfico o a la expresión estética, una razón vinculada a fines y ámbitos sociales específicos: políticos, ideológicos, culturales, antropológicos, etc.

La decisión de abordar un tema a través del género documental, tiene que ver definitivamente con esta necesidad de mostrar la realidad, pero desde un punto de vista particular (“*la realidad según...*”); interpretándola –tal y como lo hace un realizador de ficción- pero sin que esta pierda su cualidad de verídica, de “real”.

La “experiencia reflexiva” que una película documental ofrece al espectador, desde mi punto de vista, tiene que ver precisamente con la sensación y el impacto provocados por saber que lo visto en pantalla es “real”, y que por ello puede incumbir –directamente o no- a quien observa. Se trata, en gran parte, del mismo proceso que se vive con la socialización del video en la que las personas y hechos “reales” -cotidianos, vividos- son los protagonistas y las historias en pantalla. Es por eso que muchas veces el impacto del documental en el espectador dependerá de que tan cercano se sienta -o se le haga sentir- con respecto al tema.

El documental, como cualquier otra forma expresiva o artística, se encuentra imbuido en un contexto social y, por tanto, afectado por él; pero en su caso particular son los sucesos mismos de este contexto su materia prima y razón de existir; es por eso que a lo largo de su historia podemos ver que en él se refleja el clima social imperante, respondiendo a las mismas inquietudes y problemática de la sociedad que lo genera.

Las películas de este género son, entonces, en una de las muchas formas posibles para cubrir la necesidad de informar, opinar, expresarse, e interpretar la realidad; mientras que el video es una herramienta, un medio –o un canal- más para materializar estos objetivos.

En este sentido, la simbiosis entre documental y video se convierte en un proceso “natural”, en una apropiación de la tecnología que, al brindar facilidades técnicas y económicas, posibilita la diversificación de las formas de producir y realizar películas y, en este caso particular, de ampliar el número de realizadores y, con ello, de observar e interpretar la audiovisualmente la realidad y los problemas que en ella se desenvuelven.

Ejemplo de ello son las películas de protesta o denuncia social que, a pesar de tienen lugar primero el ámbito del documental cinematográfico, es solamente hasta la aparición del video que logra realmente multiplicarse.

Su desarrollo social e histórico, denota que el video y el género documental han sido concatenadas por los usuarios de este medio con el fin de dar cabida a su necesidad de

comunicar, de abordar y difundir, sin que necesariamente se impongan de antemano la fragmentación del mensaje televisivo, o la línea temática o ideológica señalada por las instituciones, las empresas o los patrocinadores: es decir, el video documental ofrece la importante posibilidad de la libertad temática y creativa, aunque, cabe decir, la calidad del mensaje requiere –más allá de los aspectos técnicos y económicos- que la posibilidad de abordar y lograr interpretar la realidad se fundamenten en el compromiso del realizador por sumergirse en el tema, que participe de él , tal vez no activamente, pero por lo menos conociéndolo a fondo.

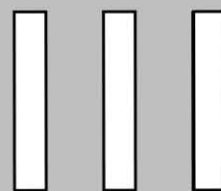
Por sus característica y el impacto social del género, la realización de un documental no es sólo un proceso técnico o creativo, sino un todo un proceso reflexivo: para saber en específico qué se quiere decir, qué es lo que se desea interpretar y cómo interpretarlo de acuerdo a los fines concretos del documental y a los objetivos que se ha planteado quien lo produce, resulta especialmente necesario mantener cercanía con tema, lo cual no necesariamente compromete en su ideología al realizador, pero en cambio le brinda las herramientas para saber cómo abordarlo.

Cada documental, involucra una problemática, un evento, un personaje, etc. del que se considera importante decir -entre líneas o explícitamente- “algo” que incidirá sobre el pensamiento del espectador; bien sea para brindarle nueva información o para aportar elementos mediante los cuales pueda re-conocer el tema desde otro punto de vista – con esto nos referimos no sólo al contenido, sino también a su interpretación audiovisual-.

Aunque, como hemos visto, existen muchas formas de hacer documentales, en cualquier caso, la búsqueda de este equilibrio entre los *qué's* y el *cómo's* implicados en la información misma, en la manera de manipular el tema y de traducirlo al lenguaje audiovisual, requiere, por principio, comprender el “asunto” por tratar, a través de un *background* – bibliográfico, hemerográfico, audiovisual, etc.- y/o una aproximación personal.

Para concluir esta primer parte de nuestro “acercamiento”, diremos que la realización de video documentales, significa, como en ningún otro género audiovisual, la posibilidad de efectuar una verdadera aproximación a la realidad, a los procesos sociales y a los actores que en ella se desarrollan; transformando así a aquellos que lo realizan no sólo en creadores de mensajes audiovisuales, sino en investigadores sociales que buscan comprender procesos, interpretarlos, resaltar su importancia e incidir en ellos, incluso hasta llegar a involucrarse de forma personal, vívida y, sobre todo, participativa.

**Proyecto del video documental
"Robando cámara
(Retrato de una protesta
antiglobalización en México)".**



parte

3.1 TEMA

En síntesis, el tema del video documental *Robando cámara (Retrato de una protesta antiglobalización en México)* es:

-Las protestas antiglobalización en México, a través de las manifestaciones contra el World Economic Forum (WEF), realizadas en Cancún, México, en Febrero de 2001.

A pesar de lo obvio que pueda parecer, el primer paso para la producción de un buen documental es la correcta elección del tema; lo cual, contrario a lo comúnmente se piensa, no es una decisión fácil.

La elección del tema, en el caso del video documental independiente surge generalmente de los propios intereses y preocupaciones del productor (que como vimos antes, casi siempre es la misma persona que lo realiza); es decir, a partir de sus experiencias personales o de contacto directo con situaciones o conflictos que a su juicio merecen documentarse y difundirse.

Existen básicamente dos formas para llegar a la elección de un tema a documentar, que pueden resultar, también, bastante obvias:

- La primera a partir del puro deseo de realizar un video documental, lo cual nos lleva una vez más a la interrogante del tema por abordar. Sin duda, este proceso es mucho más difícil -aunque comúnmente es la situación a la que se enfrentan las personas que han decidido incursionar en el campo del documentalismo-, debido a que obliga al futuro realizador a cuestionarse sobre la infinidad de temas posibles que le interesan tratar y que le son posibles de llevar a cabo.
- La segunda forma, mucho más coherente y fácil de manejar, plantea el hecho de que existe un interés previo y específico por algún tema en particular -aunque éste no haya sido del todo delimitado-, y es partir de este interés que se manifiesta la necesidad de producir un documental.

En el caso particular de este trabajo la elección del tema se efectuó a partir de una combinación de ambas, ya que, como se mencionó en la introducción, en primer término mi interés se dirigía hacia la trascendencia del estudio y realización de video documentales;

cuestión que se conjuntaba con un interés personal en torno al amplísimo tema de la globalización –ampliamente tratado en diversas asignaturas de la carrera-, y que después (como será explicado en la justificación) fue depurado hasta llegar a los *movimientos sociales contra la globalización*, y, específicamente, a la protestas públicas a nivel mundial a efectuadas a raíz de las manifestaciones de Seattle, Washington, en contra de la tercera reunión ministerial de la OMC.

Cualquiera que sea la forma por la cual se haya llegado a la elección de un tema es importante plantearse ciertas preguntas en torno a éste, y por lo tanto, sobre su diseño y la elaboración del documental. Me permito citar en extenso los planteamientos propuestos por Michael Rabiger, en su libro *Dirección de documentales*, ya que en su conjunto ofrecen un panorama completo de aquello que el productor/realizador debe responderse una vez seleccionado el tema y antes de comenzar a trabajar sobre un proyecto:

- *¿Deseo, realmente, hacer una película sobre este tema?*
- *¿Sobre qué otros temas tengo ya suficientes conocimientos y una opinión ya formada?*
- *¿Me siento sólido y emocionalmente relacionada con este tema, en mayor medida que con cualquier otro que pudiera ser realizable?*
- *¿Estoy capacitado para hacer justicia a este tema?*
- *¿Siento el deseo de aprender más sobre este tema?*
- *¿Cuál es el significado real que este tema tiene para mí?*
- *¿Qué tiene que sea especialmente insólito e interesante?*
- *¿Dónde se hace especialmente visible su particularidad?*
- *¿Hasta qué punto y con cuánta profundidad puedo centrar el interés en mi película?*
- *¿Qué puedo demostrar?*
- *¿Con qué películas recientes estoy compitiendo?*
- *¿Qué puedo revelar que será nuevo para la mayoría de la audiencia?*
- *¿Qué prejuicios tengo en torno al tema?*
- *¿Qué hechos ha de conocer la audiencia para poder seguir mi película?*
- *¿Quién está en posesión de estos hechos? ¿Cómo puedo obtener más de una versión?*
- *¿Qué cambio y desarrollo puede mostrar mi película?*¹

¹ RABIGER, Michael. *Dirección de documentales*. Instituto Oficial de radio y televisión. Madrid, 1989. pp. 56, 57.

Una vez elegido el tema y respondidos estos cuestionamientos en su totalidad o casi en su totalidad, se harán más claros para el productor/realizador desde el simple hecho de saber si realmente desea abordar ese u otro tema, hasta la verdadera contribución o valor de su documental, la viabilidad de realizarlo, e incluso parte de sus objetivos o metas.

Así mismo, parte de sus respuestas establecerán en cierta medida la justificación y delimitación para la realización del proyecto.

3.2 JUSTIFICACIÓN Y DELIMITACIÓN

En la actualidad el tema de la globalización se ha convertido en uno de los principales tópicos en la agenda de los medios colectivos de comunicación, y al mismo tiempo, en una preocupación constante para los investigadores en ciencias sociales.

Pese a que “global” y “globalización” se han convertido en términos comunes para los receptores de dichos medios; lo cierto es que existe un vacío en torno al significado de la “globalización”, sus repercusiones reales y sus protagonistas, concebidos en este trabajo no como los “agentes macro” (economía, política, cultura, tecnología, etc.) encargados de dirigir y consolidar un proceso ajeno a los individuos, sino como seres humanos involucrados en el fenómeno desde su ideología y su contexto local.

A partir de la –aún reciente y continua- revolución de las tecnologías de la información y la reestructuración del capitalismo, se ha visto caer al mundo en una creciente inestabilidad política, económica y social.

La adopción generalizada de las tendencias de libre mercado (neoliberalismo) y el ascenso de la tecnocracia al poder; ha provocado que los Estados pierdan su injerencia en las economías nacionales y con ello, sobreviene el evidente declive del estado de bienestar.

Roto el contrato social entre capital, trabajo y estado -profesado entre los gobiernos y sus gobernados hasta los años 80 en E.U. y Europa, y los 90 en México y América Latina-, las condiciones de vida de la mayoría de los seres humanos en todo el mundo han empeorado.

El avance ilimitado del “capitalismo salvaje” global y su imposición ciega del libre mercado en todos los países, sin importar sus particulares circunstancias, han traído consigo un desequilibrio económico sin precedentes, caracterizado por la particular figura del desempleo tecnológico. Eliminando así, ante los inertes ojos de los gobiernos y los ciudadanos, las redes de seguridad y cohesión social.

Ante tal perspectiva, las presiones sociales que la globalización económica ha exacerbado, han dado pie a la aparición de nuevo movimientos políticos y sociales: *identidades de resistencia que se niegan a ser barridas por los flujos globales y el individualismo radical*.¹

¹ Vd. CASTELLS, M. *La era de la información*. Op. cit., pp. 94.

Dichos movimientos se han construido, a su vez, utilizando las mismas armas de las que se valen sus enemigos, es decir, mediante el establecimiento de redes globales de acción, y el uso preeminente de las tecnologías de comunicación como el internet, y otros medios gráficos y audiovisuales a su alcance.

Uno de estos movimientos, probablemente uno de los más interesantes debido a la su heterogénea conformación social, es el denominado “antiglobalización” o “globalifóbico” – término acuñado por el ex-presidente mexicano Ernesto Zedillo en Diciembre de 2000-.

Desde que se tuviera conocimiento de su primera aparición, en Seattle (Septiembre de 1999), la presencia y acciones de los “globalifóbicos” se multiplicaron en diversas partes del mundo, incluso en nuestro país.

La primera muestra mediatizada de “globalifobia” en México tiene lugar en Febrero de 2001, en el marco de la primera reunión del World Economic Forum, realizada en Cancún, Quintana Roo.

¿Por qué realizar un documental sobre las protestas de Cancún? Aunque los párrafos precedentes nos ofrecen en sí mismos una explicación a esta pregunta, resulta necesario alcanzar un nivel más particular en la respuesta:

Las bases generales del movimiento y las acciones de protesta –tema del documental- de los grupos antiglobalización mexicanos siguieron desde un principio las tendencias, formas y objetivos de sus precedentes internacionales –incluyendo la conclusión represiva y violenta que caracterizó a las manifestaciones, y que influyó también para su preeminencia en la agenda mediática- ; empero, es bien sabido que uno de los aspectos fundamentales para comprender el fenómeno de la globalización radica en el estudio de las expresiones locales de los procesos y hechos vinculados a ella.

El contexto local ha influido en cada uno de los países donde se ha manifestado este movimiento, no sólo particularizando los fines e identidad de los grupos participantes, sino además en la percepción que la sociedad tiene de ellos.

En nuestro país, a casi cien días del nuevo gobierno foxista, con una álgida oposición de los gobiernos estatales priístas, tras los negativos acontecimientos vinculados al CGH (y por tanto al descrédito de los movimientos juveniles y de la propia Universidad), y con el estruendoso anuncio del inicio de la “Marcha Zapatista”; el desarrollo de las protestas del movimiento antiglobalifóbico mexicano se realizaron, indudablemente, en un clima político y mediático complejo y enrarecido.

En gran parte por este contexto, en parte por la propia inclinación política de los medios, se construyó una imagen fragmentada, negativa y dañina en torno a los grupos antiglobalización.

En este sentido los medios audiovisuales pertenecientes a empresas privadas no se han profundizado en la identidad, las motivaciones, el trabajo (paso a paso) y el lado humano del movimiento y sus acciones de protesta; mucho menos, en la perspectiva y las opiniones de los jóvenes que participan en ellas.

Es necesario resaltar que una de las principales cualidades y objetivos del video documental, desde sus inicios, ha sido el crear espacios de enunciación y dar cabida en ellos a otras voces: las “no oficiales”, las que ven reducida su participación en otros medios audiovisuales o, incluso, vetada.

Si bien, a raíz del ataque a las Torres Gemelas de Nueva York y el Pentágono, la agenda mediática parece haber olvidado el tema de las protestas antiglobalización -que poco antes ocupó los titulares en los espacios informativos-, las actividades de estos grupos no han cesado del todo. Aunque tal vez su presencia haya disminuido, o se hayan modificado sus formas de acción, este movimiento estableció una particular forma de expresión, acorde a la era de la globalización, a sus presiones y a sus características sociales; que seguramente influirá en el desarrollo de movimientos sucesivos.

En nuestro país, la siguiente movilización de este tipo, posterior a Cancún, tuvo lugar en Marzo, 2002 en la ciudad de Monterrey, ambos eventos representan, para los interesados en el tema una oportunidad para acercarse al fenómeno de la globalifobia a través de sus propios protagonistas y en un contexto familiar: nuestro propio país.

Como dijimos, la tecnología del video ha facilitado la oportunidad de proyectar un punto de vista sobre cualquier tema de nuestra realidad y de alguna forma convertirse en un cronista audiovisual de su propia época.

Hasta nuestros días los documentalistas independientes se han convertido probablemente en la fuente más sólida de información para la construcción de una memoria social distinta -tanto en sus temas, puntos de vista e incluso lenguajes- a la ofrecida por los medios colectivos de comunicación. Una memoria que, cabría destacar, es la más cercana a la conformación de una crónica narrada en la propia voz de los protagonistas (hecho que constituye uno de los objetivos particulares de este documental).

La realización de documentales (sin importar el formato) permite abstraer los sucesos de la realidad y con ello, hasta cierto punto, arrancarles de su temporalidad, llevarlos más allá del “acontecimiento noticioso” que en imágenes televisivas no merece más allá de cuatro minutos.

En México, esta necesidad de comunicar los hechos que son minimizados o no se transmiten por la televisión, ya sea estatal o privada, es lo que da origen a algunas realizaciones de video. En este sentido, el video representa una alternativa de comunicación.²

DELIMITACIÓN:

Como se vio en el apartado concerniente al Tema, algunas de las cuestiones más importantes para su elección giran en torno a las capacidades reales del productor y realizador para acercarse y abordar al objeto y sujetos de su documental.

El documental audiovisual, como cualquier otra investigación social (o científica), debe establecer los límites de su campo de acción, es decir, de entre las numerosas ramificaciones de un mismo tema, se debe ubicar un objeto (y/o sujetos) específicos en los que el documental deberá centrarse, para lo cual el realizador debe ayudarse de una investigación previa o *back ground* del proyecto documental; de lo contrario, el propio realizador corre el riesgo de perderse en un gran cúmulo de información e imágenes, que después le serían difíciles manejar y sintetizar.

Es necesario tomar en cuenta que el documental como las obras de ficción por lo general ofrece al espectador una historia a partir de la cual interesarse, por lo que en ambos casos (con sus respectivas diferencias) la historia o el tema a tratar debe ser lo suficientemente claro para el espectador con el fin de que éste sea capaz de ubicar los personajes, el desarrollo de las acciones y obtener sus propias conclusiones.

Así mismo, la delimitación del tema le permite al realizador pre-establecer una guía a partir de la cual llevará a cabo la recolección de sonidos, imágenes y testimonios necesarios para construir su obra. Mientras menos delimitado esté un tema en su etapa de preproducción, es casi seguro que sufrirá numerosas modificaciones en las etapas siguientes.

² GAYTÁN, Pablo en *El video en México*. Op. cit., pp. 162.

En el caso del documental (como una forma de investigación y acercamiento al entorno social), el proceso de delimitación del tema o problema a tratar no difiere en mucho del seguido en las investigaciones sociales de corte científico. Tomemos como ejemplo los pasos propuestos por Raúl Rojas Soriano en su libro *Guía para realizar investigaciones sociales*:

1. Señalar los límites teóricos del problema mediante su conceptualización. (Aunque en caso de muchos documentales no es necesario establecer un marco teórico, podemos adaptar fácilmente este punto, como el establecimiento del punto de vista particular a partir del cual será abordado el tema, y que debe permanecer fijo durante todo el desarrollo del documental. Conceptualizar o asentar este punto de vista definido sobre el tema, nos permitirá dar sustento a las aseveraciones hechas a través del documental).
2. Fijar los límites temporales de la investigación.
3. Establecer los límites espaciales de la investigación.
4. Definir las unidades de observación. (Que en nuestro caso se referiría a los sujetos seleccionados para fungir como personajes principales del documental.)
5. Situar el problema social en el contexto socioeconómico, político, histórico y ecológico respectivo.³

En el caso de esta tesis, mi interés se enfocó en primer término, en el tema de la globalización, que como bien se sabe es un proceso diverso y vasto, y lo mismo sucede con el subtema de los movimientos contra la globalización.

Incluso, abordar únicamente lo referido a los “globalifóbicos” se presentaba como un tema cuantioso, ya que este movimiento encuentra sus antecedentes directos desde el año de 1994 y se ha desarrollado en numerosas ciudades del mundo.

Dada esta situación, y teniendo en cuenta los cuestionamientos propuestos por Michael Rabiger para la elección del tema, decidí que el documental tratara sobre las protestas del movimiento antiglobalización, acotándome a un caso específico que me fuera accesible y que, al mismo tiempo, aportara información de interés sobre nuestro contexto inmediato, es decir, sobre las expresiones antiglobalización en nuestro país, aprovechando la coyuntura de la

³ ROJAS SORIANO, Raúl. *Guía para realizar investigaciones sociales*. Plaza y Valdés. México, 1998., pp 73, 74.

realización de Foro Económico Mundial (FEM o WEF –por sus siglas en inglés) en Cancún, Quintana Roo.

El proyecto “*Robando Cámara (Retrato de una protesta antiglobalización en México)*”, es un documental testimonial en el que se pretende, únicamente, mostrar el proceso que conlleva este tipo de manifestación, así como hacer una interpretación de la personalidad, las motivaciones y las formas de organización de los movimientos antiglobalización en México, a partir de “un proceso deductivo” (aunque no formal o científico), cuyo principal fuente de información son las opiniones de los propios participantes en las protestas realizadas en febrero de 2001 contra el Foro Económico Mundial (realizado en Cancún, Quintana Roo, los días 26 y 27).

El documental abarcará desde el día 17 de febrero (periodo de preparación de las protestas) hasta el día 27. Se incluirán imágenes de las reuniones previas de organización realizadas por los colectivos participantes los días 17, 20, 21 y 22 de Febrero, en la ciudad de México; y la partida del zócalo capitalino hacia Cancún, el día 23.

Los testimonios y las imágenes se concentrarán, primordialmente, en un sólo colectivo de los participantes en la manifestación, llamado “Desobediencia Civil”, el cual actuará como principal sujeto y personaje principal del video, y en segundo término, en su interacción con integrantes del CGH, MPR y el colectivo F26, participantes en las protestas.

Es necesario aclarar que las imágenes e informaciones fueron obtenidas de primera fuente. A esta información se unen las anotaciones y la observación efectuadas al seguir de cerca los sucesos y participar en ellos.

Como fuentes de apoyo sobre el contexto político y social imperante, así como para tener “la visión externa” del movimiento se incluirán (en los casos que sea pertinente) información emitida por los medios en torno a las protestas y el FEM.

En este caso se tomarán como fuentes de *stock* principales los noticiarios televisivos nacionales y de la Ciudad de México de los canales 2, 7, 9, 11, 13 y 40 emitidos los días 23 a 28 del mismo mes.

Recordemos que este medio es la principal fuente de información de la población mexicana. Además, dado que a su término ésta investigación se traducirá en un producto audiovisual es pertinente para su realización incluir los hechos desde la perspectiva de productos semejantes.

Además, como parte del *back-ground* para la realización, se utilizó la información emitida en periódicos y revistas. Los diarios nacionales seleccionados para este propósito fueron El Universal, Reforma, y La Jornada, por tratarse de los periódicos de análisis político, de mayor circulación, de los cuales se procuró obtener ejemplares, así como de algunos periódicos estatales y municipales (de Quintana Roo y Cancún) –días 25 a 28 de Febrero-, por tratarse de los únicos medios de información local (además de la radio) en los que se hizo una amplia cobertura que en la mayoría de los casos abarcó siempre la primer plana.

Los periódicos locales se seleccionaron de acuerdo a la disponibilidad de ejemplares para esta investigación, y por la cantidad de información que del tema se encontrara en ellos. Se escogieron: Por Esto, La Crónica, Voz del Caribe y Diario de Quintana Roo.

3.3 CARACTERÍSTICAS DEL PROYECTO

Dado que en el apartado anterior (3.2 **Justificación**) se ha argumentado ya sobre las razones para la elección del tema y del género, sólo resta en este capítulo aclarar como surge el proyecto y las características de este de video en particular.

ORIGEN DEL PROYECTO.

Como se ha planteado anteriormente, la realización de este documental fue concebida desde su inicio como proyecto de trabajo recepcional, cuyo principal interés se centra en realizar un acercamiento personal a la práctica del documental, y, de forma adyacente, tratar el tema de la globalización –que mencioné anteriormente, por obvias razones, es uno de los más recurrentes a lo largo de la licenciatura en Comunicación-.

Con el objetivo de tratar este tema a través de un producto audiovisual, aproveché la coyuntura, una vez que se hace pública la realización de la reunión anual (2001) del Foro Económico Mundial, en la ciudad de Cancún, Quintana Roo, y que comienza a circular entre los medios de comunicación colectiva (y distintos círculos de activismo) información sobre el llamado a realizar la primer protesta antiglobalización de nuestro país (y de América Latina), en el momento histórico en que manifestaciones semejantes se realizaban por todo el mundo.

La convocatoria de la manifestación también es realizada públicamente por los propios activistas a través de la página de Internet www.d4.org *, medio que sirvió para contactar vía mail a diversos participantes y colectivos.

Por su importancia para nuestra área –y en el estudio de los nuevos movimientos contra la globalización y sus expresiones públicas-, cabe hacer un paréntesis en este punto para señalar que el Internet y en especial el correo electrónico se convirtieron en el medio principal de información, no solo para mí, sino de todos los participantes; ya que, una vez

* Considerada como la “base” de una Coordinación General descentralizada. En ella se podía encontrar información general sobre el movimiento “globalifóbico”, opiniones de los visitantes de la página, convocatorias a diversas movilizaciones, información sobre la marcha zapatista, el calendario preliminar de las protestas de las protestas de Cancún, así como el correo globalfobia@d4mx.org mediante el cual los interesados podían comunicarse con las Coordinación General y ser informados sobre las próximas reuniones de los distintos colectivos participantes.

ingresada la dirección personal de correo a la página d4, por este medio casi a diario era distribuida información de interés para los participantes, entre la que se cuenta el perfil de las protestas “globalifóbicas” precedentes, el significado de la movilización F26 (Febrero 26), información sobre el FEM y algunas de las empresas transnacionales más importantes, explicaciones sobre la Acción Directa No Violenta, la importancia del trabajo en equipo, el “verdadero” significado de la democracia, recomendaciones médicas y legales para los manifestantes, una lista completa de utensilios y consejos necesarios para los que decidieran participar, e incluso consejos del Dalai Lama.

Sobresale para nuestro interés, un boletín sobre como “utilizar” a los medios de comunicación con el fin de difundir el mensaje de las protestas en lugar de “ser utilizados” por ellos. En este boletín incluso se hacen consideraciones por separado sobre la radio, la prensa y la televisión; y se propone una estrategia de medios de criterio cronológico (que hacer “un mes antes a una semana antes de la acción”, “el día anterior a la acción”, “la mañana anterior a la acción”, etc.).

De igual importancia para nuestro tema encontramos un boletín sobre “Video Activismo”, en el que se incluían consideraciones técnicas de los equipos (y como sacar provecho de ellas), consejos y orientación general sobre el quehacer del “videoactivista”, recomendaciones sobre los campos de acción a cubrir y el cómo grabar, así como la dirección de correo wm@videoactivism.org, para más información.

Toda esta información fue de utilidad en la realización del documental, ya que funcionó como parte del *back ground* indispensable para acercarse al tema del documental, además de dar una orientación sobre la información que circula entre este tipo de activistas y que en raras ocasiones llega a otros tipos de público. Muchas de las preguntas realizadas durante las entrevistas a los participantes tuvieron origen en esta información y la investigación bibliográfica y hemerográfica previa.

Una vez en contacto con los grupos de activistas “globalifóbicos”, asistí a reuniones de organización donde expliqué el proyecto a los participantes de la protesta y solicité su permiso para dar inicio a las grabaciones.

En este punto, es necesario resaltar que la primer tarea del videoasta que pretende efectuar un documental sobre un hecho que le es ajeno, radica no sólo en acercarse teóricamente al tema seleccionado, sino, principalmente, en introducirse en el proceso real; es decir, lograr la confianza de los que serán sus personajes y acostumbrarles a la cámara, de lo

contrario, el documentalista sería un extraño que “irrumpiría” anormalmente en el desarrollo del proceso impidiendo, con su presencia, que los participantes actúen y se expresen como lo harían sin la cámara.

En este caso, el permiso para comenzar a grabar no fue concedido hasta después de ser discutido entre los asistentes durante una asamblea, debido a algunas experiencias negativas vividas previamente por algunos de los participantes con respecto de tomar imágenes durante la etapa de organización. A esto se añadía un cierto rechazo hacia la posibilidad de que dichas imágenes pudieran ser ocupadas para acrecentar a la personalidad dañina y clandestina con que se les ha identificado en algunos medios de comunicación, es decir, al “dudoso” uso que se pudiera dar a las imágenes recolectadas, sin mencionar el “miedo” que provocan las cámaras a algunas personas.

En este caso, resultaron definatorias las referencias personales que una de los miembros del Colectivo Desobediencia Civil brindó al grupo de participantes, con el fin de que me fuera permitida la grabación.

Como parte del proceso de aceptación de mi presencia y la del camarógrafo, los asistentes a la reunión establecieron algunas condiciones tales como otorgar una copia de la obra, una vez que ésta fuera concluida y, especialmente, evitar tomar a cuadro a miembros específicos del grupo.

Las grabaciones iniciaron en esa misma reunión, el 17 de Febrero de 2001.

CARACTERÍSTICAS DEL DOCUMENTAL.

Con base en el marco teórico y los antecedentes históricos desarrollados en la primer parte de esta tesis, así como con otros elementos que serán explicados a continuación, realizamos la caracterización de este proyecto a partir de los siguientes aspectos:

a) Tipo de producción.

Identificamos el video documental *Robando Cámara (Retrato de una protesta antiglobalización en México)* como una **producción independiente**, debido a que (recurriendo a los dos conceptos principales desarrollados en el capítulo 1.3) tiene origen como un proyecto ajeno a cualquier financiamiento proveniente de

instituciones públicas o empresas privadas, siendo auspiciado en su totalidad por la realizadora/productora; dejándola así en absoluta libertad la para la elección del tema, el punto de vista desde el cual se aborda y la el estilo creativo mediante el cual es realizado.

Como producción independiente y video de tipo alternativo, en la que se refleja el particular punto de vista de la realizadora, el documental pretende abordar el tema desde una perspectiva distinta a la que fue dada por los medios masivos de comunicación –Tv., específicamente-, sobre las manifestaciones y la identidad, motivaciones y objetivos de sus participantes

b) Escuela (estilo) documental en la que se inscribe.

Sabemos ya que todo documental tiene una base sociopolítica; sin embargo, vinculando el inciso anterior, debemos aclarar que, en cuanto a la tipología del video se refiere, éste proyecto debe ser clasificado como “social” ya que, como fue explicado en el capítulo **1.3**, no solo se pretende abstraer de su temporalidad un acontecimiento para hacerlo formar parte de una “memoria audiovisual”, sino, además, tratar de hacer una interpretación y dar una explicación sobre una parte de un fenómeno social concreto.

En cuanto a la escuela documentalista en la que se inscribe, de acuerdo al desglose presentado en el capítulo **1.4**, debemos tomar en cuenta que, así como en la actualidad no existen géneros cinematográficos “puros”, la realización actual de video documentales se alimenta de las influencias heredadas por los distintos estilos de documental.

En el tipo de documentales como *Robando Cámara (Retrato de una protesta antiglobalización en México)*, destacan las aportaciones realizadas por Grierson y la escuela británica, así como las tendencias surgidas en la Segunda Guerra Mundial, debido a que su tema, la perspectiva desde la cual se reconstruye el hecho y sus fines son abiertamente políticos y propagandísticos.

Encontramos también rasgos del cine directo y el *cinema vérité* (que a su vez fueron influidos por los reportajes y géneros informativos televisivos) debido a que la realizadora se inserta en una situación de tensión política y social que, se vislumbra claramente, devendrá en un conflicto (cine directo); empero, dado el estilo y tipo de realización, el papel de la realizadora consiste también en involucrarse con

algunos de los protagonistas de dicho conflicto para obtener de ellos sus opiniones (y emociones) fundamentalmente a través de la entrevista (*cinema verité*).

Finalmente, de forma mucho más cercana que el resto de las escuelas mencionadas, tenemos como gran influencia al video documental de los años setenta (con el que se comparte no solo el soporte físico –canal-) por ser el antecedente inmediato de este tipo de videos (video activismo, de protesta y sobre movimientos sociales) y por tratarse fundamentalmente de videos independientes sobre problemas y hechos sociales desarrollados en un contexto cercano a la productora/realizadora, en los que se deja en claro la necesidad de una comunicación alternativa que permita al ciudadano común abordar un acontecimiento en el que se interesa por formar parte de la sociedad en que dicho acontecimiento se está desarrollando y, a partir del cual, tiene “algo” que decir (otorgando, al mismo tiempo, la palabra a aquellos que no la obtienen fácilmente en otros medios audiovisuales)

c) Sujetos y objetos que aborda.

Michael Rabbiger (en la obra ya citada) ofrece, para el realizador principiante, una tipología de proyectos de documental; de acuerdo a esta tipología hemos clasificado al proyecto de esta tesis dentro de los documentales cuyo objeto es la ***interpretación de un acontecimiento público***¹.

De las características básicas del documental sobre un acontecimiento público sobresalen:

- 1) Que aborda un tema sobre el cual el realizador o el equipo de producción no puede ejercer ningún control, por lo menos de forma directa.
- 2) Que el propósito fundamental es grabar el acontecimiento a medida que éste transcurre.

Robando cámara es, obviamente, un documental testimonial sobre un acontecimiento público sobre el cual la realizadora no tiene influencia alguna: una manifestación y su proceso de preparación, del cual tampoco es participante directa, sino sólo observadora.

En cuanto a los personajes que aborda el documental, por tratarse de la expresión pública de un movimiento social, consideré conveniente reflejar el sentido

multitudinario del hecho a través de la selección de un personaje principal colectivo, es decir, a través de varios de los participantes de la protesta que formaban parte de un solo grupo identificado como “Desobediencia Civil”.

Cual si fuera un proceso de razonamiento deductivo, a través de este personaje se pretende mostrar cuales son los problemas y el trabajo a los que se enfrenta un grupo (más o menos) organizado antes de una manifestación, así como la personalidad y las motivaciones de este movimiento en particular.

d) Público al que se dirige.

Como video de tipo social, con tendencias políticas y propagandísticas, este proyecto tiene la posibilidad de dirigirse a un vasto público que abarcaría desde los adolescentes de 16 años hasta adultos mayores, en los cuales se pudiera lograr un efecto de concienciación sobre la “verdadera” identidad y motivaciones de las personas que organizan y colaboran en este tipo de protestas.

Consideramos que, para que el tema pueda serle atrayente, el público al que se dirige el video deberá tener, por principio, un mínimo de interés en los acontecimientos y la vida política.

Dado que el documental abarca más allá del mero hecho noticioso, se dirige y será de especial ayuda para aquellos interesados en la globalización, los movimientos sociales, y la organización y/o activismo juvenil; es decir, estudiantes, académicos, organizaciones civiles o instituciones relacionadas a éstos temas; tomando siempre en cuenta que este video no pretende ser un análisis teórico o exhaustivo sino, más bien, un acercamiento de valor testimonial.

Ahora bien, puesto que en el contenido del documental será patente la identificación y el agrado de la realizadora hacia los manifestantes y su protesta, el documental se dirige también a los grupos de activistas participantes y otros afines, ya que el video de tipo social, de acuerdo a los ejemplos que hemos mencionado, pretende también ser una herramienta de utilidad para los fines de estos grupos. En este sentido podrá ser utilizado como medio de difusión, como archivo audiovisual de sus actividades y, ¿por que no?, como un medio de fortalecimiento –o cuestionamiento- de su identidad.

e) Realización.

¹ RABIGER, Michael. Op. cit. pp. 277.

Para Rabiger este tipo de documental suele ser el más complejo para su realización, pues requiere una sólida planeación de la producción y amplia investigación previa; debe ser consistente para poder ofrecer tanto el lado objetivo del acontecimiento, es decir, una progresión ordenada y comprensible de los hechos que oriente al espectador; así como el trasfondo o significado atribuido al acontecimiento; por ejemplo, Rabiger sugiere incluir puntos de vista distintos a los de los participantes directos -como entrevistas a personas que observan el acontecimiento- para así enriquecer el relato interpretándolo más allá de su pura ejecución.

En este caso nos encontramos con una producción de bajo presupuesto, realizada tan solo con una cámara y micrófono. Dado el tipo de el hecho que se pretendía documental, el uso de luces o cualquier otro elemento técnico, más allá de la propia cámara, que pudiera resultar aparatoso o “extraño” para los participantes de la protestas, hubiera resultado contraproducente, ya que les hubiera intimidado o simplemente distraído, modificando así sus actitudes ante la cámara y el equipo de producción.

Desde un principio se planteó que el equipo encargado de la realización debería recoger imágenes a través de las cuales se pudiera recrear y describir el proceso en el que intervienen los participantes para llevar a cabo su protesta, así mismo, se planteó la posibilidad de -tal y como lo señala Rabiger- “recoger” las opiniones de algunos de los observadores ajenos a la marcha, en este caso, los pobladores de Cancún y sus impresiones sobre la protesta y sus organizadores.

Para lograr estos objetivos consideré suficiente un operador de cámara, mientras que la dirección quedaría a mi cargo; es por ello que el equipo de producción se redujo tan sólo a dos elementos (tanto técnicos como humanos): el operador audio y video (cámara y micrófono) y la realizadora.

Cabe mencionar que, mientras más pequeño es el equipo de producción resulta más sencillo que pueda ser aceptado por el grupo y que su presencia influya menos en el desarrollo “normal” de las actividades; sin embargo, el contar con un equipo tan pequeño presenta también grandes inconvenientes, tanto técnicos como de contenido, ya que, en algunas ocasiones, el colectivo designado como personaje principal se dividía para realizar distintas actividades al mismo tiempo, pero en lugares diferentes, en este caso debía seleccionar, de acuerdo al plan del

documental (y la mera intuición), cuál de las actividades de los grupos convenía grabar en consecución de los objetivos del video.

Aunque en los documentales sobre acontecimientos públicos se puede definir una escaleta –acorde al objetivo general del video- a partir de la cual definir los acontecimientos a grabar, que serán el mínimo necesario para que el documental tenga un desarrollo lógico y dramático consistente, y que contribuyan al punto de vista que se pretende dar sobre el hecho-, en realidad no es posible establecer el guión hasta que han finalizado las grabaciones. Sin embargo, antes de dar inicio a éstas se debe de plantear que tanto abarca el proyecto documental, es decir, en qué etapa darán inicio las grabaciones y en cuál se darán por terminadas; claro está que, por tratarse de un acontecimiento sobre el cual no se tiene control y no se sabe en realidad cuáles son las direcciones que puede tomar, este esquema se ve continuamente modificado durante la recolección de imágenes.

En *Robando Cámara (Retrato de una protesta antiglobalización en México)* se propuso, como esquema inicial, la documentación de las siguientes fases:

1. Etapa de preparación de la protesta.
2. Viaje y arribo al lugar de la manifestación.
3. Manifestación.
4. Resultados de la manifestación.
5. Retorno a México D.F. (lugar de donde parte el personaje principal)
6. Entrevistas (efectuadas a lo largo de las cinco etapas anteriores, tanto a los manifestantes, como a observadores).

En la cuarta parte **V. Diseño de la producción**, se profundizará en la explicación de estas etapas.

El hecho de no poder establecer con antelación un guión determinado, así como por el desfase temporal entre la recolección de las imágenes, su selección y el diseño de su montaje final, obliga a que el tratamiento y la construcción del documental se realice considerando la información obtenida como “material de archivo”, es decir, como imágenes y sonidos que han sido “rescatados” para, a partir de ellos, reconstruir e interpretar un hecho que tuvo lugar hace tiempo y que, por lo tanto, no contará ya con el carácter actual noticioso o reportero, es

por ello que en el tratamiento del proyecto documental se de debe establecer claramente esta diferencia.

3.4 OBJETIVOS

El video documental *Robando Cámara (Retrato de una protesta antiglobalización en México)* se plantea los siguientes objetivos:

-General:

1. Documentar en imágenes de video la organización, desarrollo y desenlace de la protesta antiglobalización realizado por grupos de la sociedad civil, en contra de la reunión del World Economic Forum, efectuada en Cancún, Quintana Roo, en febrero de 2001.

- Particulares:

1. Mostrar el proceso de preparación y las etapas que anteceden a una manifestación antiglobalización, a través de un colectivo (“Desobediencia Civil”) que fungirá como personaje principal del documental.
2. Definir, a través de los comentarios de los propios participantes, las causas del movimiento y las protestas antiglobalización en México, sus formas de acción, sus motivaciones y la identidad de sus participantes.
3. Establecer un lazo empático entre el personaje principal y el espectador del documental, mediante la dramatización del acontecimiento y la identificación de los personajes (individuos del colectivo).
4. Fungir como un medio de comunicación alternativo a través del cual los participantes puedan expresar libremente sus opiniones sobre el tema de la globalización y la antiglobalización.
5. Incluir aspectos sobre el movimiento antiglobalización que, por lo general, no son tratados en otros medios de comunicación audiovisual –específicamente en los programas informativos-, tales como su particular “lado humano” y utópico, por tratarse de protestas organizadas por agrupaciones juveniles. Es decir, abordando el tema desde punto de vista más vivencia, testimonial y emotivo, que formal.
6. Confrontar la información recabada durante las grabaciones con la expuesta en el contexto mediático y la opinión pública (reflejada mediante las entrevistas de los observadores de la manifestación).

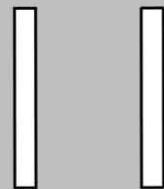
3.5 METAS

A diferencia de los objetivos de un producto audiovisual, que establecen las pautas a partir de las cuales se plantea la perspectiva, el diseño y la realización del documental: el “que” y “por qué”, del contenido; las metas son los “objetivos” que se desean alcanzar una vez que el producto ha sido finalizado, es decir, qué hacer con él y en que forma será utilizado.

El video documental *Robando Cámara (Retrato de una protesta antiglobalización en México)*, se plantean las siguientes metas:

1. Coadyuvar en el cambio de la percepción negativa que se tiene sobre los jóvenes que participan en este tipo de protestas, y sus motivos.
2. Exhibir los contenidos de este producto en distintos circuitos de video documental, tales como festivales y encuentros de video independiente.
3. Difundir el documental, a través de su colocación en los catálogos de videotecas públicas, especialmente de las pertenecientes a centros de enseñanza.
4. Proporcionar, a los individuos o grupos de manifestantes que participaron (o aquellos que les sean afines), un producto específico que les sea útil para difundir su mensaje.
5. Acrecentar el archivo audiovisual existente sobre el movimiento social antiglobalización y sus manifestaciones públicas.
6. Contribuir, mediante los testimonios vertidos en este documental, al análisis y comprensión de los movimientos sociales antiglobalización y sus formas públicas de protesta.

**Globalización y
antiglobalización.**



parte

2.1 UN MUNDO GLOBAL: FUNDAMENTOS DE LA GLOBALIZACIÓN

2.1.1 EL CAPITALISMO INFORMACIONAL Y EL PROCESO DE GLOBALIZACIÓN ECONÓMICA.

“Mediante la explotación del mercado mundial, la burguesía ha dado un carácter cosmopolita a la producción y al consumo de todos los países. Con gran sentimiento de los reaccionarios, ha quitado a la industria su base nacional. Las antiguas industrias nacionales han sido destruidas y están destruyéndose continuamente. Son suplantadas por nuevas industrias, cuya introducción se convierte en cuestión vital para todas las naciones civilizadas, por industrias que ya no emplean materias primas indígenas, sino materias primas venidas de las más lejanas regiones del mundo, y cuyos productos no sólo se consumen en el propio país, sino en todas partes del globo. (...) En lugar del antiguo aislamiento y autarquía de las regiones y naciones, se establece un cambio universal, una interdependencia universal de las naciones. Y esto se refiere tanto a la producción material, como a la intelectual. La producción intelectual de una nación se convierte en patrimonio de todas, la estrechez y el exclusivismo nacionales resultan de día en día más imposibles; de las numerosas literaturas nacionales y locales se forma una literatura universal”¹.

A pesar de haber sido redactadas en 1848 (hace más de ciento cincuenta años), las palabras vertidas por Marx y Engels en el *Manifiesto Comunista*, parecen ubicarse perfectamente en nuestra realidad actual: un mundo en el que la noción política de frontera estructuradas por los Estados-Nación, ha cambiado radicalmente por la acción de la economía global y las nuevas tecnologías de la información.

Como cualquier sistema, el capitalismo se ve envuelto en la dinámica natural de la evolución temporal: una interdependencia continua entre la disolución y la reproducción de sus elementos y procesos, con el único fin de perdurar².

Ésta *disolución de los elementos*³, son procesos que generan el cambio y por tanto establecen la pauta para los siguientes elementos que redefinen al sistema. En lenguaje llano, el capitalismo como cualquier otro sistema se vio en la necesidad de “renovarse o morir”.

¹ MARX, Karl y ENGELS, Federico. *Manifiesto del partido comunista*.

² Vd. LUHMANN, Niklas. *Sociedad y sistema: la ambición de la teoría*. Ed. Paidós. México, 1990.

En este sentido, el capitalismo como sistema económico y proceso histórico, estructura las bases de este cambio dentro de una temporalidad continua pero un espacio (físico) cambiante y extensivo dependiendo de cada una de las fases de su evolución, es decir, mediante ciclos que, por supuesto, no se presentan de una forma lineal, sino interconectada.

El capitalismo desarrollado en los siglos XIX y el primer y segundo tercio del siglo XX (definido como imperialismo por Marx y Engels) establece (en términos económicos) las bases de lo que ahora conocemos como globalización, la actual fase del sistema capitalista.

De acuerdo a Octavio Ianni⁴, los procesos de disolución y reproducción del capitalismo, pueden ser agrupados en tres grandes formas o ciclos divididos de la siguiente forma:

Una primera fase basada en modelos económicos nacionales, caracterizada por la injerencia del sistema económico únicamente sobre las relaciones sociales (y políticas) locales y regionales. En esta fase se establecen propiamente los principios característicos del capitalismo como la mercantilización, la disociación entre los trabajadores y la propiedad de los medios de producción, así como las fuerzas y relaciones de producción.

La segunda fase (antecedente inmediato de la globalización) se estructura con base en modelos transnacionales con fundamento nacionalista. Surgen así los llamados colonialismos, imperialismos, economías y sistemas mundiales; que pretenden la acumulación extensiva del capital.

En este caso, las economías nacionales traspasan de hecho las fronteras nacionales, sin embargo, los sistemas económicos cuentan todavía con un eje central ubicado en la figura de los Estados-Nación. Las directrices económicas son identificables con una nacionalidad definida y la toma de decisiones se lleva a cabo en las grandes capitales de los países dominantes o centrales.

“Surgen entonces los ingredientes de otras y nuevas transformaciones sociales: modelos y valores socioculturales de inspiración racional pragmática, técnicas y procedimientos mercantiles, intereses y expectativas organizados en sociedad o de un modo propiamente contractual; grupos y clases constituidos con base en la

³ Vd. LUHMANN. Op cit., pp. 122. Entiéndase aquí por *elemento*, los *acontecimientos* del sistema.

⁴ IANNI, Octavio. *La sociedad global*. Edit. Siglo XXI. México, 1998. pp. 21-23.

propiedad de la fuerza de trabajo y de los medios de producción, códigos e instituciones jurídico-políticas de tipo nacional occidental.”⁵

El sistema económico capitalista, que en el siglo XIX estableció las bases de una economía nacional con miras a la expansión mundial, se encuentra hoy viviendo plenamente una nueva fase de reestructuración, cuya intensidad ha trasgredido -con una magnitud sin precedentes- los límites del propio sistema económico, influyendo radicalmente en lo político, los social y lo cultural.

La tercera fase capitalista, desarrollada actualmente y aún en proceso de expansión, es definida como *globalización*; caracterizada propiamente, en términos mercantilistas, por la apertura de un comercio global de productos globales, que va de la mano de las premisas neoliberalistas, es decir de la desregularización del comercio por parte del Estado y los agentes públicos, la transferencia de capitales sin fronteras, la pérdida de fuerza de las políticas públicas en favor de los agentes privados, entre otros factores.

El plano en que se lleva a cabo dicho comercio presupone la internacionalización generalizada de la producción, así como la globalización e interdependencia de las finanzas y sus formas de gestión. Al mismo tiempo que produce cambios profundos en la concepción tradicional de la división del trabajo, el papel de los Estados-Nación, los modos de acumulación y centralización del capital, y (la modificación más profunda) la transición de un capitalismo industrial al capitalismo informacional, fundamentado en el uso de las nuevas tecnologías de la comunicación.

En 1991 desaparece (definitiva y formalmente) de la geografía política la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) y con ella perece al único sistema económico opositor al capitalismo.

El hecho, en primera instancia, es el punto de partida para una nueva era del capitalismo extendido verdaderamente a nivel mundial. Sin embargo, las bases de la actual fase de desarrollo del sistema capitalista fueron sentadas por lo menos dos décadas atrás: la y caída de la URSS, es tan sólo una de las múltiples consecuencias de este proceso.

A partir de los años setenta (aunque obviamente con antecedentes aún más remotos) la constitución del sistema capitalista se ve asediada por una reestructuración a fondo tan sólo comparable a la segunda revolución industrial vivida en el último tercio del siglo XIX,

⁵ Ibidem.

en el que el cambio tecnológico acelerado y sin precedentes, establece las bases de una nueva organización social, económica, política y cultural que afecta los distintos rubros de la actividad humana.

Durante las dos primeras fases del capitalismo, los presupuestos *keynesianos* habían cumplido cabalmente con su objetivo: la acumulación misma del capital y la continua obtención de rendimientos. Sin embargo, a principios de los años setenta dichos objetivos parecían ponerse en entredicho: las economías nacionales fuertes pasaban por un grave periodo de inestabilidad y recesión económica caracterizada por las altas tasas de interés y de índices inflacionarios. En este panorama, la necesidad de un nuevo modelo de acumulación (distinto del imperante hasta el fin de la 1er. Guerra Fría) parecía inaplazable.

Por otra parte, otros sistema, el científico-tecnológico había comenzado ya una de sus revoluciones más importantes, encabezada por el rubro de las tecnologías de la información y las comunicaciones; en la que la prioridad se ve dirigida no solamente a la producción del conocimiento e información como un fin en sí mismo, sino a la aplicación de ese conocimiento e información para la reproducción de nuevos aparatos de generación y procesamiento de nueva información, en un ciclo continuo de realimentación entre la innovación tecnológica y sus usos⁶.

El desarrollo de tecnologías (que aprovecharon los descubrimientos realizados al término de la Segunda Guerra Mundial) como el microprocesador (o *chip*), las computadoras personales, los distintos tipos de *software* y, posteriormente, los microordenadores en red, las tecnologías en nodo (conmutadores y selectores de rutas en nodo, protocolos ATM y TCP/IP), así como la optoelectrónica, la nueva explotación de transmisión por ondas o la biotecnología; permitieron la implantación de un nuevo paradigma tecnológico en el que los productos de la innovación se convierten no solo en “*herramientas que aplicar, sino procesos que desarrollar*”.⁷

La nueva revolución de las tecnologías y la reestructuración del capitalismo hacia el neoliberalismo (temporalmente coincidentes, aunque en principio autónomas) presentaron, en poco tiempo una conjugación semejante a la que ocurriera en las dos revoluciones industriales

⁶ Vd. CASTELLS, M. *La era de la información*. Vol 1., pp 58.

⁷ Vd. CASTELLS, M. *Op cit.*, pp 58.

(y tecnológicas) precedentes: el segundo sistema (el económico) se vale de sus interacciones con el primero para acelerar y, de hecho, hacer posible su evolución.

Así como sucediera en la segunda revolución industrial, durante la revolución informática el capitalismo se vale del conocimiento científico para producir y dirigir el desarrollo tecnológico⁸, con el fin de aplicarlo a sus propios procesos. Nace así un nuevo paradigma conjunto, el *tecnoeconómico*⁹, en el que la información es el correspondiente a lo que fuera la energía en la etapa anterior. Es decir, el *input*, elemento base de los procesos económicos.

Los efectos de este acoplamiento tecnológico-económico-neoliberal no fueron inmediatos, tardaron alrededor de veinte años en consolidarse, al cabo de los cuales se establecieron las características primordiales de dicho paradigma:

- Uso de la tecnología para actuar sobre la información (y viceversa),
- Capacidad sin precedentes de la penetración de sus efectos (la *información* como base de la actividad humana),
- Una lógica de interconexión de todo el sistema (a partir de una estructuración en red),
- Flexibilidad (capacidad de reconfigurar el sistema, sin destruir su organización) y la
- Convergencia de tecnología específica en un sistema integrado (innovación tecnológica integrada)¹⁰

Todas éstas han permitido actualmente la conformación de una *economía informacional-global*. Es informacional porque la productividad y competitividad de las unidades o agentes de esta economía (ya sean empresas, regiones o naciones) depende fundamentalmente de su capacidad para generar, procesar y aplicar con eficacia la información basada en el conocimiento.

Es global porque la producción, el consumo y la circulación; así como sus componentes (capital, mano de obra, materias primas, gestión, información, tecnología, mercados) están organizados a escala global, bien de forma directa, bien mediante una red de vínculos entre los agentes económicos. ”¹¹

⁸ Ibid., pp. 61

⁹ Ibid., pp. 87

¹⁰ Ibid., pp.89

Aunque la globalización de la economía requiere, como ya se explicó, en primer plano el uso de las nuevas tecnologías, el proceso de globalización no podría realizarse más que desde los procesos y elementos internos propios de sistema capitalista.

Efectivamente, la aplicación del adelanto tecnológico a los procesos económicos no conlleva a resultados inmediatos, y mucho menos provoca las mutaciones de forma autónoma.

*La productividad es la fuente de la riqueza de las naciones, y la tecnología, incluida la de organización y gestión, es el principal factor que induce la productividad. Pero desde la perspectiva de los agentes económicos, la productividad no es un fin en sí. Tampoco lo es la inversión en tecnología en nombre de la innovación tecnológica...la nueva agenda para la teorización formal sobre el crecimiento debe construirse entorno a las relaciones entre el cambio tecnológico, las capacidades de las empresas y las instituciones nacionales.*¹²

Ante este panorama, las empresas privadas (uno de los principales agentes –sino es que el principal- en la globalización de la economía) basan principalmente sus intereses en la *rentabilidad*, lograda sólo a través de la competitividad de sus agentes.

Durante la década de los setenta, fueron estas empresas las primeras en reaccionar ante el descenso de rentabilidad, procurando aplicar las distintas reformas neoliberales a largo plazo (como la descentralización, la inversión en tecnología, o la desregularización de los mercados) y a corto plazo (como los recortes laborales y salariales).

Sin embargo, la verdadera respuesta para la sobrevivencia del capitalismo consistió en la apropiación de mercados abiertos a la producción y el consumo. Dicha búsqueda implicó, en primer término la expansión del comercio a nivel global, y en segundo la intensificación de la inversión extranjera (que favorece, al mismo tiempo, las condiciones de producción y penetración).

*“Para abrir nuevos mercados, vinculando en una red global a los segmentos valiosos de cada país, el capital requiere de una extrema movilidad y las empresas necesitan incrementar espectacularmente sus capacidades de comunicación. La desregulación de los mercados y las nuevas tecnologías de la información, en estrecha interrelación, proporcionan esas condiciones.”*¹³

¹¹ Ibid., pp. 93.

¹² Ibid., pp. 107

¹³ Ibid., pp. 111.

En este punto se interconectan el resto de los actores dentro de la globalización económica. Dado que dicha apertura de mercados y competitividad se realiza traspasando fronteras, empresas e industrias de todo el mundo han sido sumadas al nuevo modelo económico, sin importar realmente los términos de sus economías nacionales.

A pesar de que internamente, la mayoría de las naciones dependen aún de los procesos económicos nacionales para su subsistencia; cada día es más notoria la imposibilidad de negarse a la competencia del comercio global y, por lo tanto, a su integración.

Radica aquí la importancia de la interacción de las economías nacionales con respecto a la economía mundial. En este sentido, contrario a los que algunos teóricos establecen, la importancia de los Estados en la era de la globalización económica no desaparece, por el contrario adquiere, aunque temporal y acotadamente, un papel fundamental. El nuevo modelo económico, globalizado e informacional, es también primordialmente político, ya que es en el seno de los Estados en donde se ha de gestionar el grado de apertura de mercado, la inversión extranjera, la privatización de instituciones públicas, la desregularización de mercado, y las tendencias laborales y de empleabilidad; así como el apoyo e incentivos a las empresas e inversión nacionales para su proyección global.

Al entrar a la competencia global, la administración Estatal, puede hacer la diferencia entre el crecimiento económico o la vulnerabilidad. Ejemplo de ello es, precisamente, el desmembramiento de la antigua Unión Soviética, una de las dos grandes potencias de la era industrial que, incapaz de adherirse al nuevo paradigma info-económico, se convirtió en víctima de su propio aislamiento comercial.

El Estado se convierte entonces en la vía de penetración a las economías nacionales para las instituciones financieras globales (FMI, BM, BID, etc.), principales gestores de las políticas económicas nacionales y mundiales. La economía global se establece así como una red de mercados financieros interconectados, en sus economías y políticas, pero también en sus recursos (como el mercado laboral) y su tecnología, como base de su competitividad.

Una economía con la capacidad de funcionar como una unidad en tiempo real a escala planetaria¹⁴, introduciendo con ello cambios fundamentales en los procesos y las relaciones de producción, así como en los propios productos. Cambios que ciertamente modificaron las formas de acumulación y movilización del capital, favoreciendo a múltiples empresas

¹⁴ Ibid., pp. 120.

(actualmente conformadas en alianzas estratégicas) y regiones; pero, al mismo tiempo dejando en el camino, fuera del proceso o con pocas probabilidades de participar en él, a un número mucho, mucho más grande de sectores sociales y países.

Nadie ha dicho que el proceso de globalización económica esté sucediendo de forma equilibrada; y, en todo caso, la consumación del nuevo paradigma requiere, en primer termino, permeare el resto del entramado social, cuyos efectos no serían aún del todo previsibles.

2.1.2 GLOBALIZACIÓN Y SISTEMA SOCIAL: LA CONFORMACIÓN DE LA SOCIEDAD RED.

Fueron necesarios poco más de 20 años para que el término *globalización* evolucionara de ser un simple neologismo de uso poco frecuente (década de los ochenta), hasta nuestros días en los que *mondialisation, globalization, globalisierung*; se ha convertido en un vocablo con correspondencia lingüística en casi todos los idiomas. En tan corto periodo “*la difusión global del término testimonia las mismas tendencias a las que se refiere.*”¹⁵

*Basándonos en el apartado anterior, para que la tecnología actúe en la economía con productividad, la cultura e instituciones de la sociedad (...) deben cambiar profundamente*¹⁶. Actualmente, pocos se atreverían a negar que dicho cambio no está ya en curso.

A pesar de la certeza de que la globalización (como proceso) inicia y se expande a partir de la actividad del sistema económico capitalista, en conjunción con la actual revolución tecnológica; la globalización se ha convertido en toda una serie de procesos que se desarrollan simultánea e interconectadamente, afectando a los sistemas político, social y cultural; no sólo a nivel macro, sino también micro-social.

*“La globalización no tiene que ver sólo con lo que hay ‘ahí afuera’, remoto y alejado del individuo. Es también un fenómeno de ‘aquí adentro’, que influye en los aspectos íntimos y personales de nuestras vidas”*¹⁷.

¹⁵ GIDDENS, Anthony. *Un mundo desbocado*. Edit. Taurus. Madrid, 2000. pp. 20.

¹⁶ CASTELLS, M. Op. cit., pp. 101.

¹⁷ Ibid., pp. 24.

Para Niklas Luhmann la sociedad es un sistema autorreferente y autopoietico compuesto de comunicaciones y diferenciada en distintos subsistemas también autorreferentes y autopoieticos (cada uno independientes y cerrados, con sus propios subsistemas y comunicaciones, procesos y elementos); a partir de los cuales aquella realiza sus procesos de selección o comunicación.

Con base en estas comunicaciones, en completa interacción con cada uno de sus subsistemas, la sociedad lleva a cabo el mismo proceso de disolución y reproducción (de desintegración continua), que se realiza en cada uno de ellos con el fin de reducir el grado de complejidad y permitir la permanencia dinámica del sistema.

Como sistemas autorreferentes y autopoieticos, podríamos asegurar que *la tecnología no determina a la sociedad y la sociedad no determina a la tecnología*¹⁸, sin embargo las comunicaciones (interpenetraciones¹⁹) entre ambos sistemas determinan, ciertamente, el tipo de complejidad y evolución entre ellos –y el resto de los (sub)sistemas-.

Actualmente, la interpenetración de estos sistemas y subsistemas, y sus necesarias comunicaciones, han provocado una transformación visible en la estructura misma de la morfología social: la integración en redes.

El nuevo paradigma tecnológico ha sido, sin duda alguna, el elemento definitorio en esta nueva recomposición. Si tomamos en cuenta el presupuesto luhmanniano de que la sociedad es un sistema compuesto de comunicaciones, entenderemos fácilmente la trascendencia de este nuevo principio tecnológico cuyas bases –a diferencia de las revoluciones tecnológicas precedentes- se establecen en torno a las tecnologías de producción de la información, la comunicación y el conocimiento; así como su distribución, aplicación, procesamiento y realimentación del sistema.

*Las nuevas tecnologías de la información y sus distintos usos están modificando, de una forma u otra, a los distintos sectores de la sociedad, están integrando al mundo en redes globales de instrumentalidad*²⁰. Y aunque de ningún modo se trata de reducir la evolución del sistema social al determinismo tecnológico; es necesario recordar que la tecnología es parte del (macro-sistema) sociedad, y

¹⁸ Ibid., pp 31.

¹⁹ Modo de relación entre los sistemas que respeta la independencia y clausura propia de ellos.

²⁰ CASTELLS. Op cit., pp. 48.

ésta no puede ser comprendida en su evolución sino es en conjunto con la evolución de sus propias herramientas técnicas.

Ahora bien, pese a que (a nivel sistémico) la sociedad no determina a la tecnología, ahora más que nunca el uso que de ella haga, y la capacidad con que cada una de las sociedades pueda encaminar su desarrollo en implicación con sus propios procesos y características influye, cualitativa y cuantitativamente, en su capacidad para transformarse y los usos que esta sociedad pueda dar a su potencial tecnológico. En este sentido, y en la aplicación del nuevo paradigma tecnológico, se puede establecer que vivimos actualmente en una *sociedad informacional*²¹.

Pese a que la información (en su sentido amplio, como *transmisión del conocimiento*) ha constituido un elemento de formación imprescindible durante toda la historia de la humanidad, la diferencia establecida entre la actual presencia de las tecnologías de la información reside en que la estructura social ha pasado de ser una “sociedad de la información” a una “sociedad informacional”, cuyo término entraña un tipo específico de organización social en el que la *generación, el procesamiento y la transmisión de la información se convierten en fuentes fundamentales de la productividad y el poder* [y junto con ellas habría que incluir a la identidad, y las relaciones sociales que esta determina], *debido a las condiciones tecnológicas que surgen en este periodo histórico*²².

Como nunca antes, este paradigma ha influenciado la composición, el reordenamiento y procesamiento de símbolos. Las sociedades, y por lo tanto las culturas, se conforman por procesos de comunicación, y toda comunicación, a su vez se fundamenta en la producción y consumo de símbolos.

Este nuevo sistema integrado de comunicación (fundamentado en la digitalización de la información) ha incluido a casi todos los subsistemas sociales, es decir, a la mayoría de las expresiones culturales, las cuales se han visto modificadas, precisamente, en su capacidad simbólica (de comunicación). Esto sucede particularmente con aquellos elementos o instituciones culturales e ideológicas basadas plenamente en la interacción y costumbres social, tal es el caso de la noción de autoridad, el ejercicio del derecho, los valores tradicionales y la ideología política, que no desaparecen sino que se re-codifican con el nuevo sistema.

²¹ Vd. CASTELLES. Op. cit., pp. 47.

²² Ibidem.

Las transformaciones se hacen notorias en las instituciones que daban forma a cada una de las sociedades -y la *sociedad* en su conjunto-: la tradición, la familia, el Estado, se transforman ante el ascenso de las nuevas identidades (individuales y colectivas) surgidas a partir de esta semantización simbólica. Tanto los individuos (entorno del sistema social), como sus formas de agrupación, se han posicionado dentro de esta red de sistemas en transformación, interactuando con ellos, y por lo tanto, modificando su percepción simbólica de sí mismos ante la red (el sistema), y de la red ante ellos.

*El paso histórico de las tecnologías mecánicas a las de la información ayuda a subvertir las nociones de soberanía y autosuficiencia que han proporcionado el anclaje ideológico a la identidad individual (...). En pocas palabras, la tecnología [sus usos y la información difundida a través de ella] está ayudando a dismantelar la misma visión del mundo que en el pasado alentó.*²³

Al parecer, el estado de estas nuevas relaciones encuentra su fundamento en la noción de identidad²⁴: identidades primarias, colectivas, nacionales, globales que se encuentran en reconstrucción; imbuidas en un sistema que a un mismo tiempo parece globalizarse y fragmentarse.

El cambio de las identidades como principio organizativo de las nuevas relaciones entre la red y el *yo* (individual o colectivo) no pone aun en entredicho la permanencia de las viejas instituciones, sin embargo, impulsa su transformación y penetración al sistema.

En el plano de las tradiciones, por ejemplo, los contactos interculturales, ejercidos gracias a las nuevas tecnologías y al intercambio de productos globales (materiales o intelectuales) han puesto en marcha la diversificación y descentralización de las prácticas rituales y religiosas. Al mismo tiempo, se lleva acabo un doble proceso en el cual, por un lado se percibe la pérdida de las tradiciones (como resultado de la autonomía del individuo) a nivel mundial, mientras que por el otro encontramos un arraigo del fundamentalismo (como reacción proteccionista de la identidad –nacional, cultural, religiosa, individual-) enfrentado al cosmopolitismo imperante. En este contexto, podemos afirmar que la morfología de la sociedad de finales del s. XX y principios del XXI, está cambiando:

²³ Barglow en CASTELLS. Op cit., pp 49.

²⁴ En entendida esta por Castells como *el proceso mediante el cual un actor social se reconoce a sí mismo y construye un significado en virtud, sobre todo de un atributo o conjunto de atributos culturales determinados, con la exclusión de una referencia más amplia a otras estructuras sociales* (entorno).

Como tendencia histórica, las funciones y los procesos dominantes en la era de la información cada vez **se organizan más en torno a redes**. Éstas constituyen la nueva morfología social de nuestras sociedades y la difusión de su lógica de enlace modifica de forma sustancial la operación y los resultados de los procesos de producción (relación de clases, reparto, consumo, etc.), la experiencia (organización con base en la interacción simbólica), el poder (instituciones y organizaciones) y la cultura (identidades individuales y colectivas).²⁵

*Una red es un conjunto de nodos interconectados. Un nodo es el punto en el que una curva se interseca a sí misma. Lo que el nodo es concretamente depende del tipo de redes a que nos referimos.*²⁶

Es posible inferir que esta nueva arquitectura social aumenta la autorreferencialidad y autopiesis de los sistemas, ya que las redes son, por definición, estructuras abiertas, expandibles al no contar con un número de nodos determinados, por el contrario con la capacidad de integrar nuevos nodos (siempre y cuando éstos compartan o intersecten sus códigos de comunicación). Esta interacción, constante y absolutamente interconectada, construye al sistema social compuesto por comunicaciones, a partir de los flujos de éstas entre cada uno de los nodos del sistema estructurado en red.

*Los flujos no sólo son un elemento de la organización social: son la expresión de los procesos que dominan nuestra vida económica, política y simbólica.*²⁷ Flujos temporalmente simultáneos, o mejor dicho, atemporales, por no desarrollarse secuencialmente. Lo que es nombrado por Castells como el *tiempo atemporal*²⁸, característico de la sociedad red, determina que en la sociedad red –necesariamente- la noción de los espacios también cambie.

Por obvias razones, la preeminencia de los “lugares” (como espacios físicos) por supuesto no desaparece, sin embargo éstos son vistos en el sistema como nodos: la sociedad red se distingue por desarrollarse dentro de un espacio desterritorializado, denominado *espacio de flujos*, en el que las *posiciones físicamente inconexas* se vinculan mediante los circuitos electrónicos –sistemas informáticos, telecomunicaciones- y los intereses/funciones dominantes de cada sociedad.²⁹

²⁵ CASTELLES. Op cit. Vol 1, pp. 505.

²⁶Ibid., pp. 506.

²⁷Ibid., pp. 445.

²⁸ Ibid., pp. 468.

²⁹ Vd. CASTELLS. Op cit. Vol. 1, pp. 148.

Ciertamente la organización en red no es una forma nueva en los sistemas sociales, sin embargo, el nuevo paradigma tecnológico e informacional ha permitido que ésta se expanda influyendo en cada uno de los componentes y elementos del macrosistema social. Bajo el influjo de este paradigma, se estructura la nueva configuración de los procesos y funciones de la sociedad actual:

- Se configuran, interrelacionan y coordinan los agentes económicos y sus relaciones, los modos de producción y los procesos de acumulación de capital.
- Se reorganizan las relaciones de poder y autonomía (individual, local, regional, nacional, mundial, global).
- Se deconstruye al trabajo como acción colectiva, para fragmentarlo e individualizarlo.
- Se redefinen las expresiones políticas y culturales, con base en la diversificación de sus códigos, y por lo tanto, también a la conformación de las identidades.

Tanto este tipo de estructura, integrada por nodos, como la organización con base en el espacio de flujos y el tiempo atemporal, intensifican la descentralización y diversificación en la conformación y procesos de la sociedad red, permitiendo su continuidad –movilidad-. Como se verá en el siguiente apartado, dicha característica se presenta inclusive en el plano de las identidades colectivas y los nuevos movimientos sociales.

2.2 MOVIMIENTOS SOCIALES CONTRA LA GLOBALIZACIÓN

2.2.1 ALGUNOS EFECTOS DE LA GLOBALIZACIÓN: LA ANTIGLOBALIZACIÓN.

En el ámbito social, los efectos de la globalización y sus distintos procesos se han caracterizado por las transformaciones que provocan en instituciones íntimamente ligadas a la vida personal, tales como la familia (vinculada a las nociones de sexualidad, poder, género, etc.) o la comunidad.

*Hay en marcha una revolución mundial sobre cómo nos concebimos a nosotros mismos y cómo formamos lazos y relaciones con los demás. Es una revolución que avanza (como el resto de los procesos vinculados a la globalización) desigualmente en diferentes regiones y culturas, con muchas resistencias.*¹

Además de los ejemplos anteriores, probablemente la institución en que la transformación de las relaciones es más notoria, debido al carácter y profundidad de su múltiple alcance social, y sobre todo de la extensión de sus facultades, es el Estado.

En el apartado anterior subrayábamos la importancia del Estado como entidad capaz de seguir teniendo un influjo en los procesos capitalistas, fomentando el desarrollo o provocando el socavamiento de las economías nacionales. Aunque hemos establecido que ciertamente el Estado no pierde aun su poder y permanece como una figura importante, en el plano internacional *la capacidad instrumental del estado-nación -especialmente en los países pobres o con desarrollo menor al de las llamadas “potencias mundiales”- resulta decisivamente debilitada por la globalización de las principales actividades económicas, por la globalización de los medios y la comunicación electrónica y por la globalización de la delincuencia.*²

Sin embargo, los problemas y redefiniciones de los Estados Nación están puestos no sólo en la arena mundial, sino que comienzan desde el plano nacional, intrínsecos a sus propios territorios y gobernados.

¹ GIDDENS. Op cit., pp. 65.

² CASTELLS, M. *La era de la información*. Vol. 2. Edit. S. XXI. México, 1998. pp. 272

A partir del concepto de Estado-Nación propuesto por Giddens entendemos al estado como un *contenedor de poder con límites*; sin embargo, ¿qué pasa cuando las fronteras comienzan a desdibujarse y los contenedores del poder estatal comienzan a ser contenidos por fuerzas externas a él?

Sin tomar en cuenta las mediadas iniciadas por los propios Estados, que adoptaron las teorías neoliberales para guiar sus economías desde los años setenta y ochenta (tales como la apertura a la inversión extranjera, la desregularización de mercados, el libre comercio, etc.); el Estado ha visto perder el control total de sus propias economías nacionales. Castells explica el proceso de forma clara y sucinta: dada la interdependencia de las economías y mercados financieros (a nivel global y en tiempo real), las divisas nacionales se ven también imbuidas en esta interconexión, protagonizada actualmente por el dólar, los yenes y los euros; como “medidas” de estabilidad (o inestabilidad) en la inversión y comercio globales.

En este contexto, el resto de las divisas del mundo han sido supeditadas a los cambios acontecidos en el valor de las anteriores. *Si el tipo de cambio es sistémicamente interdependiente, también los son, o lo serán las políticas monetarias.*³

A partir de esta afirmación el resto del proceso es predecible: *Si las políticas monetarias siguen cierta coordinación supranacional, también lo hacen o lo harán los tipos de interés preferencial y, en definitiva, las políticas presupuestarias. De ello se deduce que los estados-nación individuales están perdiendo y perderán el control sobre elementos fundamentales de sus políticas económicas.*⁴

Esta interrelación de elementos, ha significado inherentemente la amenaza al *estado de bienestar (Welfare State)* que los Estados-Nación proporcionaban a sus gobernados, y que constituía (junto con la detención única de la violencia legítima –también socavada por la globalización de la criminalidad-), en definitiva, el fundamento primordial de su legitimidad ante éstos.

Las economías nacionales en la era de la industrialización guardaban a sus empresas y trabajadores, mediante subsidios y medidas proteccionistas (como los altos aranceles) frente a las economías desarrolladas. Sin embargo, hoy día, los organismos supranacionales se encargan de analizar y derribar las barreras al libre comercio, teniendo como resultado, en muchísimos casos, el advenimiento de una competitividad en la que no se toman

³ Ibidem.

⁴ Ibidem.

en cuenta las desiguales capacidades de los países y, por tanto, afecta a millones de personas en el mundo, redefiniendo las bases sociales del trabajo y con ello del contrato social adquirido entre Estado y ciudadanía.

Pero los elementos económicos en relación con las funciones del estado no son los únicos en verse afectados en la conformación de la sociedad red. Grandes sectores de las sociedades nacionales se están adhiriendo a una *sociedad global desterritorializada*⁵ -como sus agentes económicos-, en el plano de un mundo capitalista multipolarizado.

En esta sociedad global (impregnada de relaciones y procesos en todos los ámbitos de la actividad humana, operando de forma desigual e incluso contradictoria) los temas que antes eran considerados de “jurisdicción” nacional, son ahora de interés global. Tal es el caso de la ecología, los medios de comunicación, la hegemonía de la democracia occidental, los derechos humanos, el narcotráfico, el terrorismo, etc.; considerados como factores clave en las relaciones internacionales, e incluso elementos condicionantes en las relaciones económicas globales.

Ítems como los anteriores, han provocado la pérdida de poder y autonomía del Estado, mas no su influencia ni responsabilidad en el ámbito local. El mismo proceso que replantea la soberanía del Estado a nivel global, debilita su posición ante los gobernados, provocando el desarrollo de contradicciones, malestar social, diversidad y desigualdad.

El Estado debilitado en su poder y alcances reales, y en su representación simbólica -junto con el cambio de identidades-, ha significado también la redefinición de valores como la democracia.

Una de las características fundamentales del capitalismo es la extensiva occidentalización cultural, en este sentido, los impulsos capitalistas tiene también una supuesta misión “civilizadora” en los países menos desarrollados.⁶ La democracia como valor político imperante, es tan sólo una de las manifestaciones de esta “misión civilizadora”. Empero, con la transformación del Estado y la tradición, se transforman también sus valores y formas políticas.

En una sociedad que tiende a la “des-tradicionalización” y en la que el estado de bienestar tambalea, cada vez son menos admitidos los antiguos ritos y dogmas

⁵ IANNI, O. Op cit., pp. 61.

⁶ Ibid., pp. 26.

políticos. Además, aunque la democracia como ideología (y estado político ideal) sigue siendo un importante principio activo⁷, en las sociedades abiertas informacionalmente, la política y la democracia ortodoxa (aquella dirigida por el Estado y los partidos políticos) no parece capaz de hacer frente a los cambios impulsados por la globalización, y que en muchos casos, sobrepasan el ámbito del los Estados-Nación.

*La nación se hace no sólo demasiado pequeña para solucionar los grandes problemas, sino también demasiado grande para arreglar los pequeños.*⁸

Existe en el seno de todas estas relaciones -sociedad, estado, economía, tradición, identidad-, la base de la formación de un nuevo tipo de sociedad que ya ha sido esbozada en este recuento a partir de sus subsistemas, y que se expande a otros con resultados contradictorios e individuales, pero profundamente integrados (como el trabajo -su especialización e individualización, su pérdida de carácter colectivo; o la presencia de los medios de comunicación, como representantes de una *industria cultural mundializada*⁹ pero al mismo tiempo, con la alternativa a de consumo e interpretación de los mensajes), a partir de las nuevas formas de organización social sustentadas —como mencionábamos antes- en la conformación de identidades y del posicionamiento de éstas en el sistema.

*Esta nueva forma de organización social, en su globalidad penetrante, se difunde por todo el mundo (...) sacudiendo las instituciones, transformando las culturas, creando riqueza e induciendo pobreza, espoleando la codicia, la innovación y la esperanza, mientras que a la vez impone privaciones e instila desesperación (...). Junto con la revolución tecnológica y la transformación del capitalismo, en el último cuarto de siglo hemos experimentado una marejada de vigorosas expresiones de identidad colectiva que desafían a la globalización y el cosmopolitismo en nombre de la singularidad cultural y el control de la gente sobre sus vidas y entornos.*¹⁰

Los sentidos efectos negativos de la globalización han generado, como parte del propio proceso vivido en el sistema social, lo que conocemos como *movimientos antiglobalización*, expresiones conjuntas de identidades de resistencia que se oponen a la continuación de la globalización tal y como se desarrollado hasta ahora.

⁷ GIDDENS. Op cit., pp. 82

⁸ Ibid., pp. 25.

⁹ IANNI. Op cit., pp. 84.

¹⁰ CASTELLS, M. Op cit., pp. 23, 24.

La nueva economía de libre comercio y competencia, de “mercados abiertos” y “nuevas posibilidades” presenta un profundo lado oscuro. Las economías nacionales y sus empresas en el mejor de los casos son integradas al sistema, pero en muchas ocasiones aquellas que no están en posibilidad de incorporarse y entrar en la competencia son literalmente arrasadas.

Bajo el paradigma del neoliberalismo (de la inversión privada y el libre comercio), se han replanteado las funciones de los Estados-Nación y con ello, la relación entre éste y los gobernados. El libre flujo de la información ha significado también una transformación en las instituciones políticas, culturales y sociales, replanteando el papel de los actores y nociones políticas ortodoxas, el trabajo e incluso la familia, la religión; y con ello las bases mismas de la identidad nacional, colectiva e individual.

Como en las fases anteriores de las evoluciones capitalistas, el proceso de cambio ha afectado cada una de las estructuras sociales, agravando las desigualdades y creando algo más que una crisis económica: una crisis social. Los riesgos de la globalización económica parecen sobrepasar sus posibilidades de gestión, dejando entrever que aun no es posible una globalización de la globalización.

El mismo proceso que interconecta economías, naciones, información, culturas ha potenciado las diferencias sociales e ideológicas, acentuando, cada vez más, la concentración y la polarización de la pertenencia de recursos de todo tipo, repartida ya no entre unas cuantas naciones, sino en algunas cuantas “empresas” en las que se concentran *las capacidades científicas y tecnológicas mundiales (más de 92% de los gastos de I&D –investigación y desarrollo- del mundo, más del 90% de las patentes y de la potencia informática instalada...), la potencia financiera, el poder simbólico y mediático de los tiempos presentes.*¹¹

Los nuevos modelos de acumulación de capital han incrementado el número de desempleados y el nivel de pobreza, dejando a un lado a cuatro quintas partes de la población mundial, incapaz de integrarse a las transformaciones del sistema. El intercambio de informativo y cultural que ha desdibujado las fronteras, se ha convertido en un elemento más de discriminación y diferenciación entre clases y grupos sociales; y en muchos casos, en una transculturización mercantil que algunas sociedades (como las de índole fundamentalista) no se están dispuestas a aceptar.

¹¹ HOUTART, F. Y POLET F. *El otro Davos. Globalización de resistencias y de luchas*. Edit. Plaza y Valdes. 1ª. Edición. México, 2000. pp. 50

Ante este panorama, la rapidez con que actúan los agentes del sistema económico es la misma con la que se transforman y responden los del sistema social: la globalización se encuentra ahora con resistencias tan profundas y agresivas, como sus cambios.

La organización en red experimentada por el capitalismo de fines del siglo XX y principios del XXI, se ha extendido a la sociedad misma impregnando las formas de acción de sus instituciones, colectividades e individuos. Las formas de resistencia contra la globalización han adoptado las características y herramientas de este proceso, para volverlas en contra suya: se lucha contra la globalización, haciendo uso de sus propias armas. Es en este contexto que tienen lugar los *movimientos antiglobalización*¹²: las caras múltiples de esta resistencia.

2.2.2 LOS MOVIMIENTOS Y LAS PROTESTAS ANTIGLOBALIZACIÓN.

El 30 de noviembre de 1999, era la fecha programada por la Organización Mundial de Comercio para dar inicio a su reunión anual, esta vez llevada a cabo en Seattle, Washington. Sin embargo, en el marco de dicha reunión (a la que se conoció como “La Ronda del Milenio”) surgió un evento que opacaría a las propias actividades de la OMC, y sentaría las bases de un nuevo tipo de protestas sociales a nivel mundial.

En aquella fecha, una multitud de alrededor de 50 mil personas tomaron las calles de Seattle. Grupos ecologistas, campesinos, sindicatos, desempleados, movimientos de mujeres, jóvenes, ONG’s de distintos tipos, anarquistas, individuos y grupos de los más diversos orígenes e ideologías, por primera vez protestaban de forma conjunta, abierta y masivamente con un objetivo común: cuestionar los efectos y las bases de la llamada *globalización económica*, llevada a cabo –principalmente- a través de las acciones dirigidas por los organismos financieros internacionales. Las movilizaciones de Seattle, sentarían el precedente de lo que parecía ser un nuevo movimiento social:

Recientemente ha surgido una alianza peculiar. Fuerzas de extrema izquierda, de la extrema derecha, grupos ecologistas, sindicatos de países desarrollados y algunos que se autoproclaman representantes de

¹² Ésta fue la primer denominación que se dio a los movimientos sociales que se oponían y/o protestaban en contra de los efectos negativos de la globalización, y que continúa siendo usada con mayor frecuencia; sin embargo, en recientes fechas, ha surgido las denominaciones de *movimientos alterglobalización* y/o *movimiento de resistencia global*. Propuestos por sus propios participantes, estos términos –aseguran- son mucho más exactos, ya que no se oponen a la globalización, en general, o a la globalización de las relaciones humanas, de los derechos y la solidaridad, sino sólo a sus efectos negativos; por lo que promulgan el desarrollo de una globalización distinta. En este trabajo se continúa utilizando la primera acepción debido a que es el concepto bajo el cual los autores consultados identifican este tipo de expresiones.

la sociedad civil, se están uniendo en torno a un propósito común: salvar a la gente de los países en desarrollo... ¡del desarrollo!

(...) se oponen a una mayor liberalización del comercio y a la inversión, y en general, inclusive a veces de manera radical a lo que hoy se conoce como globalización.

Pese a sus divergencias en otros aspectos, los participantes de esta peculiar alianza están estrechamente unidos por su globalifobia. Cada uno suele exponer fervorosamente y en ocasiones con un cierto tono altruista, su propio motivo para ser globalifóbico”.

Los aliados de la globalifobia hablan, entre otra cosas, de la protección de los derechos de los trabajadores en los países en vías de desarrollo; de la protección del medio ambiente; de la protección de la soberanía y de la identidad de las naciones; de la protección de los países pobres (y ricos) de las multinacionales; de la protección de los países pobres de la economía de mercado, e incluso, de la protección de los países desarrollados de las drogas. Cada grupo en esta alianza cree que su interés particular ya sea económico, político, social o de otra índole será favorecido si el comercio y la inversión entre las naciones dejan de liberarse y, preferentemente, si se revierte dicha liberalización.¹³

El discurso pertenece a Ernesto Zedillo, ex-presidente mexicano, y es un fragmento de su exposición en la reunión del Foro Económico Mundial en Davos, Suiza, realizado en enero de 2000, dos meses después que Seattle.

Aunque ésta fue la primer ocasión en que el término *globalifóbico(s)* era empleado para denominar a las coaliciones formadas en todo el mundo opuestas al avance de la globalización o mejor dicho, de sus efectos nocivos en las sociedades; desde mucho antes algunos periodistas y teóricos habían abordado ya el problema de los grupos que originados y referidos al proceso mismo de la globalización, se oponen abiertamente al avance del fenómeno, por lo menos, en cuanto las formas en que éste afecta a sus propios intereses y localidades.

Del discurso del expresidente mexicano, cabría rescatar algunas de sus apreciaciones, en tanto que el movimiento antiglobalización se caracteriza por la heterogeneidad y el multitematismo de los grupos que lo conforman y que, por tanto, se traducen también en una gran variedad de intereses y objetivos particulares, acordes a la identidad de cada uno de éstos.

Es esta razón, precisamente, la que define parte de la personalidad de movimiento y la que ha dado el particular carácter e importancia de sus **protestas sociales**, entendidas

aquí como **manifestaciones o expresiones públicas llevadas a cabo por los miembros de un movimiento social, con el fin de alcanzar un objetivo concreto con respecto de un conflicto.**

Las movilizaciones de Seattle no son la primera muestra del cuestionamiento del proceso de globalización y sus efectos. Si a principio de los años noventas las miradas del renovado sistema económico capitalista se habían postrado sobre las posibilidades de explotación económica de nuestro país, podemos decir que no fueron las únicas: las del activismo internacional también se dirigieron hacia México.

*La World wide web apenas se estaba estrenando en 1993 y el alzamiento indígena del EZLN logró con éxito ensayar sus posibilidades para vincular resistencias. Analistas y activistas coinciden en señalar que la primera acción de amplia difusión contra el capitalismo global fue el levantamiento del EZLN contra el Tratado de Libre Comercio de América del Norte.*¹⁴

La aparición del EZLN (considerada por Castells como la primer *guerrilla tecnológica*), precisamente en las condiciones en que fue dada (el TLC como un ejemplo más de la corporeización de la globalización y de la Internet como medio de comunicación y vinculación), se convierte en el hito, ejemplo y estandarte de la lucha contra la globalización.

Desde entonces, las protestas internacionales se realizan por decenas. Toman la forma de foros, coaliciones, encuentros, marchas y movilizaciones callejeras de índole nacional o internacional, de acciones conjuntas y en ocasiones simultáneas, repartidas en distintas partes del orbe; hasta culminar (¿principiar?) con un evento de la magnitud de Seattle.

La contra-globalización y su lucha, comienza a extenderse con la misma estructura y aprovechando en gran parte los mismos medios de comunicación utilizados por la globalización económica.

“*Think global, act local*”, lema de las protestas de Seattle, se convierte en el punto de partida de dichas comunas que, desde la experiencia y padecimientos locales, se integraron a una creciente ola de movilizaciones alrededor de todo el mundo. A pesar de las particularidades de cada uno de los grupos que conforman este movimiento, de las diferencias en sus ideologías, objetivos y necesidades locales; se ha logrado unificar un panorama de enemigos y objetivos: “*por la humanidad y contra el neoliberalismo*”¹⁵ y todo lo que ello conforme.

¹³ ZEDILLO, E. Discurso en Davos, Enero de 2000.

¹⁴ La Jornada, suplemento Masiosare. ROVIRA SANCHO, Guiomar. *Todo comenzó en Seattle*. 7 de enero de 2001.

¹⁵ 1er. Comunicado del EZLN. México 1994.

Si bien se ha lanzado un grito común, el propio sentimiento de *individualización* y fragmentación fomentado por la globalización ha provocado que se generen una gran cantidad de nuevas identidades colectivas. En el caso de los globalifóbicos, *identidades de resistencia* a partir de las cuales se conforman e integran *comunidades defensivas*¹⁶ de todos tipos.

*La diversidad es la principal característica de los activistas antiglobalización, que muchas veces son descritos como multigeneracionales, multiclases y multitemáticos... La unión de grupos y participantes crea una imagen de poder y un impacto fuera de proporción con lo que serían sus fuerzas particulares. La mezcla de varios grupos en un cuerpo más grande implica poder, y atrae la atención y publicidad, que a su vez hace que se integren más y más participantes (...)*¹⁷

Seattle estableció las bases de un tipo de protestas (casi rituales) en las que el foro principal es la calle, y el enemigo a vencer son las reuniones de las instituciones financieras internacionales (principales agentes reales y simbólicos de lo que la globalización económica representa). No es ya ninguna novedad que las sedes de los encuentros de dichas organizaciones recibirán, junto con los participantes del foro en cuestión, como invitados principales a los contingentes de globalifóbicos.

Así, a Seattle seguirían Davos (Suiza), Bangkok (Tailandia), Washington (E.U.), Windsor (Canadá), Bologna (Italia), Melbourne (Australia), Praga (Rep. Checa), Niza (Francia), entre otras; hasta la primer protesta *globalifóbica* del 2001, y de América Latina: Cancún, México, Febrero 26 y 27, denominada F26.

Las características mencionadas del movimiento antiglobalización es lo que hacen particularmente interesantes sus formas de protesta, ya que, a pesar de la diversidad en los grupos que la conforman han logrado converger en manifestaciones públicas masivas, a partir de aspectos comunes dentro de sus diferencias inherentes.

Las protestas antiglobalización que tienen como antecedente las de Seattle se diseminaron con fuerza y rapidez por todo el mundo entre 1999 y 2001, actuando como *cajas de resonancia*¹⁸ del movimiento y sus objetivos.

De acuerdo a Manuel Castells, los diversos tipos de movimientos contra la globalización, pueden resumirse en dos amplios grupos: los *movimientos proactivos*, que pretenden la transformación profunda de las instituciones y la relaciones ecológicas del sistema social; y

¹⁶ Vd. CASTELLS, M. 1998.

¹⁷ Vd. Canadian Intelligence Service Report en La Jornada, suplemento Masiosare. ROVIRA SANCHO, Guiomar. *Todo comenzó en Seattle*. 7 de enero de 2001.

los *movimientos reactivos*, que, en primer instancia funcionan como grupos de resistencia contra una o varias de las consecuencias de la globalización, tomando casi siempre como motivación principal un elemento simbólico o identitario definido como la etnia, la religión, la localidad e incluso, la humanidad misma.

Cabría mencionar que, para la definición de ambos grupos, Castells conceptualiza a los *movimientos sociales* como *las acciones colectivas conscientes cuyo impacto, tanto en caso de victoria como de derrota, transforma los valores y las instituciones de la sociedad*.

Ahora bien, en el caso del movimiento antiglobalización, parece necesario hacer un par de aclaraciones en torno a este concepto: como hemos visto, el antiglobalización, es un movimiento que se conforma, a su vez, por una multiplicidad de movimientos sociales de diversa índole, algunos de los cuales han repercutido o repercutirán más en los cambios sociales que otros, dependiendo de las particularidades de la sociedad, el momento histórico en los que se desarrollen y la acogida de éstos en su contexto local; es cierto también que el nivel de influencia de algunos movimientos sociales no puede ser evaluado sino hasta cierto tiempo después, lo cual, a nuestro parecer, sucede en el caso del movimiento antiglobalización que aún a estas fechas continúa transformándose, de acuerdo a los acontecimientos y cambios locales y globales.

Es por ello que en el concepto de movimientos sociales vertido por Castells, nos parece pertinente agregar que los movimientos sociales pueden *o no* transformar los valores y las instituciones de la sociedad, pero al menos desde su conformación y sus objetivos concretos *pretenden* lograr estas transformaciones e *inferir* directamente en dichas instituciones.

Las formas (actividades, prácticas discursivas y simbólicas) a través de las cuales los movimientos buscarán ejercer dichas influencias, dependerán, principalmente de la **identidad colectiva** del movimiento, es decir del o los atributos principales que le definen y dan sentido –simbólico, autorreferencial- al propio grupo, a sus objetivos, sus actividades y a cada uno de los que participan en él (quienes, a su vez, construyen la identidad colectiva mediante un proceso de individualización de ésta).

Conforme a las hipótesis de Castells, existen tres formas de identidades colectivas que vinculamos con los movimientos sociales antiglobalización:

- Las identidades legitimadoras:

¹⁸ SEOANE, J. y TADDEI, E. (comp.) *Resistencias mundiales (de Sattle a Porto Alegre)*. CLACSO, 1ª. Edición, Buenos Aires, 2001. pp.122

Que forman parte de sistema de instituciones dominantes de la sociedad y se constituyen, básicamente, por lo que llamamos sociedad civil que, pese a estar comúnmente relacionada a términos políticos como “democracia”, “participación” y “cambio social”, de acuerdo al autor, se encuentra profundamente arraigada al sistema dominante, -aún de forma conflictiva, u opuesta- reproducen la dinámica del Estado, por formar parte del mismo sistema.

- Las identidades de resistencia:

Relacionadas directamente con los *movimientos reactivos*, se integran a ellas los grupos cuya posición en el entorno social se encuentran devaluada, amenazada o seriamente afectada –incluso en su supervivencia física o cultural-; lo cual les lleva a construir comunidades que funcionan como *trincheras de resistencia*, con base en principios contrarios a los que imperan en las instituciones y procesos de la actualidad, conformando expresiones y grupos defensivos en contra de la opresión.

- Las identidades proyecto:

Base de los *movimientos proactivos*, son aquellas conformadas por sujetos sociales¹⁹ que logran construir una nueva y fuerte identidad colectiva, reposicionándose en el sistema social y, por lo tanto, con posibilidades reales de llegar a transformar en profundidad la estructura social. Generalmente se conforman por grupos cuya identidad se encuentra originalmente oprimida por el sistema, pero cuya identificación simbólica y autorreferencial se encuentra tan cohesionada que logra expandirse permeando otros grupos y referencias del sistema social.

Por supuesto, la construcción de cada una de estas identidades y sus rasgos particulares, se define a través de un contexto histórico y social específico, en este caso, ubicado dentro de la conformación de la sociedad red – que explicamos ya en el capítulo anterior-, en la cual existe de antemano, una separación entre “lo local” y “lo global”; presupuesto que nos recuerda la premisa de los movimientos antiglobalización de redefinir lo

¹⁹ Entiéndanse éstos como los actores sociales colectivos propios de esta identidad, no como individuos.

global desde lo local (aunque ello, como podemos ver, también conlleva el desarrollo del proceso inverso: la redefinición de lo local desde lo global).

Este contexto histórico y social, es mayormente el que determina las transformaciones de la identidad de los movimientos, en la que no queda excluida la posibilidad de evolucionar de uno de los tipos ya mencionados a otro; es decir, que una identidad de resistencia se convierta luego en una identidad proyecto, o que la identidad proyecto termine siendo asimilada y asimilando, a su vez, la lógica dominante en el sistema, convirtiéndose así en una identidad legitimadora.

El movimiento globalización, como tal, conformado por numerosos movimientos, contempla cada una de las identidades definidas por Castells, aunque habría que aclarar, en cuanto a las identidades legitimadoras, el hecho de que la gran mayoría de los grupos participantes, y el movimiento en sí, se conciben como parte de la sociedad civil local o internacional, como actores del sistema social, sin que ello signifique que sean colaboradores de su actual dinámica, sino promotores de su reforma. En este sentido, convergemos con los protagonistas del movimiento, al identificarlo con las actividades de la sociedad civil organizada, en contraposición de Castells que reduce a la sociedad civil como actor del siglo pasado y que, asegura, se contrapone a estos nuevos movimientos.

Ahora bien, nos permitimos hablar de **un** movimiento antiglobalización, conformado por muchos movimientos sociales antiglobalización, debido a que éstos movimientos han podido converger precisamente en sus manifestaciones y protestas públicas cual si se tratara de uno solo, cohesionado por causas, objetivos, y enemigos que les son comunes y que, en ese sentido, permiten establecer pautas generales de identidad para un movimiento social global.

Para establecer dichas pautas de identidad, nos parece pertinente retomar –tal y como lo hace Castells- los principios dados por el sociólogo Alain Touraine que definen a un movimiento social y, por lo tanto, a sus formas de protesta, es decir:

- La *identidad* del movimiento: entendida como la forma en que se autoconciben, ¿cuales son sus valores?, ¿que tipo de grupos lo conforman?, ¿a quien representan?, ¿cuáles son sus formas de lucha?
- El adversario del movimiento: el enemigo a vencer, ¿por qué luchan?, ¿contra qué o quien luchan? -a lo cual podríamos, en este caso, agregar ¿cuáles son los aliados del movimiento?-

- La *visión* del movimiento: el objetivo que pretenden alcanzar, su propuesta social, ¿para qué luchan?²⁰

a) Identidad del movimiento:

Contrario a lo que pudiera pensarse, el movimiento antiglobalización parte de una base profundamente local, por lo que en cada caso los grupos que participan en él apelan a un principio de identidad y necesidades diferentes, es por eso que el punto de partida para hablar de un movimiento global recae en la convergencia de sus demandas y en la reciente experiencia de que, a partir de estas convergencias, es posible efectuar alianzas y entrelazar luchas que permitan fortalecer su impacto en el ámbito local.

Aunque estas convergencias presuponen un debate interno en cuanto a sus formas de lucha y su objetivo social, se sostiene que la heterogeneidad enriquece al movimiento y, por lo tanto, no supone el debilitamiento de las características particulares de cada uno de estos grupos, de hecho, una de sus más importantes preceptos –por lo menos en el plano discursivo- es el respeto a la diversidad y el ejercicio de la tolerancia, ejemplificado en la frase “un mundo donde quepan muchos mundos”, de origen zapatista.

A pesar de su creciente diversidad, sin duda podemos establecer las principales temáticas de los grupos que participan, a partir de su presencia recurrente en las movilizaciones más significativas, siendo así organismos ambientalistas, de lucha contra la pobreza, de defensa de los derechos laborales, grupos anarquistas, organizaciones de pueblos indígenas y autóctonos, organizaciones feministas, trabajadores organizados (sindicatos), organizaciones agrícolas y campesinas, grupos pro-defensa de los derechos humanos –en general, o de un sector poblacional particular-, intelectuales y organizaciones culturales y artísticas de izquierda, organizaciones estudiantiles y juveniles, asociaciones sobre economía alternativa, e incluso grupos humanistas, religiosos y altruistas.

Sin duda la multiplicación y diversificación de estos grupos encuentra su origen en el aumento de los sectores afectados –en su propio contexto local- por los procesos vinculados a la globalización económica y cultural que, en contraposición, pretende la homogeneización

²⁰ Para definir cada uno de estos aspectos nos basaremos en las respuestas dadas en textos producidos por autores afines al movimiento o participes de él, con el fin de aclarar como es que lo autodefinen e identifican.

de las políticas económicas –favorables a unos cuantos países y grupos hegemónicos- e incluso de los estilos de vida y la diversidad cultural.

Aunque las luchas de estos grupos parecen, en primer instancia, ajenas entre sí, generalmente incluyen en el plano discursivo elementos y valores comunes como el mantenimiento de la cultura local y las raíces históricas, el derecho a la individualidad²¹, la libertad, la justicia –económica y legal-, la redefinición de la democracia –ante un sistema político insuficiente y tambaleante-, la solidaridad, el ejercicio de los derechos humanos fundamentales, y el reconocimiento a las necesidades y formas particulares de las minorías; desde los cuales hacen posible la confluencia de sus demandas y acciones particulares.

De esta forma, buscan representar los intereses de sus comunidades o sectores sociales, de la sociedad civil de sus países y, como objeto –y lema- común, este tipo de manifestaciones antiglobalización enarbola, primordialmente, el bienestar de la humanidad:

Construimos juntos una gran alianza para crear una nueva sociedad, distinta a la lógica actual que coloca al mercado y al dinero como la única medida de valor. Davos –como ejemplo simbólico de la actual globalización- representa la concentración de la riqueza, la globalización de la pobreza y la destrucción de nuestro planeta. Porto Alegre –símbolo de “otra” globalización y la convergencia contra la actual- representa la lucha y la esperanza de un nuevo mundo posible, donde el ser humano y la naturaleza son el centro de nuestras preocupaciones.²²

La concreción de un movimiento a partir de todos los anteriores, está fundada en el supuesto de que sólo será posible hacer frente a la actual globalización mediante la confluencia y la movilización conjunta –más no centralizada- de fuerzas políticas y sociales populares que actúen de acuerdo con las condiciones propias de su contexto local, pero que de ser necesario puedan recurrir al apoyo de organizaciones similares en todo el mundo, es decir. Es por ello que observan, como primer paso para la conformación de este movimiento, conocerse, establecer lazos y una organización que haga posible las alianzas en las que se incluya la articulación de distintas formas de resistencia mediante el establecimiento de **redes** de acción que permitan:

²¹ Visto no como “individualismo” sino como la supervivencia del un “yo” que no se pierde en los flujos homegeneizantes de orden global.

²² *Llamado de Porto Alegre para las próximas movilizaciones* en SEOANE, J. y TADDEI, E. (comp.), op. cit., pp. 201.

1. Establecer convergencias estratégicas con el objetivo de llevar a cabo la toma de decisiones colectivas, tal es el caso de las protestas y movilizaciones conjuntas en nivel internacional.
2. Efectuar alianzas con base en puntos precisos, con vistas a lograr objetivos concretos.
3. Construir los instrumentos –logísticos- indispensables para hacer viables los puntos anteriores.

Aunque a la fecha los aspectos anteriores han sido logrados con éxito en ciertas circunstancias, la conformación de una identidad más sólida, propia de un movimiento mundial de estas características, ha llevado a sus miembros a plantear los que ahora se vislumbran como los principales puntos de debate que atraviesan al movimiento, y que pueden resumirse de la siguiente manera:

- a) Las tácticas de protesta: el debate entre las formas tradicionales y las nuevas formas de protesta encabezadas por la diversidad de la “acción directa no violenta”.
- b) Las estrategias a seguir con respecto a las instituciones económicas y políticas que encabezan el proceso de globalización: el debate entre reformarlas o desempoderarlas y eliminarlas.
- c) Las relaciones entre lo social y lo político: en las que se comprenden las diferencias entre los propios movimientos sociales –las tensiones entre las identidades definidas por Castells-, y entre éstos y el papel del Estado y la política ortodoxa.
- d) La conformación de un objeto social: desde el debate para la estructuración de alternativas económicas precisas, hasta la diferencia de visiones de la “nueva sociedad” que será construida.

(...) Preguntas centrales para el movimiento cuya resolución dependerá de su propia praxis histórica y de su capacidad de reflexión crítica para corregir errores y plantear nuevas metas. Su persistencia da

*cuenta también del arco de perspectivas ideológico-políticas que abarca esta convergencia internacional considerada en toda su amplitud y de los grados de maduración de los diferentes movimientos.*²³

A pesar de que no existen aún respuestas definitivas estas preguntas, algunos elementos que están ya sólidamente presentes en el movimiento –además de los mencionados anteriormente- permiten establecer respuestas temporales que fomentan su cohesión y la construcción de una identidad basada principalmente en:

1. La diversificación y la tolerancia de formas de protesta –no violentas- que contribuyan a la deslegitimación del sistema, en primer término, y que coadyuven a alcanzar triunfos sobre objetivos concretos –en el plano mediato-.
2. La meta de edificar un nuevo sujeto político, la sociedad civil internacional, que actúa conjuntamente.
3. La identificación y denuncia de un enemigo o adversario común: el capitalismo, el sistema, la globalización deshumanizada, el neoliberalismo, etc. –con sus diversas caras y agentes-.
4. La utopía de un nuevo mundo, una nueva sociedad, como objeto social transitorio.

b) Adversario del movimiento:

La determinación de su enemigo es sin duda el elemento de cohesión más fuerte entre los grupos que participan en el movimiento y, probablemente, el único factor que podemos generalizar para en la conformación de su identidad. Los diversos grupos que conforman este movimiento convergen en su oposición explícita hacia *los agentes del nuevo orden global, que buscan establecer un gobierno mundial que someterá la soberanía de todos los países y los pueblos.*²⁴

Los autores implicados con el movimiento antiglobalización, coinciden en que el proceso de globalización no es un evolución “natural” -una readaptación del sistema social-, sino una etapa más del capitalismo, impulsada por sus principales agentes ante la sensible disminución de ganancias dada en la época de los años setenta, pero cuyas bases fueron establecidas desde la Segunda Guerra Mundial.

²³ SEOANE, J. y TADDEI, E. (comp.), op. cit., pp. 125.

²⁴ CASTELLS, M. op. cit., Vol II, pp. 128.

Ya, a grandes rasgos, hemos explicado este proceso en los apartados anteriores, por lo que sólo resaltaremos los puntos que sientan las bases para la determinación del enemigo de movimiento.

El énfasis hecho por los “intelectuales de la antiglobalización”, sobre el aspecto de que la globalización es un proceso impulsado por ciertos agentes identificables, pretende en primer término, establecer que, como tal, es un proceso que puede ser detenido una vez que sean desarticulados esos agentes.

¿Pero quienes son “ellos”? Principalmente se señalan, principalmente, a las empresas transnacionales, que mantiene bajo su control a los que, señalan, son los cinco grandes *oligopolios* de la actual era: el tecnológico, el de los mercados financieros mundiales, el de la explotación de los recursos naturales del planeta, el de los medios de información y comunicaciones de masas y el de los medios de destrucción masiva²⁵.

Contrario a lo que se aseguran autores como Castells, los intelectuales afines al movimiento descartan la posibilidad de hablar de empresas globales o transnacionales ajenas a una nacionalidad particular, por el contrario, más que nunca hacen énfasis en que dichas empresas establecen alianzas de orden político y económico con sus gobiernos, a través de las cuales realizan las gestiones políticas necesarias para su penetración en otros países, por supuesto, junto con las acciones concretas realizadas por las instituciones políticas y financieras internacionales que en gran medida se encuentran en el poder o favorecen ampliamente a estas mismas naciones, en detrimento del resto de los países.

Es por eso que el Estado toma un papel trascendental en la globalización ya que - como establecíamos con anterioridad- son éstos los que fungen como canales a través de los cuales se mueve gran parte de la economía globalizada: manteniendo las condiciones de acumulación; eliminando subsidios y prestaciones sociales “en favor de la competitividad” y la apertura de oferta; preservando las políticas laborales; cooperando para la re-regularización (no “desregularización”) de los mercados -favorable, a unos cuantos países que, por cierto, mantienen todos los candados y reservas financieras para sí-; y, sobre todo, legitimando políticamente las acciones de los agentes internacionales en la economía nacional, y en caso de que éstas desaten un conflicto social, imponiendo el orden y la disciplina mediante el ejercicio de la violencia institucional.

²⁵ AMIN, S. en SEOANE, J. y TADDEI, E. (comp.), op. cit. pp.37.

Es por eso que el papel del Estado en el proceso actual de la globalización y en el planteamiento de una “alterglobalización” representa uno de los debates más preocupantes para los intelectuales del movimiento, dada el rol que juega actualmente y el indiscutible papel de compromiso que debe a sus gobernados.

Es por eso que las relaciones entre los grupos antiglobalización y las instituciones representantes del Estado se han convertido, cada día más, en focos de conflicto, en los que se denuncian, en principio, la actuación de los dirigentes y las políticas nacionales favorables a los intereses del capital y en detrimento de la calidad de vida de la población.

Sin embargo, es necesario recordar que existe una notable pérdida del poder político y económico que ha sido transferido de las instituciones nacionales (estatales), a instituciones internacionales centralizadas, encargadas de dirigir y facilitar la expansión del neoliberalismo.

Aunque dichas instituciones han tomado, a lo largo de cincuenta años, multiplicidad de formas y nombres, sin duda las más representativas, y las que son señaladas expresamente por los participantes del movimiento antiglobalización, son aquellas derivadas del los acuerdos Bretón Woods (que tuvieron lugar a finales de la S.G.M.), es decir, el Banco Mundial (BM) y el Fondo Monetario Internacional (FMI), así como su posterior homóloga, la Organización Mundial de Comercio (OMC), originada en 1995, como sucesora del Acuerdo de Taridas y Comercio (GATT).

Dado que son estas instituciones las principales directoras en la estructuración de las políticas económicas y financieras globales, las detentadoras de la deuda externa de los países pobres y las causantes del agravamiento de crisis económicas de países o regiones enteras -a través de programas de ajustes económicos y estructurales-; se han convertido en uno de los principales adversarios del movimiento, y probablemente el que contiene la carga simbólica más fuerte.

Junto con éstas se han distinguido otras como el Foro Económico Mundial, *Davos* [que] *representa la concentración de la riqueza, la globalización de la pobreza y la destrucción de nuestro planeta*, la OTAN y otras alianzas políticas y militares.

Como mencionamos anteriormente, a la par de éstas, se cuenta por supuesto, a las grandes compañías transnacionales que son, de hecho los sujetos centrales del neoliberalismo y principales beneficiarias de la acción coordinada de los otros agentes.

Las grandes transnacionales, que han ocupado casi en su totalidad los espacios que antes eran fuentes económicas del Estado (es decir de la inversión pública), además de estar vinculadas estrechamente con el deterioro del medio ambiente, el abuso de poder económico y político, y la explotación laboral -incluido el desempleo masivo, como forma de inducir la baja de salarios-, muchas de estas compañías representan no sólo la presencia financiera de las potencias económicas que socavan las oportunidades de las pequeñas empresas locales en todo el mundo, sino además llevan con sigilo una carga simbólica de importante penetración cultural, tal es el caso de las provenientes de Estados Unidos de Norteamérica, por ejemplo McDonalds que, por esta razón, se ha convertido en uno de los blancos favoritos en cada protesta antiglobalización.

Ahora bien, el hecho de enfocar al adversario del movimiento en un sólo objeto -el neoliberalismo- con varios sujetos protagonistas -transnacionales, coaliciones militares y políticas, instituciones financieras y económicas internacionales-; se debe a que, a la larga, a pesar del multitematismo de los movimientos y sus particulares oposiciones, los grupos participantes coinciden en que el origen de sus conflictos radica en el sistema imperante, es por ello que se pueden articular una amplísima gama de luchas y solidaridades, como puede verse en el *Llamado de Porto Alegre*, manifiesto correspondiente al primer Foro Social Mundial -realizado en Brasil, año 2000, en oposición al WEF-, que citamos en extenso por definir explícitamente los enemigos - y algunos aliados- del movimiento:

Desafiamos a las élites y sus procesos antidemocráticos, representados en el Foro Económico de Davos (...)

Estamos en contra de la hegemonía del capital, la destrucción de nuestras culturas, la monopolización del conocimiento y de los medios de comunicación de masas, la degradación de la naturaleza y el deterioro de la calidad de vida por las corporaciones transnacionales y las políticas antidemocráticas (...)

Reafirmamos la supremacía de los derechos humanos, ecológicos y sociales sobre las exigencias de los capitales y de los inversionistas.

(...) Nuestros métodos y alternativas constituyen un fuerte contraste con las políticas destructivas del neoliberalismo.

La globalización refuerza un sistema sexista, excluyente y patriarcal. Incrementa la feminización de la pobreza y exacerba todas las formas de violencia contra las mujeres. La igualdad entre hombres y mujeres es una dimensión central de nuestra lucha. Sin esta igualdad, otro mundo jamás será posible.

La globalización neoliberal desata el racismo, dando seguimiento al verdadero genocidio de esclavitud y colonialismo (...)

Expresamos especialmente nuestro reconocimiento y solidaridad con los pueblos indígenas en su histórica lucha contra el genocidio y el etnocidio y en defensa de sus derechos, recursos naturales, cultura, autonomía, tierra y territorio.

La globalización neoliberal destruye el medio ambiente, la salud y las condiciones de vida del pueblo (...)

La Deuda Externa de los países del Sur ha sido pagada varias veces. Injusta, ilegítima y fraudulenta, funcional como instrumento de dominación, privando a los pueblos de sus derechos fundamentales con el único fin de aumentar la usura internacional (...)

Reclamamos el cierre de los paraísos fiscales (...)

Nos oponemos a toda forma de privatización de recursos naturales y bienes públicos (...)

[Rechazamos a] Las compañías multinacionales [que] organizan la producción mundial con un desempleo masivo, bajos salarios y trabajo no calificado y se niegan a reconocer los derechos fundamentales de los trabajadores (...)

Demandamos una Reforma Agraria democrática con usufructo por parte de l campesinado de la tierra, del agua y de las semillas (...) Exigimos la abolición del uso de transgénicos y patentes sobre la vida (...)

Nos negamos totalmente a aceptar la guerra como camino para resolver los conflictos. Estamos en contra del armamentismo y el comercio de armas. Condenamos la intervención militar extranjera en los asuntos internos de nuestros países. Exigimos el levantamiento de los embargos y sanciones que son utilizados como instrumentos de agresión y expresamos nuestra solidaridad con quienes sufren sus consecuencias (...)

Llamamos a reforzar nuestra alianza frente a éstos temas principales e implementar acciones en común.

c) Visión del movimiento:

Recurriendo a los tipos de identidad de los movimientos sociales, propuestas por Castells, cabe decir que gran parte de los participantes en las protestas antiglobalización forman parte de las identidades de resistencia o, en otros casos, de identidades proyecto que recientemente han alcanzado dicho estatus, esto conlleva al hecho de que, en general, actúan – tanto en el discurso como en la práctica- de forma reactiva y defensiva, más que proactiva; por

lo que, en vez de ser *provisoras de un proyecto social*²⁶, simplemente pretenden alcanzar una visión de sociedad distinta a la que se presenta hoy, aunque todavía no bien definida en cuanto a un sistema político y económico alternativo, sustentado como propuesta sólida y viable.

*Hay que formular alternativas y es preciso que, en éste ámbito, el florecimiento de resistencias y luchas no ha producido aún grandes propuestas que superen la dimensión micro.*²⁷

Decíamos en párrafos anteriores que la conformación de un objetivo social, es uno de los temas que se encuentran en la mesa de debates al interior del movimiento.

A pesar de que existen una serie de medidas, principalmente de tipo- económico, que han sido impulsadas por algunos grupos antineoliberalistas o contra el libre comercio, tales como implantación de la Tasa Tobin a las transacciones financieras internacionales, la condonación de la deuda de los países en vías de desarrollo, la reforma de los marcos regulatorios de finanzas y comercio actuales, etc.; no existen aún las condiciones en el movimiento para estructurar un programa detallado de reformas, medida por medida, que puedan ser implementadas en nivel mundial, ya que ello requeriría, en principio, la colaboración de los gobiernos nacionales y, por supuesto, de aquellas instituciones internacionales consideradas por el movimiento como legítimas y benéficas.

Si bien, en su mayoría, cada uno de los movimientos *proactivos* -dependiendo de su experiencia, cohesión, grado de maduración y coordinación- cuentan con propuestas tendientes a solucionar sus conflictos particulares, resulta necesario articular dichas propuestas en plan global –o cuando menos nacional- y propiciar las condiciones sociales, políticas y económicas que permitan su implantación. Es por eso que podemos señalar que el objetivo social del movimiento antiglobalización, por el momento, es formular acciones que precipiten dichas condiciones.

En este sentido, el objetivo social o la visión del movimiento antiglobalización, en su conjunto, puede plantearse en dos etapas: una que responde a objetivos coyunturales de manera inmediata y otra vinculada a al proyecto social a largo plazo.

En el primer caso nos referimos a la resolución inmediata de conflictos y a las y las acciones de protesta. La consigna “Donde ellos se reúnan, allí estaremos nosotros”, nos refiere al objetivo coyuntural de continuar con las movilizaciones colectivas en torno a las reuniones realizadas por las instituciones que encabezan la globalización económica. Aunque la

²⁶ Ibid., pp 129.

²⁷ Ibid., pp. 64

premisa en estas movilizaciones –como las de Seattle o Cancún- es impedir la realización de las reuniones, ni este objetivo, ni las acciones de protesta constituyen un fin en sí mismas, sino un medio para alcanzar dos objetivos a corto y mediano plazo, es decir, colocar el tema de la globalización deshumanizada y nociva como tópico permanente en la agenda pública (y por lo tanto mediática), razón por la cual se opta por las manifestaciones callejeras, públicas y masivas; se trata, en efecto de “robar cámara” y anunciar –hacer visible- al mundo que existe un amplio sector de la población que se opone a las transformaciones impulsadas por los agentes globales del neoliberalismo.

El segundo objetivo a mediano plazo, vinculado a este punto, pretende acentuar la crisis de legitimidad del sistema. Como ejemplo, en el plano local hemos sido testigos en los últimos tiempos de la pérdida de legitimidad de los Estados en su relación con los gobernados, lo cual ha propiciado conflictos sociales, el nacimiento y la multiplicación de movimientos más fuertes y radicales que exigen resoluciones, plantean propuestas y alternativas y, por tanto, se convertirán en puntas de lanza para la consecución de objetivos (inmediatos y mediatos) y transformaciones. En el caso del movimiento antiglobalización, se pretende conjuntar las fuerzas de los diferentes movimientos sociales locales para ejecutar una estrategia similar a nivel mundial:

*¿Por qué (...) la cuestión de la legitimidad? Porque, como apuntó el gran pensador italiano Antonio Gramsci, cuando la legitimidad ha desaparecido y no se ha recuperado, es sólo cuestión de tiempo hasta que la estructura colapse, no importa que tan sólida sea en apariencia.*²⁸

De modo que la nuestra, es una guerra de guerrilla a nivel mundial, de publicidad, de hostigamiento, de obstruccionismo.

*(...) Publicidad, hostigamiento, obstruccionismo...Piense siempre en términos de solidaridad internacional.*²⁹

En cuanto al objetivo social a largo plazo del movimiento, como señalábamos, no existen las condiciones para estructurar e implantar un programa detallado de reformas mundiales, por lo tanto, desde nuestra perspectiva, ha sido sustituido por una visión u objetivo transicional: la conformación de una **utopía colectiva**; es decir la posibilidad de crear y creer en una sociedad diferente, igualitaria y democrática; de renovar las esperanzas de “un mundo

²⁸ Ibid., pp. 159.

²⁹ Ibid., pp. 151.

donde quepan muchos mundos”, en el que podrían llevarse a cabo las reformas que comienzan a cocinarse desde ahora y desde el ámbito local.

Se trata entonces, en nombre de esta utopía, de conjuntar las ideas, las fuerzas, los valores, las propuestas, las demandas y, sobre todo, de coordinar a los distintos movimientos sociales y sus acciones, con el fin convertirse en sujetos sociales capaces de transformar el contexto local, regional y global:

Es tiempo de revertir el curso de la historia. (...)

Es tiempo de poner la economía al servicio de los pueblos (...)

Es tiempo de derribar el muro entre el Norte y el Sur (...)

Es tiempo de encarar la crisis de civilización (...)

Es tiempo de transformar el cinismo en dignidad y la dignidad en poder (...)

Es tiempo de reconstruir y democratizar el Estado (...)

Es tiempo de ser verdaderos ciudadanos (...)

Es tiempo de fortalecer los valores colectivos (...)

Es tiempo de globalizar las luchas sociales (...)

Es tiempo de despertar la esperanza de los pueblos (...)

Ha llegado el tiempo de las convergencias (...)

Es tiempo de que un pensamiento creador y universal se abra ante nosotros (...)

El tiempo de la acción ya ha comenzado.³⁰

2.2.3 LAS PRINCIPALES PROTESTAS ANTIGLOBALIZACIÓN, DESDE SEATTLE HASTA PORTO ALEGRE (NOVIEMBRE DE 1999 A ENERO DE 2001).

Como hemos visto a lo largo de estos dos capítulos, los diversos movimientos sociales en todo el mundo que ubican como su principal adversario al capitalismo y las formas actuales de globalización económica y cultural, han actuado, cuando menos, desde hace dos décadas; y sus protestas, declaradas abiertamente como “antiglobalización”, han tenido una presencia definida desde 1994, con el levantamiento armado del EZLN que, a pesar de surgir por necesidades muy concretas de tipo local, logra convertirse en eje ideológico y activista de

gran parte de los grupos antiglobalización hasta llegar a su convocatoria para la realización del “1er. Encuentro Intercontinental por la Humanidad y contra el Neoliberalismo.

Advertimos también que estas expresiones públicas han tomado la forma de encuentros, foros, protestas callejeras, e incluso guerrillas informáticas³¹; sin embargo hemos establecido ya que el primer caso que fijó el estilo peculiar de las manifestaciones colectivas antiglobalización, fue el de las protestas de Seattle, en noviembre de 1999.

Seattle, es considerado el “Tercer día de Acción Global”, es decir, una fecha particular en la que grupos de activismo y ONG’s de distintos tipos convocan descentralizadamente a la sociedad civil mundial –organizada o no- para movilizarse públicamente en contra de las instituciones políticas y económicas internacionales. Dichas movilizaciones se realizan siempre en el marco de las reuniones periódicas que éstas instituciones llevan a cabo en diversas partes del mundo (*Donde ellos se reúnan, allí estaremos nosotros*³²) y tienen como objetivo inmediato tratar de interrumpir o evitar la realización de dichos eventos.

Los “días de acción global”, tienen como base la manifestación de agrupaciones e individuos de la localidad sede del evento, además de convocar y promover la movilización de grupos e individuos afines provenientes de otras partes del mundo, bien sea para que acudan a las protestas (aquellos que tengan las posibilidades de transportarse al lugar de la reunión), o para que organicen manifestaciones “simultáneas” o alternas en ciudades distintas a la sede del evento.

El Primer Día de Acción Global, tuvo lugar en Birmingham, Inglaterra (mayo de 1998), a propósito de la Segunda Reunión Ministerial de la OMC – realizada en Ginebra- y del segundo encuentro anual del G7; mientras que en el Segundo Día de Acción Global se desarrollaron varias protestas simultáneas en distintos centros financieros del mundo (especialmente en Londres); además se convocó una caravana internacional, en la cual participaron alrededor de 400 activistas que marcharon hacia Colonia, Alemania, rumbo a la reunión anual del G7. En el marco de estas acciones tiene lugar la protesta de la Confédération Paysanne –organización de agricultores franceses, encabezada por José Bové, actualmente uno de los líderes más reconocidos del movimiento antiglobalización- en la que fue destruida una sucursal de McDonalds.

³⁰ *Manifiesto del Foro Mundial de las Alternativas* en HOUTART, F. Y POLET F., op. cit. 165-170.

³¹ Vd. CASTELLS, M. op. cit., pp. 101; y SEOANE, J. y TADDEI, E. (comp.), op. cit., pp. 51.

Aunque entre éstos eventos y Seattle hubo algunas otras iniciativas importantes (como la Segunda Conferencia Mundial de Acción Global de los Pueblo, el “Grito Latinoamericano de los Excluidos y la Cumbre Sur-Sur sobre Deuda), en el ámbito de las protestas públicas callejeras Seattle es tomado como un punto de partida y ejemplo, debido a que por primer vez logra conjuntarse un espectro tan amplio de movimientos sociales, en los que sobresale su diversidad ideológica y su presencia numérica (alrededor de 50 mil personas).

Así mismo, la importancia que había tomado ya el uso de la Internet para la difusión movimientos como el EZLN o de iniciativas como el boicot contra el AMI (Acuerdo Multilateral de Inversiones, promovido por la OCDE), se potencia al fungir como herramienta indispensable para la información, contacto y coordinación descentralizada de los grupos de activistas.

De forma paralela, las movilizaciones callejeras son apoyadas en el ámbito intelectual e informativo a través de la realización de foros, conferencias, debates, etc.; que pretenden difundir y analizar sobre la problemática de la globalización, el movimiento en su contra y las alternativas que proponen.

Por otra parte, es a partir de esta movilización que se difunde ampliamente el concepto de la “Acción Directa No Violenta” –ligada al más viejo concepto de la desobediencia civil-, en el que se conjuntan una multiplicidad de formas de protesta : desde promover que no se consuman productos de una compañía, hasta difundir información sobre las prácticas o aspectos negativos de una institución o empresa; desde organizar una marcha silenciosa o sentarse frente a una valla de policía, hasta encadenarse a un árbol o hacer una huelga de hambre; por mencionar algunos ejemplos. Cabe mencionar que aunque muchos grupos prefieren ejercer la Acción Directa No Violenta, algunos otros contemplan el enfrentamiento directo con las fuerzas policiales y otras formas acciones radicales como medios legítimos de protesta, por lo que de ningún modo las manifestaciones antiglobalización se han dado de manera pacífica, es por ello que han sido bautizadas también como “batallas”(en este caso la “Batalla de Seattle, por ejemplo), dado que generalmente terminan en duros enfrentamientos con las fuerzas policiales que tratan de contener el avance o las acciones de los manifestantes, o incluso (y no rara vez) cuando la policía reacciona a la simple manifestación pública mediante actos represivos.

³² Consigna popular del movimiento antiglobalización.

Ahora bien, es necesario decir que los aspectos anteriores sentaron las bases para la mayor de las contribuciones de Seattle, es decir, para la amplia cobertura mediática que tuvieron las protestas, el movimiento y, en cierta medida, sus reivindicaciones, colocando así el tema de la “antiglobalización” dentro de la agenda pública. Es realmente el impacto mediático lo que establece la diferencia entre Seattle y las movilizaciones similares anteriores –1er. y 2º. Días de Acción Global- , y es esta misma difusión la que da en gran parte el impulso para las protestas subsecuentes.

En el año 2000, el Cuarto Día de Acción Global, tiene lugar en Washington, Estados Unidos; en torno de la reunión anual del FMI. Convocados especialmente por la asociación *Mobilization for the Global Justice*, y bajo la consigna generalizada *¡Defound the Found!, ¡Break the Bank!, ¡Doubth the Debt!*, se reúnen al rededor de 30 mil manifestantes. Mientras que del 12 al 15 de junio se organizan manifestaciones contra la OCDE en Bologna, Italia, sobresaliendo la actuación de los grupos “*Tutte bianche*”. En ese mismo mes tienen lugar movilizaciones solidarias en Francia por el arresto de miembros de la *Confédération Paysanne*, en las que se reúnen aproximadamente 30 mil personas, y poco después en Okinawa, Japón y Melbourne, Australia, se dan protestas por las Reuniones del G-7 y el Foro Económico Mundial, respectivamente.

La “Batalla de Praga” (26 de septiembre), República Checa, es considerada el 5º. Día de Acción Global, esta vez en contra de las reuniones del BM y FMI. En ésta se dan cita aproximadamente 15 mil personas, pero tanto la represión, como los enfrentamientos entre policía y manifestantes (impulsados en especial por los grupos anarquistas participantes) son sensiblemente más fuertes que en protestas anteriores, por lo que alcanzan también una muy importante presencia en la los medios de comunicación.

El 5 y 6 de diciembre las protestas se realizan en Niza, debido a la Cumbre de la Unión Europea, en la cual se suspenden indefinidamente los acuerdos sobre libre tránsito de los ciudadanos del continente, importante antecedente de las medidas estatales para detener al movimiento que serían reforzadas tras los acontecimientos del 11 de septiembre en Estados Unidos.

Todas estas protestas tienen, en general, las mismas cualidades que las de Seattle, tanto en sus formas de convocatoria, como en su organización y realización; incluida la atención de los medios.

En enero de 2001, tiene lugar la llamada “Primavera de Porto Alegre”, con la realización del 1er. Foro Social Mundial, como consecuencia directa de crecimiento de las protestas y la organización de los diversos movimientos sociales. Propuesto en primer término en contraposición del Foro Económico Mundial, el Foro Social reunió a *más de 15 mil personas provenientes de más 120 países*³³, y sirvió como un espacio de debate en el cual los diversos movimientos tuvieron oportunidad de debatir sobre sus fuerzas y debilidades, realizar propuestas concretas sobre su objetivo social, contactarse y establecer alianzas, intercambiar experiencias y reforzar su identidad; por lo que constituyó un importante elemento que acrecentaría la fuerza del movimiento. De este foro se desprende un manifiesto común, el “Llamado de Porto Alegre, para las próximas movilizaciones”, en donde se establecen las líneas ideológicas generales de las siguientes protestas; y en el que se menciona como siguiente objetivo la reunión del Foro Económico Mundial, que se llevaría a cabo el 26 y 27 de febrero, en Cancún, México.

³³ SEOANE, J. y TADDEI, E. (comp.), op. cit., pp. 186.

2.3 EL NODO MEXICANO

2.3.1 MÉXICO EN EL PROCESO DE GLOBALIZACIÓN.

A partir de 1983, justo después de que México fuera públicamente incapaz de hacer frente a los intereses de su deuda externa, nuestro país ha seguido un intenso proceso de ajuste y reforma del Estado con el fin de insertarse plenamente en el mercado internacional y, bajo los preceptos neoliberalistas, alcanzar así la estabilidad económica y al mismo tiempo elevar la eficiencia del aparato productivo.

Este proceso se profundizó desde 1988 con el gobierno de Carlos Salinas de Gortari. Constituido por defensores de los preceptos tecnocráticos y neoliberalistas, formados académicamente en universidades norteamericanas, la administración salinista convirtió dicho objetivo en su proyecto sexenal, proponiendo así mecanismos que consolidarían el cambio estructural en la economía, bajo el argumento de que las llamadas reformas estructurales de tipo neoliberal conducirían al país al primer mundo, esto es, al grupo de países altamente desarrollados. De acuerdo con el discurso oficial, la reforma del Estado era impostergable, sobre todo porque los requerimientos y las demandas nacionales exigían emprender el cambio que ajustara a nuestra nación con contexto económico y financiero internacional.

Una de las primeras acciones impulsadas por el gobierno salinista, consistió en reducir el gasto social e invertir gran parte del gasto público en elementos que favorecieran la creación de la infraestructura y el mercado requeridos para impulsar la inversión privada: favoreciendo así a la modernización de las herramientas y vías de comunicación y telecomunicaciones, a la internacionalización la banca, y a la liberalización del comercio y la inversión extranjera. En una primera etapa las medidas efectuadas se tradujeron en una favorable baja de la inflación y en el crecimiento de la economía debido al aumento de las exportaciones y la copiosa participación de inversiones extranjeras: durante los primeros años de la década de los noventa México era visto ante el mundo como uno de los “milagros” del desarrollo neoliberalista: para 1993 nuestro país gozaba de la mayor inversión extranjera en el mundo, con la concerniente acumulación de ganancias que ello implicaba para algunos sectores de la población; también en este periodo, México fue recibido como Miembro de la

Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico (OCDE), especie de “bienvenida” al primer mundo, a pesar de que el 60% de nuestra población se encontraba en situación de pobreza y pobreza extrema. El cierre de este ciclo de internacionalización financiera hacia la economía global, tiene lugar en 1993, con la firma del Tratado de Libre Comercio, efectuado entre Canadá, E.U. y México.

A pesar de éstos resultados, la ilusión no duró más que un par de años: la dinámica férreamente impulsada por Carlos Salinas de Gortari se tradujo en desequilibrios macroeconómicos que conllevaron a altos niveles de endeudamiento externos, al no generarse divisas suficientes para encarar los pagos de las obligaciones contraídas en dólares estadounidenses. Aunado a esto, se replanteó entonces la imposibilidad de la participación del Estado en la economía debido al déficit público que esto implicaba, ya que ésta inserción no podían financiarse ni tampoco era deseable para el sector privado, debido a que éste veía el peligro de restringir su dinámica de acumulación ante las incipientes manifestaciones de crisis económica.

Dada la necesidades de proteger y ampliar su esfera de influencia y acumulación, tanto las grandes empresas nacionales como transnacionales -sobre todo estadounidenses y la posición hegemónica ejercida por éstas- advirtieron, ante las evidentes señales de una crisis económica, que las causas de la desestabilización se debían a los elementos que aun obstaculizaban el libre desempeño de las fuerzas del mercado, tales como la participación del Estado en la economía, la alta regulación que éste ejerce, así como en las políticas proteccionistas de comercio exterior. A partir de entonces –en concordancia con las tendencias imperantes en otros países- *la política de ajuste que pasa a predominar, fomenta la liberalización y desregulación de la economía, con la consecuente disminución de la participación del Estado en la economía y la apertura externa. Dicha política se justifica como la más idónea para superar la crisis económica y recuperar el crecimiento.*¹

De acuerdo al discurso oficial, esta reforma del Estado requería dejar atrás la economía y la sociedad cerradas, así como el proteccionismo estatal, para construir un sistema financiero abierto, en el cual se impulsara la iniciativa individual, bajo el supuesto de que el sector privado actuaría como motor del crecimiento económico. Tal y como lo establecían los defensores del neoliberalismo de otras partes del mundo, en nuestro país se sostenía (se

¹ HUERTA GONZÁLEZ, Arturo. *Riesgos del Modelo Neoliberal Mexicano*. Edit. Diana, México, 1993, pp. 102.

sostiene aún) que la prosperidad de los inversionistas acarrearía, a la larga, beneficios para todos los sectores de la sociedad. De esta forma se privilegiaron los mecanismos y señales del mercado, comandados y determinados por las grandes empresas privadas, con el fin de que éstas orienten la asignación de recursos y determinen la reestructuración de la economía, y así obtener los objetivos de crecimiento y bienestar que se estaba buscando. Sin embargo, no se quiso ver que el objetivo del sector privado es la acumulación de capitales y la recuperación de ganancias, no el realizar las tareas que le debe corresponder al sector público o corregir las distorsiones y problemas de la economía.

A raíz de estas políticas, se agravaron algunas de las señales que definen, de acuerdo a diversos autores, gran parte de la economía global actual:

1. Se intensifica la desregularización en las actividades económicas, es decir, por un lado se propende a reducir la participación del Estado en la administración y rectoría de la economía, mientras que por otro se alienta la apertura al mercado externo para trabajar en un sistema abierto, sin importar las disparidades económicas entre naciones.
2. Con base en ésta desregularización y en la política de saneamiento de las finanzas públicas, se favorece una mayor participación del sector privado con el fin de que las actividades de éste sean las que regulen y reestructuren la economía y las políticas nacionales, dando así mayor poder a los actores de este ámbito frente al Estado y a la fuerza de trabajo.
3. Debilitamiento de los sindicatos frente al sector público y privado, debido a las altas tasas de desempleo que tal política origina.
4. Atracción de capitales e inversión privada extranjera (especialmente en ámbitos de trabajo no calificado, como la maquila), pero al mismo tiempo se atrae al sector financiero especulativo, que no implican beneficios para la economía nacional, sino únicamente para los sectores vinculados directamente con los especuladores.
5. Desproporcionada concentración de ingresos en unas cuantas familias, acentuando así la notable polaridad económica de la población.

Aunque, como hemos visto, en general todas estas señales venían gestándose desde muchos años atrás (principios de los ochenta), anunciando la plena inserción de nuestro

país en el modelo económico neoliberal, la entrada “formal” de México a la economía global se considera a partir de la adhesión al Acuerdo General sobre Aranceles Aduaneros y Comercio (GATT, por sus siglas en inglés), que posteriormente se convertiría en la Organización Mundial de Comercio (OMC), cuyos preceptos alcanzaron su inserción en el marco jurídico nacional, cuando el Senado aprobó el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLC/NAFTA), que fuera presentado ante la pueblo como el inicio de una fructífera relación entre países hermanos, iguales, sin antes considerar las abismales diferencias y disparidades sociales y económicas entre aquellas naciones y la nuestra.

Todas estas acciones, introducidas paralelamente a la apertura comercial, fueron incapaces de brindar un crecimiento económico sostenido, por el contrario, en el corto plazo condicionaron y frenaron el desarrollo de la incipiente micro, pequeña y mediana empresa, colaborando así en el aumento de la crisis. Así, a finales de 1994, el entonces presidente Ernesto Zedillo, explicó en un discurso las causas de la crisis económica que empezaba a lacerar al país:

(...) La demanda de dólares era mucho más grande que la oferta(...), se llegó a un punto en el cual ya no fue posible cubrir la diferencia con las propias reservas(...), en 1994 el déficit en la cuenta corriente alcanzó casi el ocho por ciento del Producto Interno Bruto(...), el tamaño del déficit de la cuenta corriente y la volatilidad de los flujos de capital con que se financió, hicieron muy vulnerable a nuestra economía (...) Es preciso reconocer que hubo una subestimación del problema, y esa subestimación fue sumamente grave.²

Se intentó ajustar gradualmente la cuenta corriente, pero fue imposible. Adicionalmente a la llamada “crisis de diciembre de 1994”, durante el último año de gobierno de Carlos Salinas de Gortari se presentaron varios acontecimientos que resquebrajaron la imagen que había tratado de presentar el gobierno de aquella administración ante los países catalizadores de la economía global: el 1° de enero de 1994, estalló en Chiapas la rebelión del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, sumándose después, el 23 de marzo, el homicidio del candidato del Partido Revolucionario Institucional Luis Donald Colosio Murrieta, adjudicado al mismo presidente que permanece sin resolverse y cuyos resultados permitieron la designación emergente de un candidato: Ernesto Zedillo Ponce de León; posteriormente, en septiembre de ese mismo año, tiene lugar el asesinato de José Francisco Ruiz Massieu, ex cuñado del presidente Salinas y ex-presidente del Partido Revolucionario Institucional, crimen del que es acusado el hermano del presidente, Raúl Salinas de Gortari.

Dichos acontecimientos le costaron a Carlos Salinas la presidencia de la Organización Mundial de Comercio -que ocuparía con el apoyo de Estados Unidos los primeros días de 1995- e incidieron negativamente en la confianza de los inversionistas extranjeros: a partir de marzo de 1994, los capitales -obtenidos por el supuesto éxito de las medidas neoliberales implementadas en el país- huyeron en estampida, terminando con la aventura de situar al país en el “primer mundo.”

El fracaso del modelo neoliberal salinista era tal, que unos días después del año nuevo de 1995, el gobierno de Ernesto Zedillo implementa el Programa de Emergencia Económica (PEE), acuerdo mediante el cual se pretenden erradicar las consecuencias del tipo de cambio sobrevaluado. Se esperaba que los efectos de dicha devaluación fuesen transitorios, para así retomar las metas de crecimiento y empleo, e incluso la inflación de un dígito. Se dijo entonces que la economía contaba con bases sólidas para la recuperación y que la crisis tendría un carácter pasajero, pero en la realidad, la devaluación tuvo efectos devastadores para la población en general, y aun más para la micro, pequeña y mediana inversión privada nacional que terminó por desplomarse ante el peso del endeudamiento.

La situación económica nacional se tornó tan adversa que a mediados de enero, el propio presidente norteamericano, William Clinton intervino públicamente prometiendo prestar una mayor y pronta ayuda financiera a México y a su colega Ernesto Zedillo; por otra parte la Comisión Europea presentó también diversas propuestas al Parlamento de la Unión, con el fin de reforzar vínculos económicos y comerciales para apoyar a nuestro país, y lo mismo hizo Japón. Un par de meses después Clinton informó a Zedillo de sus gestiones de auxilio financiero, ofreciéndole una ayuda total hasta por 51 mil millones de dólares. Poco después se supo que dicha ayuda estaba fuertemente condicionada y que implicaba, entre otros temas comprometer por varios años la renta petrolera, realizar acciones para el freno de la emigración hacia aquel país, dar mayores facilidades a las inversiones norteamericanas y, por supuesto, solucionar a la brevedad la insurrección que había estallado en la sierra chiapaneca, un año antes.

² **La Jornada**; Primera plana. 4 de enero de 1995.

2.3.2 MOVIMIENTOS ANTIGLOBALIZACIÓN EN MÉXICO.

El primero de enero de 1994, la misma fecha en que entraba en vigor el Tratado de Libre Comercio de América del Norte, el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), realiza su primera aparición armada, en San Cristóbal de las Casas, Chiapas.

El levantamiento, primera movilización social de envergadura posterior a la caída del Muro de Berlín, tuvo lugar después de que el legendario Ricardo Ramírez (comandante Rolando Morán de la Unidad Revolucionaria Nacional Guatemalteca) brindara junto con el jefe de las fuerzas armadas de Guatemala, para sellar la paz en ese país -exactamente en el lugar donde se había llevado a cabo una de las peores masacres contra la población indígena-; de que los acuerdos de Chapultepec pusieron fin a la guerra salvadoreña; después de que Tomás Borge (del Frente Sandinista de Liberación Nacional, de Nicaragua) se convirtiera en amanuense del poder priísta y que Joaquín Villalobos (del Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional, de El Salvador) le entregara su rifle AK precisamente al entonces presidente Carlos Salinas de Gortari. Surge la insurrección en el país que, se creía, estaba predestinado por las diversas agencias financieras internacionales a ser un modelo de desarrollo económico, dispuesto fastuosamente a entrar por la puerta grande al primer mundo; poseedor, en términos financieros, del mercado de valores emergentes más poderoso: un país que era visto como un “paraíso de la inversión”.

Conformado por diversos grupos étnicos, principalmente tzotziles, tzeltales y choles; por habitantes mestizos de la región y por antiguos participantes de los movimientos de resistencia urbanos que tuvieron lugar en la década de los setenta (específicamente el Frente de Liberación Nacional –FLN-); el EZLN abrió una crisis sin precedente en el sistema político mexicano. Esta crisis no se expresó únicamente al interior del Partido Revolucionario Institucional, sino en todo el sistema de partidos y en especial en las organizaciones de “izquierda”.

En el contexto nacional, una gran parte de las organizaciones de “izquierda” participaban abiertamente del sistema o sólo se dedicaban a repudiarlo verbalmente, convirtiendo así a los movimientos sociales simplemente en un ciudadano “respondón” y multiplicando la conformación de identidades legitimadoras (mencionadas en el capítulo anterior). Mientras que en el ámbito mundial, la caída del muro de Berlín y la disolución de la U.R.S.S., que reconfiguraron el contexto político internacional homogeneizando el sistema

capitalista, significaron en parte un duro golpe a la izquierda que vio en el fracaso de estas naciones, el fracaso las prácticas de los socialistas como la imposibilidad de construir una sociedad alternativa al capitalismo:

*Que haya sensatez. Que nada pase en el campo y en la ciudad, que todo siga igual. El socialismo ha muerto. Viva el capital. Radio, prensa y televisión lo proclaman, lo repiten algunos ex socialistas, ahora sensatamente arrepentidos.*³

En este contexto, no deja de tener un gran significado el que haya sido precisamente en México, país donde estalló la primera revolución social del siglo XX, donde se produce lo que correctamente Carlos Fuentes ha llamado la primera Revolución del siglo XXI o, de acuerdo a Castells, la primera “guerrilla informática”, como mencionamos en el capítulo anterior. Cabe aclarar que con esta última definición, no se pretende reducir al zapatismo a una utilización eficaz de la *world wide web* (cuanto más, si consideramos que en la Selva Lacandona no hay señal satelital para comunicarse con el mundo por este medio); el zapatismo es algo más que “una guerra de internet”, como la definió un miembro del gobierno del Partido Revolucionario Institucional: la militarización de la zona del conflicto, así como las muertes que de él han resultado no son, de ninguna manera, una realidad virtual, presente tan sólo en la web; sin embargo, la principal arma y defensa del EZLN ha sido el uso de la (contra)información y de los medios para difundirla.

A diferencia de los movimientos de guerrilla armada en nuestro país, el Ejército Zapatista de Liberación Nacional no basó su contienda contra el sistema en acciones violentas, sino en la fuerza de su discurso, que atacaba la disfuncionalidad del sistema político y económico mexicano y que, al mismo tiempo, tocaba al resto de las naciones de América Latina y gran parte del mundo: en un contexto en el que el desarrollo de una economía global significa acentuar la desigualdad entre países, clases, grupos y regiones; en el que, de antemano, millones de personas se encuentran excluidas del futuro; en el que el principal desafío de los jóvenes –incluso aquellos que han podido acceder a las instituciones de educación superior– es encontrar un empleo digno y remunerado; en que el concepto institucional de democracia se limita a hacer uso del ejercicio del voto cada periodo electoral, el zapatismo aparece como una crítica radical a la modernidad, en especial a lo que tiene que ver con la forma y el contenido de la política, de sus instancias y mediaciones, por lo tanto al aspecto económico propuesto por el concepto de globalización que ya hemos analizado.

Por todo eso, aun habiéndose originado por necesidades concretas y locales, la insurrección zapatista tuvo un éxito que inmediatamente rebasó las fronteras nacionales, apelando al derecho de los pueblos de cambiar su forma de gobierno -siendo éste, incluso, un derecho constitucional, en nuestro caso- EZLN lanza un programa que expresa no una serie de consignas o reivindicaciones, sino una serie de valores humanos universales con base en los conceptos de libertad, democracia –como ejercicio de los derechos-, libertad y autogobierno, dirigidos hacia el bien común. El EZLN, además de interpelar a toda la nación, y al mundo, hizo una interpelación especial dirigida a la izquierda mexicana recordándole que, más allá de las vicisitudes, es necesario reconstruir una voluntad de lucha contra las desigualdades fundamentales de nuestra sociedad, sean en el terreno de la economía (que se expresan en la explotación del trabajo de muchos por unos pocos) o de los derechos tanto sociales, como individuales.

Apostando a que la ruptura social sólo tiene lugar una vez que existe *una conciencia generalizada de la injusticia [y], de la posibilidad de acabar con ella por medio de la acción colectiva*⁴, el discurso y acciones del EZLN, ponderan como primer objetivo el asumir y ejercer el derecho de la autodeterminación, con lo que deja, en segundo plano la “toma de poder”, ubicándose así al margen del sistema político mexicano y de su ideología y, por lo tanto, deslegitimándolo y rompiendo con los modos teóricos y prácticos que implican la tradicional manera de concebir la política. Asimismo, se aparta también de las concepciones dogmáticas de las organizaciones tradicionales de izquierda, ya que el zapatismo plantea que el poder es una relación social, no una cosa o un palacio que se toma, se gana electoralmente o se asalta, cuestionando, con esto, la idea paradigmática de que las transformaciones sociales y económicas sólo se pueden lograr hasta después de la toma del poder, proveniente de la izquierda revolucionaria y la militancia clásica.

Dentro de esta redefinición del poder y de cómo enfrentar al actual sistema de poder, el discurso del EZLN hace notar que el énfasis puesto por las viejas organizaciones de izquierda en la relación de explotación entre trabajo asalariado/capital, deja en segundo plano la fundamental relación de mando/obediencia (donde unos cuantos mandan y la gran mayoría obedece). Desde la concepción zapatista, ya que el poder no es una “cosa” que se gana o se pierde, sino una relación social, la lucha antisistémica debe dirigir sus esfuerzos hacia

³ EZLN, 1994 en CASTELLS, M., op. cit. Vol. II., pp. 100.

⁴ MEYER, Lorenzo. *Fin de régimen y democracia incipiente*. Océano, México, 1998. pp. 152.

transformar dicha relación en el “mandar-obedeciendo”. Para lograr este objetivo, el principal vehículo de transformación implica el crear espacios de participación en los que se fomente la conciencia de que es posible que la gente decidida por sí misma sobre su presente y, por lo tanto, sobre su futuro.

Desde esta perspectiva, el zapatismo puede asumirse como un un generador de espacios políticos y sociales en los cuales una serie de organizaciones, corrientes, grupos, clases e individuos, puedan buscar y encontrar sus consensos, sus puntos comunes; aunque, claro está, que esto no quiere decir que los participantes de dicha ideología (y movimiento) no expresen intereses y métodos distintos, por el contrario, es a partir de estas diferencias y conflictos que se propone la construcción del proyecto social. En este sentido, el zapatismo no establece un modelo a seguir -por lo menos no universalmente, aunque el ámbito local pone en práctica (y experimentación) sus conceptos de autogobierno y autodeterminación-, sino que plantea muchas preguntas, a las cuales aún contesta con un franco ¡No sé!, y con la petición de construir (colectivamente) la respuesta.

*Un espejo somos, aquí estamos para vernos y mostrarnos, para que tú nos mires, para que tú te mires, para que el otro se mire en la mirada de nosotros. Aquí estamos y un espejo somos. No la realidad - sino apenas su reflejo. No la luz, sino apenas un destello. No el camino, sino apenas unos pasos. No la guía, sino apenas uno de tantos rumbos, que a la mañana conducen (...) cuando decimos somos también decimos no somos y no seremos (..) No somos quienes aspiran a hacerse del poder y desde él imponer el paso y la palabra. No seremos. No seremos quienes ponen precio a la dignidad propia o a la ajena y convierten a la lucha en mercado donde la política es quehacer de marchantes, que disputan no proyectos sino clientes. No seremos (...) No somos quienes, ingenuos, esperamos que de arriba venga la justicia, que sólo desde abajo se crece; la libertad que sólo con todos se logra; la democracia que es de todos los pisos y todo el tiempo luchada.*⁵

Fue este objetivo lo que llevó al EZLN, en una primera etapa, a construir y formar parte de una serie de redes sociales, tanto nacionales como internacionales, que luchan contra el neoliberalismo y por la humanidad y que, al mismo tiempo, se planteen la necesidad de formular una crítica, radical del poder y de cómo combatir y transformar sus formas actuales. El discurso zapatista ha sido dirigido, en especial, a la generación que empieza a participar en la política después de la caída del muro de Berlín: aquellos grupos y movimientos nacientes en que se conjuntan lo que queda del sindicalismo y el campesinado combativo; con ambientalistas; con organismos no gubernamentales: con lo que logró evolucionar de la

extrema izquierda radical; con todos aquellos que están en contra de que el agua, los genes, las selvas y los montes se conviertan en una mercancía privada; con las minorías; y los diversos grupos que se ven afectados por el actual rumbo de la globalización y sus consecuencias económicas, culturales y políticas.

*Detrás de nosotros estamos ustedes. Detrás de nuestros pasamontañas está el rostro de todas las mujeres excluidas. De todos los indígenas olvidados. De todos los homosexuales perseguidos. De todos los jóvenes despreciados. De todos los migrantes golpeados. De todos los presos por su palabra y pensamiento. De todos los trabajadores humillados. De todos los muertos de olvido. De todos los hombres y mujeres simples y ordinarios que no cuentan, que no son vistos, que no son nombrados, que no tienen mañana.*⁶

*La lucha por la libertad, la democracia y la justicia no es sólo la tarea del EZLN, es un trabajo de todos los mexicanos y organizaciones honestas, independientes y progresistas. Cada quien en su terreno, cada quien con su forma de lucha, cada quien con su organización y su idea.*⁷

Estos elementos (junto con muchos otros que requerirían hacer un análisis exclusivo del zapatismo) definieron en gran parte, que el llamado zapatista encontrara eco no sólo en las organizaciones e individuos de nuestro país, sino de todo el mundo.

*La génesis del movimiento anti-mundialización parece conducirnos a las profundidades de la selva chiapaneca a mediados de 1996.*⁸ La aparición del EZLN -difundida a través de internet y de otros medios de comunicación masiva, desarrollada en un contexto en el que gran parte de los ojos del mundo se dirigían hacia nuestro país, y dadas las características (ya mencionadas) del movimiento- atrajo en corto tiempo la atención de activistas de todo el mundo que ese mismo año llegaron a México bajo el nombre de “observadores”, una vez que se declaró el cese unilateral al fuego. Aunque en poco tiempo muchos de ellos fueron retirados del país por orden del gobierno zedillista -sustentando el Artículo 33 Constitucional-, en 1996, el EZLN lanza una convocatoria mundial con el fin de realizar el “Primer Encuentro Intercontinental por la Humanidad y Contra el Neoliberalismo”, que tuvo lugar del 27 de julio al 8 de agosto de 1996, al cual asistieron alrededor de 3000 personas de 40 diferentes países, lo cual podría considerarse como un antecedente al tipo de reuniones realizadas en Porto Alegre, Brasil desde el 2001.

⁵ La Jornada; Primera plana.12 de marzo de 2001.

⁶ CCRI-CG del EZLN en CESEÑA, Esther, en *Resistencias mundiales, de Seattle a Porto Alegre*. Op. cit., pp.134.

⁷ EZLN, 1994, en CESEÑA, Esther. Op. cit., pp.140.

⁸ SEOANE, José y TADDEI, Emilio, en *Resistencias mundiales, de Seattle a Porto Alegre*. FLACSO, Buenos Aires, 2001., pp. 108.

Posteriores a éste, se llevaron a cabo dos “encuentros intergalácticos” más, uno en Barcelona, España (1997), al que asisten, entre otras organizaciones, los importantes movimientos “Sin Tierra” –organización campesina brasileña- y el Movimiento Campesino de la India; el tercer encuentro tuvo lugar en Belén do Pará Brasil en 1999 (pocos días después que las protesta de Seattle). De la reunión de Barcelona, surge la llamada Acción Global de los Pueblos que, de acuerdo a su manifiesto, expuesto durante su primera conferencia mundial en Ginebra, Suiza (1998), *se propone como una coordinación y comunicación de las resistencias contra el mercado global*⁹, participando en ella importantes organizaciones sociales de múltiples países.

La efervescencia zapatista, no termina aquí, a través de la conformación de los llamados “Aguascalientes” ubicados en el estado de Chiapas, o móviles, en diversas partes del país o de otras naciones, el EZLN establece puntos de encuentro permanentemente abiertos para el contacto entre el movimiento y la sociedad civil nacional e internacional.

Estos espacios de encuentro directo, las diversas participaciones de representantes del movimiento en foros y conferencias a las que son invitados (especialmente en Europa y América Latina), así como los pausados pero constantes comunicados efectuados por su portavoz, el Subcomandante Marcos -a través de medios de difusión concretos como el periódico “La Jornada” y otros medios impresos o la internet-; han permitido al movimiento mantener una presencia importante entre los activistas de todo el mundo, misma que alcanzó uno de sus más importantes auges durante la “Marcha por la Dignidad”, llevada a cabo entre los meses de Febrero y Marzo del año de 2001, desde Chiapas hasta la Ciudad de México.

A lo largo de diez años, la presencia, el discurso y las formas de lucha del EZLN, han permeado en la gran mayoría de los movimientos y activistas no radicales –entendamos a éstos últimos como los afines a la izquierda militarista, cuyas bases se fundamentan en los conceptos revolucionarios previos a la caída del Muro de Berlín- de México y de muchos otros países del mundo.

Debido a que las manifestaciones de Cancún serán la primera protesta en nuestro país –y en América latina-, autodefinida como antiglobalización o “globalifóbica”, no existen antecedentes directos sobre el hecho, excepto las ya mencionadas protestas en Seattle, Praga y otras partes del mundo. Al respecto, lo que podemos decir es que, en el muy particular caso de nuestro país, el hecho de que el EZLN se presente como el único movimiento antiglobalización durante estos años, ha provocado que otros movimientos o protestas

⁹ SEOANE, José y TADDEI, Emilio, comp. Op. cit., pp. 192.

desarrolladas en México se hayan alimentado en gran parte de sus demandas y discurso o, por el contrario, que los grupos cuya identidad es reminiscente de las antiguas movilizaciones sociales de nuestro país –o del mundo- dejen en claro sus diferencias y oposiciones, entre ellos y los movimientos antiglobalización alimentados por el zapatismo.

2ª. PARTE: CONCLUSIONES

El proceso de globalización surge como una etapa más en el desarrollo sistema capitalista, en la que se redefinen y ajustan los conceptos y formas de interacción entre los elementos del sistema económico, político y social, a partir de los lineamientos sustentados por el neoliberalismo.

En el contexto de un mundo exento del socialismo sustentado por la URSS, el nuevo sistema económico actúa rápidamente sobre las economías nacionales en todo el mundo, homogeneizando sus características más recurrentes:

- Desregulación (o mejor dicho una regulación financiera favorable sólo para algunos –países o capitales hegemónicos-).
- Minimización o nulificación de las competencias del Estado, dentro de sistema económico.
- Pérdida de la fuerza y de la presencia de los agentes políticos nacionales, a favor de los intereses privados.
- Privatización de las empresas paraestatales.
- Libre transferencia de capitales sin frontera.
- Internacionalización generalizada de la producción.
- Interdependencia de las finanzas nacionales y sus formas de gestión.
- Modificación del concepto tradicional de trabajo.
- Modificación del concepto e injerencia real de los Estados-Nación
- Modificación de las formas de acumulación, centralización y transferencia de ganancias.
- Direccionamiento de las economías nacionales e internacional, definido por algunos organismos financieros internacionales (tales como el BM, FMI, OMC, etc.)

El cambio del capitalismo industrial al capitalismo informacional, con base en el uso e integración de las nuevas tecnologías al sistema económico mundial, se gesta en un periodo de aproximadamente 20 años, durante los cuales nace y se generaliza el paradigma

tecnocómico, permeando en el resto otros sistemas cruciales para la organización social mundial, tal es el caso del sistema político. El sistema económico, y posteriormente la sociedad misma, parece estar reconfigurándose y actuando mediante una estructura en red, sobre la base de una economía y sociedad informacionales.

Empero, todo este proceso no ha tenido lugar de forma homogénea, a pesar que ha logrado inferir en casi todos las instituciones y ámbitos del desarrollo humano, numerosos grupos sociales que no han podido o se han resistido a adoptar tales modificaciones se ven excluidas del proceso y eliminadas, por tanto, del futuro planteado por el tipo de globalización actual; el gran problema es que, en este contexto, más de tres cuartas partes de la población mundial son prescindibles –e incluso incompatibles- para el futuro de planeta.

Las agresivas modificaciones provocadas por la obligatoria penetración de este sistema económico, han tenido consecuencias graves en todo el mundo: aumento generalizado del desempleo, eliminación del estado de bienestar –especialmente en aquellos países en donde apenas nacían o se consolidaban como medios de contención-, empobrecimiento o inestabilidad de las divisas y finanzas nacionales –sobre todo en el caso de los países en vías de desarrollo-, apropiación y concentración exageradamente desigual de todo tipo recursos por parte de pocas naciones y empresas –acentuando así la situación de pobreza del resto de la población mundial-, occidentalización –específicamente “norteamericanización”- de la cultura, entre muchas otras.

Tal contexto, aunado a las modificaciones identitarias y estructurales de la sociedad –imbuidas partir de los cambios sistémicos antes mencionados- han provocado la aparición de grupos que se oponen al proceso de globalización, tal y como este se desarrolla hasta el momento.

Dichos sectores de la población, presentes en todo el mundo, han desarrollado una identidad de resistencia ante el avance y repercusiones del proceso, enfrentándose a éste y protestando de muy diversas formas.

Denominados como movimientos sociales antiglobalización, estos grupos son de muy distinta procedencia y obedecen, de manera individual a objetivos muy específicos, diversos y, en ocasiones, hasta opuestos entre sí; empero, como conformadores de un movimiento igualmente global que actúa mediante redes, puede identificárseles a partir de ciertas características que les son comunes a la gran mayoría: aunque la identidad del movimiento, en sí misma, se caracteriza por su heterogeneidad, multitematismo y

diversificación –lo cual le lleva a indefiniciones en sus formas de lucha, concepciones políticas y objetivos sociales-, existen otros elementos como el establecimiento concreto de un enemigo común: el neoliberalismo, la globalización deshumanizada y las instituciones y agentes que la sustentan y amplían.

Como cualquier otro movimiento social, éste se modifica y evoluciona de acuerdo al contexto social, siendo peculiar de él la relación que existe entre su presencia local y sus vínculos directos con la resistencia global que, en los últimos años, desde 1999 con las manifestaciones llevadas a cabo en Seattle, Washington, se fortalecieron mediante el “establecimiento” de formas particulares de protesta que debido a su espectacularidad, presencia y fuerza, permearon entre los distintos grupos movimientos antiglobalización, reproduciéndose, a partir de esa fecha, en distintas partes del mundo, incluso en nuestro país.

Los antecedentes del movimiento antiglobalización en México conforman, al mismo tiempo, los propios antecedentes del movimiento antiglobalización mundial, a través de la presencia y acciones generadas por el Ejército Zapatista de Liberación Nacional.

Las características propias del discurso y formas del zapatismo, tales como ser el primer movimiento social de importancia después del duro golpe de la caída del socialismo; la ruptura tajante con las organizaciones “ortodoxas” de izquierda, mediante la reformulación del concepto del poder y toma del poder; la difusión del movimiento a través de medios de comunicación como el internet; el llamado y la apertura hacia la tolerancia y la necesidad de la participación de los distintos sectores y movimientos sociales; la reivindicación de valores y necesidades humanas generalizadas, transmitidas mediante un discurso expresivamente humano, rico, utópico, en lugar de guerrillero y militarista; entre otras cosas, definieron la capacidad el vinculación del EZLN con numerosos grupos de activistas en el país y todo el mundo.

La identidad y fundamentos del zapatismo permearon a su vez en la conformación de las identidades de muchos de los nuevos movimientos sociales surgidos en el seno del proceso de globalización; al ser éste el primero que nace justo en el periodo de plena implantación del proceso (especialmente en México), así como el primero en convocar -exitosamente- a organizaciones y activistas de todo el mundo a un encuentro cuyo principal objetivo era establecer enlaces, estrategias y puntos de acuerdo común en contra del neoliberalismo, la homogeneización cultural y la globalización económica.

Todos estos aspectos constituyen los antecedentes de las protestas antiglobalización en México, tema general del proyecto documental que llevaré a cabo, por los que, a partir de éste *back-ground*, es posible establecer las que serán mis **PREMISAS** generales sobre el tema a documentar, que deberán ser investigadas y corroboradas en el desarrollo del video:

1. El movimiento globalifóbico mexicano surge como un intento de integrar a nuestro país en la red global de resistencias.
2. Debido a que el movimiento “antiglobalización”, sólo cuenta con los antecedentes inmediatos de las protestas de sus similares de Seattle o Praga, sus manifestaciones adoptarán (e imitarán) las formas de éstos.
3. Los grupos antiglobalización mexicanos contarán con una identidad acentuadamente zapatista, debido a su situación de co-nacionalidad, a que el EZLN constituye el antecedente más próximo de los movimientos antiglobalización en nuestro país, y a la importancia que le es concedida por una gran parte de los movimientos antiglobalización en otras partes del mundo.
4. En México, debido a la tajante ruptura entre la vieja izquierda –y su actual debilidad- y los nuevos movimientos sociales, aún no se cuenta con los elementos de cohesión y las redes comunicativas y organizativas que integren a ambos grupos en un solo movimiento “globalifóbico”, empero, es posible su vinculación con el fin de realizar protestas que consideran de mutua competencia.
5. Los grupos antiglobalización mexicanos, al igual que en resto del mundo, poseen una identidad multitemática y definida por la diversidad de intereses, cuentan con un enemigo común y aún no desarrollan un objetivo social claro.

**"Robando cámara
(Retrato de una protesta
antiglobalización en México)".**

IV

parte

4.1 PREPRODUCCIÓN

La preproducción es la fase preparatoria de todo producto audiovisual. En ella se concibe y diseña todo el proyecto, incluyendo la elección del tema y la investigación sobre el mismo, el formato (en este caso video-digital), el equipo de trabajo, los permisos de grabación, los requerimientos para la realización del video (materiales, humanos y técnicos –con sus respectivos costos-), los objetivos, el plan de trabajo, etc. La oportuna planificación de todos estos aspectos en la fase de preproducción, permite esclarecer el rumbo del proyecto y –en lo posible- permite evitar tensiones o contratiempos que podrían detener o, incluso, cancelar la producción del video documental.

La realización de un producto audiovisual, inclusive el video, es un proceso que puede resultar cansado, costoso y complejo, por lo que requiere que el mayor número de problemas relacionados a la producción y la realización sean previstos y solucionados aún antes de que éstos se presenten. El documental requiere del mismo rigor en la preproducción, que las películas de ficción, incluso en el caso de aquellos videos en que el rodaje depende en gran medida de acontecimientos espontáneos se requiere de una planeación previa, en la cual se esboce cuáles serán los pasos a seguir para la producción del documental.

En este trabajo, la gran parte de la preproducción se concentra en la **Tercera Parte** de la tesis, donde se presenta el tema, su justificación y delimitación, la selección de los personajes, así como las características, metas y objetivos del proyecto.

Aunque generalmente la escaleta y el guión forman parte de la preproducción de cualquier proyecto audiovisual, en este caso son presentados en el capítulo **4.2 Producción** y **4.3 Postproducción**, debido a que, a pesar de tener una idea sobre los eventos que se deseaban grabar, así como de los temas que era necesario incluir en el documental, sólo una vez obtenidas las imágenes será realmente posible estructurar una escaleta y un guión acordes a los resultados del rodaje.

En trabajos como este, en el que la producción y postproducción se llevan a cabo cual si trabajara a partir de imágenes de “stock” (es decir mediante un archivo de imágenes dadas a partir de las cuales se estructura el documental), la labor de la preproducción se presenta como todo el trabajo de investigación y *back-ground* efectuado antes del rodaje, además del desglose de requerimiento para grabar y concluir el video, los *dead lines* aproximados para su

producción total y las ideas originales en cuanto al tratamiento y el producto final que se espera obtener, aunque en el caso de los documentales independientes -o que no son realizados “por encargo”- éstos aspectos, al igual que el cronograma de trabajo, contarán con un cierto margen de libertad para variarlos en caso de ser necesario o de que las siguientes fases de la producción provoquen estos cambios. Por ejemplo, en el caso particular de este documental, el cronograma inicial que formaba parte de la preproducción original del proyecto ha sido actualizado de acuerdo a las fechas en que el material fue revisado para el diseño del montaje, la realización del guión (mucho tiempo después de su grabación) y su futura edición y postproducción.

4.1.1 PRESENTACIÓN Y DESCRIPCIÓN DEL PRODUCTO.

El documental es un género audiovisual que en los últimos años ha repuntado su presencia y gusto entre el público. Si bien, aún no logra volver a posicionarse dentro de la de la Tv. abierta, la televisión de paga incluye en su programación un gran número de producciones del género, e incluso algunos canales se dedican exclusivamente a la transmisión de documentales; a este factor debemos sumar el hecho de que diversas salas cinematográficas y otros espacios de exhibición incluyen cada vez con más regularidad éste tipo de producciones.

El documental constituye una fuente de información alterna sobre la realidad o con formas de abordarla distintas a las estiladas en la Tv., lo que significa un atractivo extra para sus espectadores, aunque en muchas ocasiones esto conlleva también a la necesidad de buscar espacios de exhibición y distribución que den cabida a producciones independientes como la de este documental en particular que, una vez concluido, podrá distribuirse en circuitos especializados de documental, videotecas y agrupaciones interesadas en realizaciones del género o en el tema particular del documental.

En el caso de video documental *Robando Cámara*, el soporte físico de las imágenes y sonidos es de tipo magnético digital, lo cual establece la primera de las diferencias con el formato cine, especialmente en sus costos de producción (incluida la edición y postproducción); el resto de sus particularidades se establecen a partir del tema, las características propias del lenguaje audiovisual del video –enriquecido por los del cine y la televisión–, y la duración del producto ya que, aunque, en general, el “tiempo límite” del documental será impuesto por la cantidad de información a transmitir y el tratamiento de la misma, es preferible acotarse a los tiempos medios de la televisión, en caso de que se piense en ésta como un probable medio de distribución. En este caso el reducir la duración del documental a un estándar de 30 a 59 minutos brinda también la ventaja de hacer un producto mucho más “ligero” para los espectadores habituados a al ritmo y los tiempos televisivos (especialmente tratándose de un género de no ficción e informativo).

Como casi todas las realizaciones independientes de este género, *Robando cámara* es concebido como un producto unitario, aunque no se descarta la posibilidad de que, ya concluido, puede presentarse como proyecto piloto, primer experiencia a partir del cual, una vez evaluados sus resultados, es posible establecer la pauta para diseñar el proyecto de

producción de una serie de documentales acordes al tema inicial; sin embargo, ello requeriría que los posteriores proyectos contaran con un financiamiento externo, distinto o aunado al de los propios recursos de la realizadora.

En primer término, el proyecto aquí presentado, se dirige a un público interesado o cercano al tema de la globalización y sus formas de manifestación pública, a las protestas sociales o simplemente a la vida política de nuestro país; aunque, debido a sus objetivos, la estructuración del documental y la forma de abordar el tema también permitirán al público en general –no interesado particularmente en cualquiera de éstos ítems- acercarse e identificarse con los personajes y el desarrollo del documental.

Las características del producto se resumen como sigue:

- **TÍTULO:** “Robando cámara (Retrato de una protesta antiglobalización en México).”

- **TEMA:** Las protestas antiglobalización en México, a través de las manifestaciones realizadas en Cancún, Quintana Roo, en Febrero de 2001.

- **NIVEL DE PERIODICIDAD:** Producto unitario.

- **TIPO:** Mediometrage de video independiente.

- **DURACIÓN:** De 30 a 59 minutos.

- **FORMATO:** Mini DV, transferido a VHS y Cd.

- **GÉNERO:** Documental.

- **MEDIO DE TRANSMISIÓN:** Exhibición en salas de video y espacios acordes a las metas del proyecto, incluido internet; distribución (en formato VHS y Cd.), en videotecas, “mano a mano”, encuentros y muestras de video.

- **PERIODO DE VIGENCIA:** Indefinido.

4.1.2 CRONOGRAMA (PLAN DE TRABAJO PRELIMINAR).

ROBANDO CÁMARA

Plan de trabajo No. 01

Responsable: Marisol N. Ruiz R.

Director: Marisol N. Ruiz R.

Fecha: Febrero/marzo de 2001

Productor: Marisol N. Ruiz R.

**Preproducción /
Realización**

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	1	2	
					4	4	4	4			4	4	4	4	4			4					18	19	20	21	22	23			
		24		24	25	25		5	26																					24	
									6							9			11	13											
				1		2								8																	
							26	26		26												15									
							3						7			10															
											7									12	14	16	17								
1	Entrevista con asesor del proyecto.															15	4º. día de grabación.														
2	Aprobación del proyecto.															16	Revisión de resultados del 4º. día de grabación.														
3	Reunión con equipo de trabajo.															17	Salida de la Cd. de México a Cancún, 5º. día de grabación.														
4	Investigación (bibliográfica y hemerográfica del tema).															18	Cancún, 6º. día de grabación.														
5	Estructuración del cronograma de trabajo y presupuesto.															19	Cancún, 7º. día de grabación.														
6	Compra de papelería y materiales de producción.															20	Cancún, 8º. día de grabación.														
7	Entrevista y concertación con manifestantes (personajes del doc).															21	Cancún (manifestaciones), 9º. día de grabación														
8	Contratación de equipo de audio.															22	Regreso de Cancún a la Cd. de México, 10º. día de grabación.														
9	1er. día de grabación.															23	Cd. de México, 11º. día de grabación.														
10	Revisión de resultados del 1er. día de grabación.															24	Revisión de resultados del 5º. al 11º. días de grabación.														
11	2º. Día de grabación.															25	Vacío resultados del plan de trabajo final (bitácora de grabación)														
12	Revisión de resultados del 2º. día de grabación.															26	Calificación de materiales.														
13	3er. día de grabación.																														
14	Revisión de resultados del 3er. día de grabación.																														

CRONOGRAMA (PLAN DE TRABAJO PRELIMINAR).

ROBANDO CÁMARA	Responsable: <u>Marisol N. Ruiz R</u>	Fecha: <u>Oct., 2003</u>	Realización/ Postproducción
Plan de trabajo No. <u> 01 </u>	Director: <u>Marisol N. Ruiz R</u>	Productor: <u>Marisol N. Ruiz R</u>	

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31					
			27							30																									
												30	30	30																					
					28	28																													
	27	27	27					29	29	29				31																					

27	Plan de montaje (EDL)		
28	Diseño de escaleta.		
29	Guión		
30	Edición, musicalización y pos-producción.		
31	Copiado		
32			
33			
34			
35			

4.1.3 REQUERIMIENTOS/PRESUPUESTO.

<p>“Robando cámara (Retrato de una protesta antiglobalización en México) Formato: Video Mini Dv. Proporción: 1 a 1</p>	<p>Preproducción: 1 semana Rodaje: 2 semanas Elaboración de guión e story board: 2 semanas Postproducción: 1 semana</p>	<p>Elaboración: Observaciones: 1. Presupuesto basado en una semana de seis días (excepto en el rodaje, 7 días). 2. El proyecto es financiado por la realizadora/productora, por lo que muchos de los requerimientos se cubrirán con recursos personales o con trabajo sin paga formal (rubros de Cap. I, III y IV).</p>
---	--	--

	Descripción de servicios		No. Llamados o cantidad	Costo unitario.	Total.
No.	Capítulo I RECURSOS HUMANOS	Observaciones			
	A. LÍNEA DE PRODUCCIÓN.				
1.	Directora/Productora/Guionista/ Diseñadora de producción	No remunerado.			\$0.00
5.	Asistente de producción y dirección.	Colaboración no remunerada.			\$0.00
	SUBTOTAL				\$0.00
	B. DEPTO. DE FOTOGRAFÍA/SONIDO				
8.	Director de fotografía/ operador de cámara/Sonidista	Colaboración no remunerada			\$0.00
9.	Musicalizador	Colaboración no remunerada			\$0.00
	SUBTOTAL				\$0.00
	TOTAL RECURSOS HUMANOS				\$0.00

	Descripción de servicios		No. Llamados o cantidad	Costo unitario.	Total.
No.	Capítulo II RECURSOS MATERIALES	Observaciones			
	A. DEPTO. DE FOTOGRAFÍA				
1.	Casetes Sony Mini Dv. 60'		12 unidades	\$109.83	\$1329.96
	SUBTOTAL				\$1317.96
	B. RODAJE				
1.	Consumibles				\$370.00
	SUBTOTAL				\$370.00
	C. OTROS				
1.	Papelería				\$380.00
	SUBTOTAL				\$280.00
	TOTAL RECURSOS MATERIALES				\$1,967.96

	Descripción de servicios		No. Llamados o cantidad	Costo unitario.	Total.
No.	Capítulo III RECURSOS TÉCNICOS	Observaciones			
	A. UNIDAD DE PRODUCCIÓN				
1.	Equipo de cómputo	Equipo personal de la productora			\$0.00
	SUBTOTAL				\$0.00
	B. DEPTO. DE FOTOGRAFÍA				
1.	Cámara Digital Sony	Equipo personal del fotógrafo			\$0.00
2.	Accesorios	Equipo personal del fotógrafo			\$0.00
	SUBTOTAL				\$0.00
	C. DEPTO. DE SONIDO				
1.	Micrófono cardioide	Contratación por paquete	8 (días)		\$850.00
2.	Accesorios y pedestal 30 cm.				
	SUBTOTAL				\$850.00
	TOTAL RECURSOS TÉCNICOS				\$850.00

	Descripción de servicios		No. Llamados o cantidad	Costo unitario.	Total.
No.	Capítulo IV EDICIÓN Y POSTPRODUCCIÓN	Observaciones			
	A. ELABORACIÓN DE GUIÓN E STORY BOARD				
1.	Equipo de cómputo	Equipo personal de la productora			\$0.00
2.	Papelería				\$100.00
	SUBTOTAL				\$100.00
	B. EDICIÓN Y POSTPRODUCCIÓN				
1.	Tiempo de equipo de edición y postproducción	Contratación por paquete		Fijo (por proyecto)	
2.	Servicio de reproducción del material	Equipo personal de la productora, (sólo incluye el costo del material para reproducción).	1 casete de video VHS. 1 Disco compacto.	\$28.00 \$14.00	\$42.00
	SUBTOTAL				\$42.00
	TOTAL EDICIÓN Y POSTPRODUCCIÓN				\$142.00

	Descripción de servicios		No. Llamados o cantidad	Costo unitario.	Total.
No.	Capítulo VI TRANSPORTE, ALIMENTACIÓN, OTROS.	Observaciones			
	A. ALIMENTACIÓN				
1.	Preproducción		6		\$720.00
2.	Rodaje		14		\$2,520.00
3.	Postproducción		6		\$720.00
	SUBTOTAL				\$3,960.00
	B. TRANSPORTE				
1.	Preproducción				\$360.00
2.	Rodaje				\$910.00
3.	Postproducción				\$360.00
	SUBTOTAL				\$1,630.00
	C. OTROS				
1.	Gratificaciones				\$300.00
2.	Imponderables				\$700.00
	SUBTOTAL				\$1,000.00
	TOTAL ALIMENTACIÓN, TRANSPORTE, OTROS				\$6,590.00

	Descripción de servicios		No. Llamados o cantidad	Costo unitario.	Total.
No.	Capítulo VII GASTOS LEGALES	Observaciones			
	A. LEGALES				
1.	Trámite de derechos de autor	Renovación anual	1	128.00	128.00
	SUBTOTAL				
	TOTAL GASTOS LEGALES				128.00

TOTAL PRODUCCIÓN DEL VIDEO DOCUMENTAL “Robando cámara (Retrato de una ...)”	\$9,549.96
--	-------------------

4.2 PRODUCCIÓN

Aunque de manera esquemática la producción de un documental se divide en las tres fases propias de cualquier proyecto audiovisual –pre-producción, producción y postproducción-, en la realidad, como sucede en cualquier proceso creativo y social, cada una de estas fases no se desarrolla de manera lineal, sino que, de acuerdo a las características y pormenores de cada proyecto en específico puede variar el orden en que se realizan cada uno de los pasos de la producción y las formas y tiempos en que estas etapas se entrelazan.

A pesar de que la *producción* es, de hecho, la consecución misma del documental –por lo que comienza desde la obtención de financiamiento y la asignación de recursos¹-, dentro de este esquema de tres fases secuenciales los autores/realizadores delimitan la fase de producción como la *realización* misma del proyecto, es decir el rodaje o la obtención de las imágenes y sonidos que conforman la “materia prima” a partir de la cual, una vez editado y postproducido, conformarán el video documental.

Como se explicó en el apartado sobre la pre-producción de nuestro documental, algunas de las fases que habitualmente anteceden al rodaje –como el guión o el plan de trabajo- se han efectuado después del levantamiento de imágenes conformando así parte de la fases de producción y postproducción, ya que en este caso, debido a las condiciones particulares del evento a grabar y -debemos decirlo- a la inexperiencia de la productora/realizadora, la obtención de imágenes, así como la realización de las entrevistas, se vieron supeditadas, casi en su totalidad, al desarrollo de los eventos del día.

Parte del aprendizaje de realizar un documental del tipo *interpretación de un acontecimiento público* (como lo clasificamos anteriormente) consiste en que en muy pocos casos se puede tener control sobre lo que se va a grabar. Solo algunas de las entrevistas pudieron ser concertadas con anterioridad al día de la grabación una vez que fueron “elegidos” los personajes del video, mientras que otras, necesariamente, se decidieron el proceso mismo de la grabación, cuando uno u otros participantes –no previstos- podían aportar algo al desarrollo del documental. Asimismo, aunque se puede tener una idea general sobre el itinerario del próximo día, siempre de acuerdo a la información proporcionada por los participantes del

acontecimiento; lo cierto es que el realizador depende totalmente del desarrollo “natural” del evento y de sus contingencias, aun más si presencia o interviene por vez primera en un acontecimiento de las características del nuestro.

En este caso, elementos esenciales de la preproducción juegan un papel definitivo: si no se sabe con certeza cuáles son los acontecimientos que se desarrollarán durante la grabación, en la preproducción se deberá de prever la disposición del material y los equipos necesarios y suficientes para rodar el tiempo que se requiera y en las condiciones que se presenten al momento.

Del mismo modo, aunque se esté supeditado al desarrollo de un acontecimiento y sujetos sobre los que no se tiene control, con base en la investigación previa -de campo y background- se deberán tener, cuando menos, algunas ideas concretas sobre lo que desea comunicar, sobre las imágenes, sonidos y testimonios que tienen que ser incluidos en el documental para transmitir la idea que se tiene en principio sobre el tema y el acontecimiento y, por tanto, sobre los planos y sonidos indispensables para facilitar el desarrollo de la película.

Los principales problemas a los que se enfrenta el realizador en condiciones de inexperiencia y desconocimiento sobre los hechos que grabará son, en principio, el peligro de perderse entre las múltiples facetas que le ofrece un mismo acontecimiento social – especialmente si sus ideas preliminares no son suficientemente sólidas para apegar a ellas con decisión-; lo cual le puede llevar a confundir la idea y objetivos originales del documental.

Tanto esta indefinición, como la falta de una delimitación precisa –realizada, aunque sea en el periodo mismo del rodaje, una vez que se conocen ya el tenor y las generalidades del acontecimiento y sus participantes- puede conllevar a un exceso en el levantamiento de imágenes (querer “grabarlo todo”), lo cual en primer término puede no parecer perjudicial –de hecho, la mayoría de los autores/realizadores coinciden en no escatimar tiempo o tomas que después puedan ser requeridas-; sin embargo, este exceso de material puede representar una dificultad y pérdida de tiempo durante el proceso de selección y calificación para el montaje. El realizador, junto con su equipo de cámara deben tener la idea clara de grabar sólo lo que sea necesario y útil para el documental.

Cabría mencionar un factor que se presentó en varias ocasiones en este proyecto y que es recurrente en producciones independientes en las que tanto los recursos humanos

¹ Vd. BERSTEIN, Steven. *Producción cinematográfica*. Edit. Alhambra Mexicana. 1ª. Edición, México, 1997., pp. 489.

como los técnicos son limitados, nos referimos al hecho de que, como mencionamos, un mismo acontecimiento social se desglosa en múltiples actividades que son desarrolladas por los sujetos que se han elegido como personajes del documental y que en ocasiones tendrán lugar simultáneamente en distintos espacios físicos; por lo que el director –en caso de contar con una sola unidad de producción- deberá tener la suficiente claridad para seleccionar que personajes debe seguir cámara, en función de que las actividades que realizan y que se han decidido grabar, contribuirán más al desarrollo de su película.

Para finalizar este apartado debemos subrayar el hecho de que aún a pesar de todas las contrariedades que hemos mencionado, la imprevisibilidad de los acontecimientos, así como el mantenerse abierto a cambiar las ideas originales sobre el tema y el desarrollo del rodaje –siempre y cuando estos cambios tengan un objetivo claro y concreto- , en el caso del género documental pueden ser elementos importantes para enriquecer la película, y encontrarse con descubrimientos e imprevistos afortunados. Aunque ello no significa, insistimos, dejar todo al azar. En el caso del documental, aún más de un acontecimiento público, la realización es un hecho irrepetible, único: parafraseando a los autores revisados, lo que no se obtuvo en el rodaje no podrá después recuperarse durante la edición; sin embargo, agregaría que, aunque el levantamiento de imágenes no se haya acotado del todo a lo planeado o incluso haya sido en ocasiones sorpresivo, mientras exista la idea de lo que se desea comunicar y el material obtenido sea de interés, no se ha perdido el documental.

4.2.1 RESULTADOS DE GRABACIÓN.

	No. Días	Set ups
Total	11	521

Día	Total set ups	Casete	Resumen de grabación
D1/Sábado 17	38	Dv1	<ul style="list-style-type: none"> Reunión de coordinación convocada por el Colectivo Desobediencia Civil, el foro abierto del Centro Cultural Pirámide. Teatro del Centro Cultural Pirámide, 1er. Taller de acción directa no violenta, en el que se muestran los materiales y se explica cómo utilizarlos. Aparecen por primera vez los italianos explicando sobre la acción directa no violenta y cómo llevarla a cabo. Generales de los participantes. Entrevista con Jorge Borrego del Colectivo Desobediencia Civil. Entrevista con Chucho Arroyo, manifestante independiente.
D2/Martes 20	31	Dv1/Dv2	<ul style="list-style-type: none"> Reunión de coordinación en el local del Centro Nacional Indígena. Aparición de Jorge Villareal y Héctor de la Cueva, representantes de Alianza Social Continental. Explicaciones sobre el Foro Social Alternativo. Mapa de Cancún y posibles estrategias de organizar la manifestación. Explicaciones de Santiago sobre estrategias de la manifestación y sobre cómo llamar la atención de los medios.
D3/Miércoles 21	27	Dv2	<ul style="list-style-type: none"> Preparación del taller final de acción directa no violenta, en el foro abierto del Centro Cultural Pirámide. Preparación de materiales para el taller, ambiente emotivo entre los participantes. Explicación de los italianos sobre cómo proteger el material. Taller y simulacros de enfrentamiento entre manifestantes y policías.
D4/Jueves 22	1	Dv2/Dv3	<ul style="list-style-type: none"> Espacio Escultórico Universitario, entrevista con Daniel, Paty y Santiago, sobre el porqué ser “globalifóbicos”, por qué participar en una manifestación antiglobalización y cuáles son sus estrategias.
D5/Viernes 23	16	Dv3	<ul style="list-style-type: none"> Concentración en el zócalo del D.F. para salir hacia Cancún. Espera y preparación para abordar los autobuses. Participantes abordando autobuses.
D6/Sábado 24	50	Dv3	<ul style="list-style-type: none"> Camino a Cancún, ambiente dentro de camión durante el viaje. Descanso en la carretera. Carretera rumbo a Cancún, tomas del camino y de la cabina del conductor. Carretera desde reflejo del camión. Descanso afuera de La Venta, en Villahermosa. Toma nocturna de militar revisando el interior del camión, durante un retén.
D7/Domingo 25	107	Dv3/Dv4	<ul style="list-style-type: none"> Segundo retén militar. Soldados y camarógrafos sospechosos toman imágenes. Militar que revisa el interior del camión. Retención de mochilas. Generales de retén y policía. Camarógrafos tomando imágenes. Detención del autobús por Villegas. Daniel explica a todos los del autobús por qué se les detiene. Discusión entre policía de Cancún, Daniel y Alianza Social Continental. Confiscación de materiales de los manifestantes.

			<ul style="list-style-type: none"> • Generales y fotografías de los policías. • Parque de las Palapas, mantas de los manifestantes. • Reunión de organización en el parque. • Inauguración del Foro Social Alternativo. • Enfrentamiento entre manifestantes. • Entrevista con globero. • 4 Entrevistas con paseantes. • Entrevista con profesor. • Final de asamblea entre colectivos.
D8/Lunes 26	108	Dv5/Dv6	<ul style="list-style-type: none"> • Generales y fotos del campamento. • Reporteros entrevistando a manifestantes y tomando imágenes del campamento. • Marcha del CGH, el Movimiento Popular Revolucionario y un contingente de F26. • Generales de la manifestación. • 2 Entrevista con transeúntes y un policía. • Policía vial trata de poner orden a la marcha. • Entrevista con agentes de viajes, • 2 Entrevistas con transeúntes. • Entrevista a Spring Breakerss. • Pintas. • Entrevista a reportero de Tv. Veracruz. • Vaya de policías. • Generales de vaya de policías, y granaderos. • Regreso al campamento. • Campamento, manifestantes se preparan para el día siguiente, y se enteran de la noticias. • Camino al Hotel Westin Regina. • Protesta de “barzones” frente al hotel. • Entrevista a Adazahira, Lola, Ana y Bárbara, en la cocina del campamento, sobre conflicto entre colectivos.
D9/Martes 27	125	DV6/Dv7	<ul style="list-style-type: none"> • Salida de manifestantes del campamento hacia el Parque de las Palapas. • Formación en el Parque de las Palapas. • Marcha. • Coordinación y consignas de tuttas blancas. • Comisión de contacto frente a valla de policías. • Petición de Daniel. • Generales de valla de policías y aspectos de la manifestación. • Manifiesto de Colectivo Desobediencia Civil. • Manifestaciones de grupos “radicales”: CGH, el MPR trata de romper cerco de la policía, reporteros apiñados, manifestantes quieren pasar enseñando una credencial. • Discrepancia entre CGH y MPR. • Provocaciones de los manifestantes a policías. • Colectivo Desobediencia observa de lejos. • Manifestantes desnudos. • Grupo Contracorriente frente a valla de policías. • Negociación para que el Colectivo Desobediencia avance. • Colectivo desobediencia al frente de la valla de policías. • Manifestación pacífica frente a valla de policías. • Generales de policías. • Colectivo desobediencia se retira. • Manifestantes corren. • Policías golpean a manifestantes • Huída de la manifestación y tomas desde lejos, discusiones sobre regresar o no. • Lista de heridos y detenidos en el Parque de las Palapas.

			<ul style="list-style-type: none"> • Apoyo de los cancenenses. • La gente escucha las noticias de la radio.
D10/Miércoles 28	16	Dv8	<ul style="list-style-type: none"> • Los detenidos y heridos regresan al parque. • Entrevista con canadiense.
D11/Jueves 29	2	Dv8	<ul style="list-style-type: none"> • Regreso a la Ciudad de México, algunos de los integrantes de Desobediencia Civil discuten sobre los errores y aciertos de sus acciones.

Sábado 17 de febrero 2001 – LLAMADO DIURNO (5 hrs.)--
Crew - 12:00 -

Toma	Contenido	Día	Observ.
1 (pg. 1)	EXT./CENTRO CULTURAL PIRÁMIDE (FORO AL AIRE LIBRE)/DÍA ELS Grupos de manifestantes reunidos. Algunos de ellos explican cuestiones de la manifestación.	D1	Generales
2 (pg.1)	EXT./CENTRO CULTURAL PIRÁMIDE (FORO AL AIRE LIBRE) /DÍA LS Grupos de manifestantes reunidos. Abraham explica cuestiones de la manifestación.	D1	Ubicación de personajes
3 (pg.)	EXT./CENTRO CULTURAL PIRÁMIDE (FORO AL AIRE LIBRE) /DÍA ELS Grupos de manifestantes reunidos. Algunos de ellos explican cuestiones de la manifestación. ZOOM IN a Toño.	D1	Generales
4 (pg.)	EXT./CENTRO CULTURAL PIRÁMIDE (FORO AL AIRE LIBRE) /DÍA LS Anuncio deportivo en Periférico. TILT DOWN a Toño que explica cuestiones de la manifestación.	D1	Ubicación de personajes
5 (pg.)	EXT./CENTRO CULTURAL PIRÁMIDE (FORO AL AIRE LIBRE) /DÍA CU De pared a PANEOS de grupo en la reunión. Se atraviesa italiano gordo.	D1	Generales
6 (pg.)	EXT./CENTRO CULTURAL PIRÁMIDE (FORO AL AIRE LIBRE) /DÍA LS De grupos reunidos escuchando PANEOS de Daniel que explica.	D1	Ubicación de personajes
7 (pg.)	EXT./CENTRO CULTURAL PIRÁMIDE (FORO AL AIRE LIBRE) /DÍA CU De <i>grafitti</i> a MS de manifestantes escuchando.	D1	Generales
8	EXT./CENTRO CULTURAL PIRÁMIDE (FORO AL AIRE LIBRE) /DÍA CU De <i>grafitti</i> a MS de manifestantes que explican. Foto fija a grupo.	D1	Generales
9	EXT./CENTRO CULTURAL PIRÁMIDE (FORO AL AIRE LIBRE) /DÍA MS Manifestantes opinan. PANEOS hasta BÁRBARA que escucha, ZOOM IN a manifestante que hace una pregunta.	D1	Ubicación de personajes
10	EXT./CENTRO CULTURAL PIRÁMIDE (FORO AL AIRE LIBRE) /DÍA MS Raúl y María se muestran entre sí las protecciones para los brazos, que usarán en la manifestación.	D1	Ubicación de personajes
11	EXT./CENTRO CULTURAL PIRÁMIDE (FORO AL AIRE LIBRE) /DÍA Jorge y Abraham juntos. Abraham ve a la cámara con desaprovecho.	D1	Ubicación de personajes
12	INT./CENTRO CULTURAL PIRÁMIDE (TEATRO) /DÍA Personas sentadas en butacas y manifestantes preparando materiales para realizar un taller de preparación.	D1	Generales
13	INT./CENTRO CULTURAL PIRÁMIDE (TEATRO) /DÍA Raúl con casco y tuta puestos, preparado para el taller, sólo se ve el brazo de mateo quien explica (VOZ EN OFF) para sobre el equipo, TILT DOWN a Raúl. TILT UP, ZOOM IN hasta cara de Raúl. ZOOM OUT hasta llantas y FS de Raúl con llantas. PANEOS hasta participantes sentados en butacas quienes hacen pregunta y observaciones	D1	
14	INT./CENTRO CULTURAL PIRÁMIDE (TEATRO) /DÍA MS de espalda de muchacho con playera con la palabra "Safe". TILT UP hasta PA de Raúl que continúa vestido con el equipo junto a Mateo. PANEOS IZQ. A Borrego y Daniel que observan. PANEOS DER. hasta Mateo y Raúl.	D1	
15	INT./CENTRO CULTURAL PIRÁMIDE (TEATRO) /DÍA LS de público que observa y platica.	D1	
16	INT./CENTRO CULTURAL PIRÁMIDE (TEATRO) /DÍA LS de frente al templete en donde están los italianos con Raúl.	D1	
17	INT./CENTRO CULTURAL PIRÁMIDE (TEATRO) LS de lado a equipo sobre el templete, TRAVELLING desde cascos en hasta llantas.	D1	Audio no entendible.

18	INT. /CENTRO CULTURAL PIRÁMIDE (TEATRO) /DÍA LS público a PANEÓ DER. hasta el templete y cascos.	D1	Audio no entendible.
19	INT. /CENTRO CULTURAL PIRÁMIDE (TEATRO) /DÍA FS de Raúl, Mateo E "Italiano Gangoso" sobre le templete. ZOOM IN y PANEÓ IZQ. a Borrego sentado sobre el templete observando.	D1	Audio bajo.
20	INT. /CENTRO CULTURAL PIRÁMIDE (TEATRO) /DÍA FS de italianos y Raúl en el templete, ZOO IN hasta Raúl con un cigarro fumando a través de la mascarilla anti-gas.	D1	Audio bajo, no entendible.
21	INT. /CENTRO CULTURAL PIRÁMIDE (TEATRO) /DÍA PA Raúl con llantas forradas	D1	Audio bajo, de buen contenido.
22	INT. /CENTRO CULTURAL PIRÁMIDE (TEATRO) /DÍA PA Raúl con llantas forradas, voltea a cámara, "Italiano Gordo" explica, Abraham se coloca un casco.	D1	Audio inservible.
23	INT. /CENTRO CULTURAL PIRÁMIDE (TEATRO) /DÍA LS público.	D1	Imagen fuera de foco.
24	INT. /CENTRO CULTURAL PIRÁMIDE (TEATRO) /DÍA FS Italiano Gordo, Abraham explican, ZOOM IN hasta MS de Raúl sosteniendo llantas forradas.	D1	Audio bajo.
25	INT. /CENTRO CULTURAL PIRÁMIDE (TEATRO) /DÍA MCU de Borrego explicando, TILT DOWN hasta Chucho que habla de las llantas.	D1	Imagen mal, fuera de foco. Buen audio.
26	INT. /CENTRO CULTURAL PIRÁMIDE (TEATRO) /DÍA MS Midori y Abraham sentados observan, PANEÓ IZQ. hasta Chucho explicando como podrían usar un tubo. PANEÓ DER hasta Borrego, PANEÓ IZQ. hasta público.	D1	Mala imagen, audio bajo.
27	INT. /CENTRO CULTURAL PIRÁMIDE (TEATRO) /DÍA LS ZOOM IN FS hasta Bárbara que pregunta como se siente estar en un enfrentamiento. PANEÓ DER. hasta italianos, TILT UP y ZOOM OUT hasta FS Raúl que juega con las llantas. PANEÓ IZQ. hasta público.	D1	
28	INT. /CENTRO CULTURAL PIRÁMIDE (TEATRO) /DÍA LS, ZOOM IN hasta FS Raúl que se quita las protecciones, PANEÓ siguiendo a Raúl hasta que toma asiento junto a Borrego. CU a zapatos de italianos que explican como fue la primera vez que usaron esas técnicas de ADN.	D1	Muy buen contenido de audio.
29	INT. /CENTRO CULTURAL PIRÁMIDE (TEATRO) /DÍA MS de Daniel y Borrego sentados sobre templete mientras hablan sobre la hora pertinente para hacer la marcha.	D1	
30	INT. /CENTRO CULTURAL PIRÁMIDE (TEATRO) /DÍA FS de materiales sobre le templete PANEÓ IZQ. hasta Mateo, Raúl y Borrego que explican que hacer con la policía.	D1	Audio bajo, entendible.
31	INT. /CENTRO CULTURAL PIRÁMIDE (TEATRO) /DÍA MS Chucho explicando técnicas, PANEÓ DER. a Bárbara y Borrego que piden desalojar a tiempo el teatro.	D1	
32	INT. /CENTRO CULTURAL PIRÁMIDE (TEATRO) /DÍA PP de playera con la leyenda "Ya basta", ZOOM OUT hasta FS de salida de los asistentes del teatro y personas que recoge material del templete. PANEÓ IZQ. a PP de cascos.	D1	Buen audio ambiente del público.
33	INT. /CENTRO CULTURAL PIRÁMIDE (TEATRO) /DÍA FS de Abraham, Raúl y chavo recogiendo, TILT DOWN hasta PP de casco.	D1	
34	INT. /CENTRO CULTURAL PIRÁMIDE (TEATRO) /DÍA FS italianos platicando sobre el templete, chavos saliendo del teatro, ZOOM IN hasta PA de chavos que se van.	D1	
35	EXT. /CENTRO CULTURAL PIRÁMIDE (FORO AL AIRE LIBRE) /DÍA FS Toño da una explicación sobre primeros auxilios.	D1	Audio bajo.

36	EXT. /CENTRO CULTURAL PIRÁMIDE (FORO AL AIRE LIBRE) /DÍA FS PANEÓ DER. hasta el público que observa y opina.	D1	
37	EXT. /CENTRO CULTURAL PIRÁMIDE (TECHO DEL CCP) /DÍA MS a PA entrevista a Jorge Borrego.	D1	
38	EXT. /CENTRO CULTURAL PIRÁMIDE (TECHO DEL CCP) /DÍA MCU a MS entrevista a Chucho Arroyo.	D1	
COMIDA			

FIN DEL DÍA 1 - Sábado 17 de febrero 2001 -

**Martes 20 febrero 2001 – LLAMADO DIURNO (5 hrs.) –
Crew - 15:00 -**

COMIDA			
1	INT/ CENTRO NACIONAL INDIGENISTA/DÍA PP manos enrollando carteles. TILT UP y ZOOM OUT hasta MS de Toño a PA de Raúl en el Pizarrón. PANEÓ IZQ. a público en la reunión.	D2	Audio Bajo
2	INT/ CENTRO NACIONAL INDIGENISTA/DÍA PA de Jorge Villareal en el pizarrón explicando sobre le Foro Social Alternativo. PANEÓ DER. a público.	D2	
3	INT/ CENTRO NACIONAL INDIGENISTA/DÍA FS reunión, Jorge continúa explicando, Chucho pregunta sobre las organizaciones que participarán.	D2	
4	INT/ CENTRO NACIONAL INDIGENISTA/DÍA TS en MS de punks, PANEÓ IZQ. a público, PANEÓ DER. de regreso a punks.	D2	
5	INT/ CENTRO NACIONAL INDIGENISTA/DÍA MCU de Héctor de la Cueva que muestra mapa de Cancún.	D2	
6	INT/ CENTRO NACIONAL INDIGENISTA/DÍA TS en MS de Raúl y Héctor de la Cueva mostrando mapa, ZOOM IN a mapa ZOOM OUT.	D2	Imagen de mapa inestable y fuera de foco
7	INT/ CENTRO NACIONAL INDIGENISTA/DÍA MS de Héctor de la Cueva que explica el mapa.	D2	Corte por cambio de casete Dv2.
8	INT/ CENTRO NACIONAL INDIGENISTA/DÍA TS en MS de Héctor de la Cueva y Jorge Villareal que explican como creen que será el itinerario de la manifestación. ZOO IN hasta MCU de Héctor de la Cueva.	D2	
9	INT/ CENTRO NACIONAL INDIGENISTA /DÍA FS de reunión, Daniel que habla con Jorge Villarreal, ZOOM IN hasta TS en MS de Jorge y Héctor de la Cueva ZOOM OUT hasta FS de reunión. PANEÓ DER de público.	D2	
10	INT/ CENTRO NACIONAL INDIGENISTA/DÍA OS de muchacho viendo mapa ZOOM IN a mapa.	D2	Fuera de foco.
11	INT/ CENTRO NACIONAL INDIGENISTA/DÍA OS de muchacho viendo mapa (T2), TILT UP hasta PP de parche con la leyenda "Sin Dios" y hasta FS de reunión .	D2	
12	INT/ CENTRO NACIONAL INDIGENISTA/DÍA TS en PA de Jorge y Héctor de la Cueva que hablan sobre los debates en medios que se han convocado.	D2	
13	INT/ CENTRO NACIONAL INDIGENISTA/DÍA FS de reunión.	D2	
14	INT/ CENTRO NACIONAL INDIGENISTA/DÍA FS de Chucho hablando. PANEÓ IZQ. a reunión.	D2	

15	INT/ CENTRO NACIONAL INDIGENISTA /DÍA FS de reunión, se reparten volantes y carteles, ZOOM IN hasta PP de carteles.	D2	Fuera de foco en ZOOM IN a cartel.
16	INT/ CENTRO NACIONAL INDIGENISTA/DÍA OS de chavo con cartel. TILT UP hasta FS de reunión y Jorge Villarreal en el pizarrón.	D2	Audio incomprensible
17	INT/ CENTRO NACIONAL INDIGENISTA/DÍA OS de chava dibujando retratos, ZOOM OUT hasta PA de Santiago en el pizarrón explicando cual el plan de acción. ZOOM in a dibujos de Santiago en el pizarrón.	D2	Audio muy bajo.
18	INT/ CENTRO NACIONAL INDIGENISTA/DÍA PP dibujo de Cancún en el pizarrón. ZOOM OUT hasta MS de Santiago , ZOOM IN a dibujo, ZOOM OUT a FS de Santiago, Raúl y Jorge Villarreal, ZOOM OUT a FS de reunión. ZOOM IN a Santiago que continúa explicación	D2	Audio ambiente muy alto.
19	INT/ CENTRO NACIONAL INDIGENISTA/DÍA FS de reunión, ZOOM IN hasta MS de Santiago que continúa explicando sobre Cancún y la estrategia que debería llevar a cabo con respecto a los medios de comunicación.	D2	Audio bajo, pero de buen contenido.
20	INT/ CENTRO NACIONAL INDIGENISTA/NOCHE OS de chavo con playera de "Todos somos Marcos", PANELO IZQ. a reunión, ZOOM IN a PA de Santiago y Jorge Villarreal. PANELO DER y ZOOM OUT a FS de reunión.	D2	
21	INT/ CENTRO NACIONAL INDIGENISTA/NOCHE FS de reunión, PANELO DER. a TS en MS de Santiago y Jorge Villarreal, ZOOM OUT a PANELO IZQ-DER de reunión. Jorge (OFF) explica sobre le Foro Alternativo.	D2	
22	INT/ CENTRO NACIONAL INDIGENISTA/NOCHE PANELO de reunión.	D2	
23	INT/ CENTRO NACIONAL INDIGENISTA/NOCHE FS de reunión, Chucho explica sobre su idea de hacer que una comisión del Foro salga, ZOOM IN a MS de Chucho, PANELO IZQ hasta Borrego que escucha, ZOOM OUT hasta FS de reunión.	D2	
24	INT/ CENTRO NACIONAL INDIGENISTA PA de Santiago y Jorge frente a reunión, ZOOM IN hasta TS en MS de Santiago y Jorge Villarreal, ZOOM OUT hasta FS de reunión, PANELO DER. Santiago explica sobre lo que esperan de la manifestación y la PFP.	D2	Audio de buen contenido.
25	INT/ CENTRO NACIONAL INDIGENISTA/NOCHE Foto a asistente de la reunión escuchando.	D2	
26	INT/ CENTRO NACIONAL INDIGENISTA/NOCHE Foto a asistente de la reunión platicando.	D2	
27	INT/ CENTRO NACIONAL INDIGENISTA/NOCHE Foto a asistente de la reunión durmiéndose.	D2	
28	INT/ CENTRO NACIONAL INDIGENISTA/NOCHE Foto a asistente de la reunión platicando.	D2	
29	INT/ CENTRO NACIONAL INDIGENISTA/NOCHE Foto a asistente de la reunión riendo.	D2	
30	INT/ CENTRO NACIONAL INDIGENISTA/NOCHE Foto a asistente de la reunión escuchando.	D2	
31	INT/ CENTRO NACIONAL INDIGENISTA/NOCHE OS chavo escuchando y viendo a las personas en la reunión. ZOOM IN hasta PA de Santiago y Daniel, que explican cuales son las acciones que se han planteado y cómo atraer a los medios.	D2	Audio de buen contenido.
CENA			

FIN DEL DÍA 2 - Martes 20 de febrero 2001 -

Miércoles 21 febrero 2001 – LLAMADO DIURNO (hrs.) –

Crew - 15:00 -

1	EXT./CENTRO CULTURAL PIRÁMIDE (FORO AL AIRE LIBRE)/DÍA FS chavos entrando con llantas, PANEÓ IZQ. siguiendo las llantas.	D3	
2	EXT./CENTRO CULTURAL PIRÁMIDE (FORO AL AIRE LIBRE) /DÍA FS llegan más chavos con llantas, PANEÓ IZQ. siguiendo llantas.	D3	
3	EXT./CENTRO CULTURAL PIRÁMIDE (FORO AL AIRE LIBRE) /DÍA FS PANEÓ IZQ-DER. del centro cultural.	D3	
4	EXT./CENTRO CULTURAL PIRÁMIDE (FORO AL AIRE LIBRE) /DÍA FS PANEÓ IZQ- DER. de la reunión.	D3	
5	EXT./CENTRO CULTURAL PIRÁMIDE (FORO AL AIRE LIBRE) /DÍA FS PANEÓ DER-IZQ. de la reunión y llantas amontonadas.	D3	
6	EXT./CENTRO CULTURAL PIRÁMIDE (FORO AL AIRE LIBRE) /DÍA FS de reunión y llantas amontonadas, ZOOM IN a PP de llantas.	D3	PP de llantas fuera de foco.
7	EXT./CENTRO CULTURAL PIRÁMIDE (FORO AL AIRE LIBRE) /DÍA LS PANEÓ DER-IZQ. de la reunión.	D3	Horizonte caído.
8	EXT./CENTRO CULTURAL PIRÁMIDE (FORO AL AIRE LIBRE) /DÍA FS de llantas acomodadas en línea.	D3	Buena composición en imagen y buen audio.
9	EXT./CENTRO CULTURAL PIRÁMIDE (FORO AL AIRE LIBRE) /DÍA FS llantas en línea y fila de participantes detrás de ellas, ZOOM IN a PP de llantas, ZOOM OUT a FS de fila de participantes.	D3	
10	EXT./CENTRO CULTURAL PIRÁMIDE (FORO AL AIRE LIBRE) FS de chavos sentados sobre las llantas.	D3	
11	EXT./CENTRO CULTURAL PIRÁMIDE (FORO AL AIRE LIBRE) /DÍA PP de llanta, en marcado en ella se ve al Italiano Gordo amarrándola.	D3	Fuera de foco.
12	EXT./CENTRO CULTURAL PIRÁMIDE (FORO AL AIRE LIBRE) /DÍA PP de playera de italiano con la palabra "Rivolta", ZOOM OUT hasta FS de llantas enfiladas en diagonal. El Italiano da explicaciones.	D3	Principio fuera de foco, audio bajo pero entendible.
13	EXT./CENTRO CULTURAL PIRÁMIDE (FORO AL AIRE LIBRE) /DÍA PP de llanta, enmarcado en ella el Italiano Gordo cubre la llanta, TRAVELLING IZQ. En CONTRAPICADA a llantas.	D3	Buena imagen.
14	EXT./CENTRO CULTURAL PIRÁMIDE (FORO AIRE LIBRE) /NOCHE LS paisaje de atardecer en el centro cultural, TILT DOWN hasta reunión, continúan la preparación del taller. ABERRANTE, de reunión, TITLT UP hasta atardecer.	D3	
15	EXT. /CENTRO CULTURAL PIRÁMIDE (FORO AIRE LIBRE) /NOCHE FS PICADA de reunión, continúan preparando materiales para le taller.	D3	
16	EXT. /CENTRO CULTURAL PIRÁMIDE (FORO AIRE LIBRE) /NOCHE FS PANEÓ IZQ-DER. de la reunión, ZOOM IN a chavos en reunión.	D3	Shuttle
17	EXT. /CENTRO CULTURAL PIRÁMIDE (FORO AIRE LIBRE) /NOCHE FS PANEÓ DER de reunión, ZOOM IN a participantes, ABERRANTE A REUNIÓN, PANEÓ IZQ.	D3	Shuttle
18	EXT. /CENTRO CULTURAL PIRÁMIDE (FORO AIRE LIBRE) /NOCHE MS chavos preparando llantas a contraluz.	D3	Shuttle (+) Buena imagen.
19	EXT. /CENTRO CULTURAL PIRÁMIDE (FORO AIRE LIBRE) /NOCHE FS de chavos preparando llantas a contraluz, ABERRANTE y TILT UP hasta cielo, TILT DOWN de regreso a FS ABERRANTE de llantas.	D3	
20	EXT. /CENTRO CULTURAL PIRÁMIDE (FORO AIRE LIBRE) /NOCHE MS de chavos moviendo de lugar las llantas, jugando con ellas y golpeándolas, TRAVELLING CIRCULAR.	D3	Shuttle (++)

(COTNINÚA)

	PANEO IZQ Juan explica cómo amarrar las llantas, PANEO DER. el Italiano Gordo golpea una llanta. TRAVELLING IZQ CONTRAPICADA a reunión con llantas.		
21	EXT. /CENTRO CULTURAL PIRÁMIDE (FORO AIRE LIBRE) /NOCHE PP Panfleto "No Wef" a PANEO reunión.	D3	
22	EXT./CENTRO CULTURAL PIRÁMIDE (FORO AIRE LIBRE) /NOCHE PP Panfleto "No Wef" a PANEO taller, simulacro de enfrentamiento con llantas dirigido por el Italiano Gordo.	D3	Buena imagen y audio.
23	EXT. /CENTRO CULTURAL PIRÁMIDE (FORO AIRE LIBRE) /NOCHE FS simulacro de enfrentamiento, ZOOM IN a MS de participantes de simulacro que gana a los "policías", ZOOM OUT PANEO DER. hasta gradas donde el público vitorea.	D3	Buena imagen y audio.
24	EXT. /CENTRO CULTURAL PIRÁMIDE (FORO AIRE LIBRE) /NOCHE PA tercer simulacro de enfrentamiento.	D3	Shuttle
25	EXT./CENTRO CULTURAL PIRÁMIDE (FORO AIRE LIBRE) /NOCHE FS cuarto simulacro, PANEO IZQ hasta policías ficticios.	D3	Shuttle (+)
26	EXT. /CENTRO CULTURAL PIRÁMIDE (FORO AIRE LIBRE) /NOCHE PA simulacro cinco, ZOOM IN hasta MS de participantes del simulacro.	D3	Shuttle (++)
27	EXT. /CENTRO CULTURAL PIRÁMIDE (FORO AIRE LIBRE) /NOCHE FS CONTRACAMPO de simulacro seis, junto a policías ficticios.	D3	Shuttle (+)
CENA			

FIN DEL DÍA 2 - Miércoles 21 de febrero 2001 -

**Jueves 22 febrero 2001 – LLAMADO NOCTURNO (3 hrs.) –
Crew - 18:30 -**

1	EXT./ESPACIO ESCULTÓRI O/NOCHE FS THREE SHOT entrevista con Daniel, Santiago y Paty (más otra chava que une después). Al finaliza la entrevista, TILT UP a chavos asomándose y viendo desde arriba de una de las pirámides, escondiéndose de la cámara.	D4	Poca luz, a medida que se oscurece se emplea Shuttle (++) Cambio de casete Dv3
CENA			

FIN DEL DÍA 2 - Jueves 22 de febrero 2001 -

**Viernes 23 febrero 2001
Crew - 18:00 -**

1	EXT./ZÓCALO/NOCHE PP ABERRANTE bandera del zócalo, TILT DOWN hasta FS manifestantes en espera de partir, platican, llegan mueven cosas, PANEO CIRCULAR.	D5	Shuttle (+++)
2	EXT./ ZÓCALO/NOCHE FS ABERRANTE bandera del zócalo, TILT DOWN hasta FS manifestantes en espera de partir, platican, llegan mueven cosas, PANEO CIRCULAR (T2). ABERRANTE de manifestantes, TILT UP hasta PP bandera.	D5	Buen audio ambiente.

3	EXT./ ZÓCALO/NOCHE FS PANEÓ CIRCULAR de chavos.	D5	Falta luz.
4	EXT./ ZÓCALO/NOCHE FS de equipo, materiales y mochilas sobre el suelo, María lanza a Vladimir algunos cascos, se coloca uno y salta. En el fondo se ve la catedral iluminada.	D5	Buena imagen.
5	EXT./ ZÓCALO/NOCHE THREE SHOT MS despedida mía.	D5	
6	EXT./ ZÓCALO/NOCHE MS algunos chavos discuten y hablan sobre lo los lugares en los camiones y los pasajes con Daniel.	D5	
7	EXT./ ZÓCALO/NOCHE LS un Ana, Yuri y otros caminan cargando sus cosas, del zócalo hacia los camiones estacionados, DOLLY In acercándose a grupo hasta llegar con ellos al camión.	D5	Buena imagen.
8	EXT./ ZÓCALO/NOCHE LS PANEÓ de camiones estacionados, PANEÓ CIRCULAR de zócalo hasta regresar a camiones.	D5	
9	EXT./ ZÓCALO/NOCHE FS PANEÓ CIRCULAR IZQ de chavos sentados esperando frente a la catedral.	D5	
10	EXT./ ZÓCALO/NOCHE FS grupo de chavos sube sus cosas al camión.	D5	
11	EXT./ ZÓCALO/NOCHE PP de llanta, en marcado en ella se ve al Italiano Gordo amarrándola.	D5	
12	EXT./ ZÓCALO/NOCHE LS de camión estacionado con personas a dentro, ZOOM IN hasta FS del interior del camión y el chofer, ZOOM OUT.	D5	
13	EXT./ ZÓCALO/NOCHE FS de letrero en camión "Turismo Halcón", ZOOM OUT a FS camión. TILT UP hasta banderas pintadas en la parte superior del camión, ZOOM IN hasta PP de banderas, ZOOM OUT hasta FS PANEÓ CIRCULAR ABERRANTE de personas y camiones.	D5	Shuttle (+)
14	EXT./ ZÓCALO/NOCHE FS de camión y bandera en el zócalo, DOLLY IN EN MS hasta chavo que llega a la entrada de camión, ZOOM IN hasta ECU de chavo, ZOOM OUT hasta FS.	D5	Shuttle (+)
15	EXT./ ZÓCALO/NOCHE MS entrada mía la camión, DOLLY IN siguiéndome (CAMBIO DE LENTE), yo platico con alguien.	D5	Shuttle (+++) Luz roja.
16	EXT./ ZÓCALO/NOCHE FS entra la cámara al camión, los chavos empiezan a bromear con la cámara.	D5	Shuttle (+++) Luz roja.

FIN DEL DÍA 2 - Viernes 23 de febrero 2001 -

Sábado 24 febrero 2001

1	INT./CAMIÓN/DÍA PA de Arnoldo con una playera con la palabra "Naval". ZOOM IN hasta MS de chavos en el camión.	D6	
---	---	----	--

2	INT./CAMIÓN/DÍA FS de interior de chavos durante el viaje.	D6	
3	INT./CAMIÓN/DÍA OS PICADA a MS de algunos chavos están de pié, cantan y ríen.	D6	
4	INT./CAMIÓN/DÍA FS chavos durante el viaje.	D6	
5	INT./CAMIÓN/DÍA FS de chavos en el viaje, ZOOM IN hasta máscara de gas colgando de la rejilla.	D6	Fuera de foco.
6	INT./CAMIÓN/DÍA OS de FS de chavos durante el viaje, PANELO IZQ, hasta compañero de viaje.	D6	
7	INT./CAMIÓN/DÍA OS de FS de chavos durante el viaje, PANELO DER, hasta compañero de viaje.	D6	
8	INT./CAMIÓN/DÍA Foto 1, chavos que platican.	D6	
9	INT./CAMIÓN/DÍA Foto 2 chavas que platican.	D6	
10	INT./CAMIÓN/DÍA MS Jorge Borrego se pone máscara anti-gas.	D6	
11	INT./CAMIÓN/DÍA CU reflejo en una ventana de un chavo que come una caña.	D6	
12	INT./CAMIÓN/DÍA Foto 3 grupo de chavos se ríen.	D6	
13	INT./CAMIÓN/DÍA Foto 4 chava lee.	D6	
14	INT./CAMIÓN/DÍA Foto 5 chavas que juegan ajedrez.	D6	
15	INT./CAMIÓN/DÍA Foto 6 chavos conversan.	D6	
16	INT./CAMIÓN/DÍA Foto 7 chavo observa por la ventana.	D6	
17	INT./CAMIÓN/DÍA FS chavos que viajan en la parte trasera del camión.	D6	
18	INT./CAMIÓN/DÍA FS Arnoldo y punks cantando "Todos canten", PANELO DER hasta FS parte delantera del camión. PANELO IZQ, de regreso a Arnoldo y demás que empiezan a cantar "que no graben), PANELO DER hasta parte delantera del camión.	D6	
19	INT./CAMIÓN/DÍA MCU de Yuri que canta con otros "Vamos a parar...", PANELO IZQ hasta MS de otros chavos punks que cantan. PANELO DER hasta FS de parte delantera de camión, PANELO IZQ hasta regreso a MS de chavos punks.	D6	
20	INT./CAMIÓN/DÍA PP manos que aplauden, ZOOM OUT a MS de Bárbara cantando. TRAVELLING IZQ. Hasta MS de chavo, PANELO DER. hasta PA de Bárbara.	D6	
21	INT./CAMIÓN/DÍA FS de chavos que van en la parte delantera del autobús PANELO IZQ. hasta punks que bailan en la parte de atrás. Desde la parte de adelante pasan mano a mano unos tambores, los chavos cantan y palmean.	D6	
22	EXT/PUENTE CAMINO A CANCÚN/DÍA EFS chavos de pié, afuera del autobús, platican y descansan.	D6	
23	EXT/PUENTE CAMINO A CANCÚN/DÍA EFS chavos de pié, fuera de los autobuses, PANELO DER.	D6	

24	EXT/PUENTE CAMINO A CANCÚN/DÍA EFS PANEÓ IZQ. De chavos de pié y sentados que platican y descansan fuera de los autobuses.	D6	
25	EXT/PUENTE CAMINO A CANCÚN/DÍA ELS desde el puente de grupos de chavos y autobuses estacionados a un lado de carretera, ZOOM IN a chavos que juegan y platican, ZOOM OUT y PANEÓ DER a autos que pasan por la carretera.	D6	
26	EXT/PUENTE CAMINO A CANCÚN/DÍA ELS carretera.	D6	
27	EXT/PUENTE CAMINO A CANCÚN/DÍA ELS autobuses estacionados y chavos.	D6	
28	EXT/PUENTE CAMINO A CANCÚN/DÍA ELS autobuses estacionados y chavos.	D6	
29	EXT/PUENTE CAMINO A CANCÚN/DÍA LS autobuses que pasan por la carretera, PANEÓ DER. hasta que se ve a los autobuses estacionados del otro lado de la carretera. PANEÓ IZQ de regreso a los automóviles que pasan por la carretera.	D6	
30	EXT/PUENTE CAMINO A CANCÚN/DÍA LS de autobús, PANEÓ DER hasta chavos que abordan el autobús, Jorge y Borrego esperan abajo.	D6	
31	EXT/PUENTE CAMINO A CANCÚN/DÍA LS de chavos que abordan el autobús con la leyenda "Turismo Halcón".	D6	
32	EXT/PUENTE CAMINO A CANCÚN/DÍA LS chavos abordando autobús, toma desde la parte trasera del camión.	D6	
33	EXT/PUENTE CAMINO A CANCÚN/DÍA MS de Abraham con cara pensativa sube al autobús, DOLLY IN siguiendo a Abraham, entra la cámara detrás de él.	D6	Cambio de lente al entrar al autobús.
34	INT./CAMIÓN/DÍA OS Bárbara, los chavos pasan y se acomodan dentro del camión.	D6	
35	INT./CAMIÓN/DÍA MS CONTRAPICADA chofer, PANEÓ DER a parabrisas y vista de la carretera.	D6	
36	INT./CAMIÓN/DÍA PP de manos del chofer en el volante, PANEÓ DER que inspecciona la cabina del conductor, el camión se pone en marcha. Se atraviesa la cabeza del ayudante del chofer.	D6	
37	INT./CAMIÓN/DÍA LS vista de la carretera desde el parabrisas.	D6	
38	INT./CAMIÓN/DÍA PP reflejo en retrovisor del camión.	D6	
39	INT./CAMIÓN/DÍA PP reflejo en el retrovisor del autobús, aparece camioneta blanca con los faros encendidos.	D6	
40	INT./CAMIÓN/DÍA PP cristo colgado en el parabrisas junto a muchos espejitos, PANEÓ DER hasta LS de vista de la carretera.	D6	Cambio de lente del PP a LS
41	INT./CAMIÓN/DÍA PP tablero y volante del autobús, PANEÓ IZQ hasta CU conductor.	D6	
42	INT./CAMIÓN/DÍA PP de litografía con la palabra "Viajero", colgada del retrovisor, PANEÓ IZQ observando los adornos de la cabina del conductor hasta MS del chofer y su ayudante.	D6	Cambio de lente al final de la toma.
43	INT./CAMIÓN/DÍA PP perrito de metal y cigarros sobre el tablero.	D6	
44	INT./CAMIÓN/DÍA LS vista de la carretera desde el parabrisas, pasa un auto blanco.	D6	

45	INT./CAMIÓN/DÍA LS vista de la refinería.	D6	
46	EXT./CAMIÓN/DÍA LS toma de reflejo de la carretera que se ve en la ventana del autobús	D6	Horizonte caído
47	INT./CAMIÓN/DÍA FS interior del autobús, se ven los asientos amatillos y las personas sentadas, CÁMARA SALE POR LA VENTANA hasta tomar en LS el reflejo de la carretera.	D6	Horizonte caído
48	INT./CAMIÓN/DÍA PP CONTRAPICADA OS de chavos que lee una revista "contracultural", PANEOS DER, los demás vienen sentados	D6	
49	EXT./TABASCO/DÍA LS manifestantes de varios camiones están sentados afuera de la Venta. ZOOM IN hasta FS de manifestantes.	D6	
50	INT./CAMIÓN/NOCHE MS de Toño y militar que revisa el interior del camión con una lámpara.	D6	Luz roja. Shuttle (++) Cámara inestable.

FIN DEL DÍA 6 - Sábado 24 de febrero 2001 -

Domingo 25 febrero 2001

1	EXT./ RETÉN MILITAR/ DÍA MCU militar videando camión.	D7	Cambio de lente
2	EXT./ RETÉN MILITAR/ DÍA MS militar videando camión, PANEOS DER a camión militar estacionado.	D7	
3	INT. CAMIÓN/RETÉN MILITAR/ DÍA FS PANEOS IZQ de chavos viendo hacia afuera.	D7	
4	EXT./ RETÉN MILITAR/ DÍA MS de Bárbara, junto a ella pasa un camión con militares.	D7	Fuera de foco.
5	INT. CAMIÓN/ RETÉN MILITAR/ DÍA MS a CU CONTRAPICADA de militar que se acerca a la cámara mientras revisa las cosas dentro del camión.	D7	
6	EXT./ RETÉN MILITAR/ DÍA LS militares revisan cosas junto al camión, PANEOS DER ZOOM IN a fotógrafos y camarógrafo gordo que toman imágenes del autobús. PANEOS IZQ hasta MS de militares que sacan cosas de los compartimentos del camión, Daniel habla con ellos.	D7	
7	EXT./ RETÉN MILITAR/ DÍA FS CONTRAPICADA un militar y un chavo hablan. ABERRANTE a FS de chofer, militares y chavos que se encuentran hablando sobre unas mochilas que son retenidas.	D7	
8	EXT./ RETÉN MILITAR/ DÍA FS ZOOM IN a fotógrafos que continúan tomando imágenes del autobús.	D7	
9	EXT./ RETÉN MILITAR/ DÍA FS ZOOM OUT pasa un camión de la PFP.	D7	
10	EXT./ RETÉN MILITAR/ DÍA MS de militares, Daniel y chofer que esperan mientras Eréndira saca las cosas de las mochilas confiscadas, PANEOS IZQ hasta Jorge y Raúl que observan.	D7	

11	EXT./ RETÉN MILITAR/ DÍA LS de carretera, ZOOM IN hasta FS de una Patrulla y un militar que está agilizando el tránsito parado sobre un tope., la patrulla avanza.	D7	
12	EXT./ RETÉN MILITAR/ DÍA FS PANEÓ DER de militares que continúan con lo de las mochilas, Daniel pasa caminando.	D7	
13	EXT./ RETÉN MILITAR/ DÍA ELS de fotógrafos y camarógrafo gordo que continúan tomando imágenes, ZOOM IN hasta MS, al darse cuenta uno de los fotógrafos se voltea tapando su cara con su propia cámara. ZOOM IN a MCU de camarógrafo gordo.	D7	
14	EXT./ RETÉN MILITAR/ DÍA MCU de Eréndira sacando sus cosas de su mochila, ZOOM OUT hasta TS en FS de militar y Eréndira discutiendo sobre la mochila, ZOOM IN a MS de militar.	D7	
15	EXT./ RETÉN MILITAR/ DÍA FS ZOOM IN a MS de camarógrafo gordo videando, algunos militares pasan caminando.	D7	
16	EXT./ RETÉN MILITAR/ DÍA TS en MS militares escribiendo.	D7	
17	INT./CAMIÓN/DÍA PP de espejo retrovisor.	D7	
18	INT./CAMIÓN/DÍA MS de chofer que empieza a conducir, voltea a la cámara.	D7	
19	INT./CAMIÓN/DÍA FS Juan habla con Daniel. OS Daniel que habla y el resto de los chavos escuchan con atención.	D7	
20	INT./CAMIÓN/DÍA PP manos que aplauden, ZOOM OUT a MS de Bárbara cantando. TRAVELLING IZQ. Hasta MS de chavo, PANEÓ DER. hasta PA de Bárbara.	D7	
21	Barras.	D7	Cambio a casete Dv4
22	INT./CAMIÓN /DÍA FS interior del camión, chavos que ven hacia fuera. PANEÓ IZQ. hasta parabrisas, vista del exterior, frente al camión se encuentra un coche blanco que le detiene el paso. Daniel y el chofer se acercan al coche y hablan con alguien que se encuentra en el interior del coche. ZOOM IN hasta PA.	D7	
23	INT./CAMIÓN /DÍA LS Daniel y el chofer continúan hablando con el conductor del coche blanco, el cual aún no es visible a la cámara.	D7	
24	INT./CAMIÓN /DÍA MS de chofer 2 que se levanta de su asiento y sale del camión para acercarse también al coche blanco. LS THREE SHOT a ZOOM IN FS de Daniel que dialoga con el conductor, de este solo asoma su brazo por la ventana del auto.	D7	
25	INT./CAMIÓN /DÍA PP placa del automóvil blanco que dice "Policía de Quintana Roo". ZOOM OUT TILT UP hasta PA de choferes y Daniel dialogando entre sí. ZOOM OUT a FS de choferes, Daniel y auto blanco.	D7	
26	INT./CAMIÓN /DÍA LS carretera de coche blanco, Daniel y choferes que siguen hablando. ZOOM IN a FS mientras se acerca un policía desde una camioneta que se encuentra estacionada adelante, se acerca también el ayudante de los choferes.	D7	

27	<p>INT./CAMIÓN /DÍA PA de choferes y policía que están dialogando. Al fondo otro policía coordina el tránsito. ZOOM OUT PANEÓ que sigue a Daniel hasta que sube al camión, pasa frente a la cámara. OS comienza a explicar cuál es la situación.</p> <p>PANEÓ IZQ. a chofer y policía que hablan cerca de la entrada del camión, PANEÓ DER. a interior del camión, Fabián y Daniel bajan del camión PANEÓ siguiéndolos hasta LS acercándose al auto blanco.</p> <p>ZOOM IN a FS de Villegas, policías, choferes, Daniel y Fabián que conversan. Villegas habla por celular, al lado un policía dirige le tránsito. ZOOM IN a PA de todos. Continúan conversando. Villegas vuelve a tomar el teléfono y habla ZOOM IN hasta MCU, ZOOM OUT hasta FS Villegas se aleja del grupo y después regresa a discutir.</p> <p>PANEÓ DER. hasta FS interior de camión, Juan ve con ojos de desconfianza y Jorge Borrego está de pié. Observan hacia fuera. PANEÓ DER. hasta LS del grupo que continúa dialogando cerca junto al auto blanco. Villegas habla por teléfono.</p>	D7	<p>Discuten sobre que hacer.</p> <p>Cambio de lente.</p> <p>Fuera de foco a foco.</p> <p>Cambios de lente, de int. a ext. Paneos demasiado rápidos.</p>
28	<p>INT./CAMIÓN /DÍA LS de policías a bordo de una camioneta.</p>	D7	
29	<p>INT./CAMIÓN /DÍA MS de policía con un walkie-talkie que se encuentra cerca del grupo de policías, chavos y choferes.</p> <p>PANEÓ IZQ. a MS de militar a bordo de una camioneta, habla con un policía y le señala hacia el grupo. El policía se aleja corriendo de la camioneta, y el militar observa hacia el camión, ZOOM IN a MCU de militar.</p>	D7	Militar fuera de foco.
30	<p>INT./CAMIÓN /DÍA FS Daniel habla con otro policía.</p>	D7	
31	<p>INT./CAMIÓN /DÍA AS TS policías que hablan entre sí y salen de cuadro.</p>	D7	
32	<p>INT./CAMIÓN /DÍA PP de volante del autobús, a través de él se ve la ventana y un policía dirigiendo el tránsito.</p>	D7	
33	<p>INT./CAMIÓN /DÍA PA THREE SHOOT policías y Villegas hablan.</p>	D7	
34	<p>INT./CAMIÓN /DÍA PA camioneta con policías.</p>	D7	
35	<p>INT./CAMIÓN /DÍA FS Villegas conversa con otros policías, al fondo se observa la camioneta policíaca y un de los choferes del autobús.</p>	D7	
36	<p>INT./CAMIÓN /DÍA MS de Fabián en la puerta del camión, que fuma, observa a la cámara y dice a la cámara que no se va poder pasar.</p>	D7	
37	<p>INT./CAMIÓN /DÍA PA choferes, policías, Daniel y Fabián. PANEÓ DER hasta reportero 1 de Televisa que se acerca con su cámara al camión y luego se aleja.</p>	D7	
38	<p>INT./CAMIÓN /DÍA CONTRAPICADA Fabián que comienza a explicar lo que les dijeron los policías al resto de los chavos dentro del camión.</p> <p>Daniel se acerca y OS habla con los chavos, toma el megáfono para explicarles todo lo que ha pasado.</p>	D7	Cambio de lente.
39	<p>INT./CAMIÓN /DÍA PP cabeza de Daniel obstruye la cámara.</p>	D7	

40	INT./CAMIÓN/DÍA OS Daniel continúa explicando a los chavos.	D7	
41	EXT./ AVENIDA EN CANCÚN/ DÍA OS MS de Daniel, a su lado Ana Colchero y el Abogado. PANEOS DER por cabeza de Daniel hasta a Villegas y policías de tránsito, todos discuten sobre si el camión puede pasar o no y en que condiciones puede hacerlo. La discusión es larga, se une al grupo el reportero de Televisa con un micrófono que, de vez en vez, Villegas y Daniel. Villegas habla por teléfono mientras continúa la discusión. PANEOS DER-IZQ a interlocutores (a través de la cabeza de Daniel).	D7	
42	EXT./ AVENIDA EN CANCÚN/ DÍA FS PANEOS IZQ. policías enfilados en el camellón de la avenida, TRAVELLING IZQ. hasta llegar a una camioneta policiaca.	D7	
43	EXT./ AVENIDA EN CANCÚN/ DÍA LS de policías en el camellón y cerca del autobús que se encuentra estacionado.	D7	
44	EXT./ AVENIDA EN CANCÚN/ DÍA MS de policías que observa la escena, a su lado hay muchos curiosos, TILT UP hasta "acertijo" pintado sobre parabrisas del camión.	D7	
45	EXT./ AVENIDA EN CANCÚN/ DÍA MS de policías que observa la escena, a su lado hay muchos curiosos, TILT UP hasta "acertijo" pintado sobre parabrisas del camión. TILT DOWN hasta MS de policías, uno de ellos ve ala cámara y se va.	D7	
46	EXT./ AVENIDA EN CANCÚN/ DÍA Foto 1 policías con casco.	D7	
47	EXT./ AVENIDA EN CANCÚN/ DÍA Foto 2 policías que parecen judiciales de pie junto a la puerta del camión. .	D7	
48	EXT./ AVENIDA EN CANCÚN/ DÍA Foto 3 policía turístico de la tercera edad y, en segundo plano, otros policías.	D7	
49	EXT./ AVENIDA EN CANCÚN/ DÍA OS un par de policías se llevan las botellas de plástico y las resguardan. PANEOS IZQ FS de policías que comienzan a sacar las cosas del camión para revisarlas. DOLLY IN a Villegas.	D7	Dos cambios de lente.
50	EXT./ AVENIDA EN CANCÚN/ DÍA MS de policía, TILT DOWN hasta sus pies, junto a los cuales se encuentran las cajas con las botellas de plástico. PANEOS IZQ. a policías y personas que se encuentran observando la situación cerca de los autobuses. DOLLY IN hacia FS aglomeración de gente, están Villegas, algunos policías, Daniel, varios de los manifestantes. Los policías están confiscando las cámaras de llanta y otros objetos. Villegas y Daniel discuten uno frente a otro entre la gente, se oyen muchas voces y gritos de los manifestantes que protestan por la acciones de la policía.	D7	
51	EXT./ AVENIDA EN CANCÚN/ DÍA Foto 4 policía con lentes oscuros.	D7	
52	EXT./ AVENIDA EN CANCÚN/ DÍA Foto 5 cabeza de reportero en el centro a los lados Villegas y Daniel uno frente al otro.	D7	
53	EXT./ AVENIDA EN CANCÚN/ DÍA Foto 6 policía maya.	D7	
54	EXT./ AVENIDA EN CANCÚN/ DÍA Foto 7 chavos ven desde las ventanas del camión.	D7	
55	EXT./ AVENIDA EN CANCÚN/ DÍA Foto 8 policía con walkie-talkie	D7	

56	EXT./ AVENIDA EN CANCÚN/ DÍA Foto 9 mujer policía y policía levantando máscara.	D7	
57	EXT./ AVENIDA EN CANCÚN/ DÍA Foto 10 policía maya en PP.	D7	
58	EXT./ AVENIDA EN CANCÚN/ DÍA Foto 11 cabeza.	D7	
59	EXT./ AVENIDA EN CANCÚN/ DÍA Foto 12 judiciales.	D7	
60	EXT./ AVENIDA EN CANCÚN/ DÍA Foto 13 policía turístico en PP, con sombra atrás.	D7	
61	EXT./ AVENIDA EN CANCÚN/ DÍA MS PANOE IZQ-DER. Arnoldo discute con policías para que regresen las cosas confiscadas, Raúl y Prometeo intervienen. PA policía que custodia cajas con botellas, cierra el paso al camarógrafo para que no grabe, PICADA de cosas que custodian. PA de granaderos cerca del camión.	D7	Cambio de lente.
62	EXT./ AVENIDA EN CANCÚN/ DÍA PP Prometeo observa a policías, TILT UP a chavos asomándose por las ventanas del camión. PANEO DER. a FS Villegas inquirido por Toño, Amurhabi y Moreno sobre la legalidad de sus acciones, ZOOM IN a MS.	D7	
63	EXT./ AVENIDA EN CANCÚN/ DÍA MS a MCU de Daniel leyendo un periódico sobre el derecho de los manifestantes a transitar libremente. TILT UP hasta MS de Villegas DOLLY OUT hasta PA. ZOOM IN hasta ECU de su ojo ZOOM OUT y PANEO CIRCULAR en FS de escena.	D7	
64	EXT./ AVENIDA EN CANCÚN/ DÍA MCU OS Villegas, Daniel, Moreno y Abogado discuten por las cámaras de llanta. Villegas volteo a la cámara recurrentemente.	D7	
65	EXT./ AVENIDA EN CANCÚN/ DÍA MCU Daniel, Moreno y Abogado discuten por las cámaras de llanta. Villegas ve a la cámara.	D7	
66	EXT./ AVENIDA EN CANCÚN/ DÍA MCU CONTRAPICADA Daniel y grabadora se dirigen a Villegas, PAENO DER hasta MCU Villegas que discute con alguien a su espalda. Mano con grabadora obstruye la toma.	D7	
67	EXT./ AVENIDA EN CANCÚN/ DÍA MCU Villegas, reportero pelón y policía escuchan a Daniel (OFF)	D7	
68	EXT./ AVENIDA EN CANCÚN/ DÍA MCU Daniel y Abogado se dirigen a Villegas quien, de repente, se pone a hablar con alguien más y los ignora.	D7	
69	EXT./ AVENIDA EN CANCÚN/ DÍA MCU Villegas que observa molesto a la cámara y tapa el lente con un brazaletes de picos.	D7	
70	EXT./ AVENIDA EN CANCÚN/ DÍA TILT UP Villegas con el brazaletes de picos en la mano. ZOOM IN a MS.	D7	
71	EXT./ AVENIDA EN CANCÚN/ DÍA PP Dije de calavera, ZOOM OUT a MCU de policía que lo porta, la mano de alguien señala la calavera, ZOOM IN a PP de dije.	D7	
72	EXT./ AVENIDA EN CANCÚN/ DÍA PANEO DER. a policías recargados en una camioneta.	D7	
73	EXT./ AVENIDA EN CANCÚN/ DÍA MS punk junto a policías.	D7	
74	EXT./ AVENIDA EN CANCÚN/ DÍA FS de Toño que muestra que los objetos decomisados: cartones, botellas de plástico; los policías se llevan objetos a la camioneta. DOLLY IN siguiendo a los policías hasta la camioneta donde depositan los objetos. PANEO IZQ. hacia camiones.	D7	Cambio de lente.

75	EXT./ AVENIDA EN CANCÚN/ DÍA FS policías sacando mochilas y objetos del camión "A".	D7	
	EXT./ AVENIDA EN CANCÚN/ DÍA PICADA MS policía con dije de calavera revisa una mochila PANEÓ DER-IZQ. de policías revisando otras mochilas, los manifestantes y más policías observan. PANEÓ DER hasta MCU de Villegas ZOOM OUT hasta PA de policía metiendo cosas a una mochila, Ana Colchero le ayuda a meterlas. PICADA de policía con dije de calavera y otros que meten y sacan cosas de más mochilas. Paneo a gente que observa. PANEÓ DER. ZOOM IN hasta MCU de Villegas que comienza a hablar por teléfono PANEÓ IZQ. hasta FS de policías que cierran otra mochila. PAENO DER. hasta MS de un transeúnte que se detiene a platicar con manifestantes y conmigo.	D7	2 Cambios de lente. Audio bajo. 2 Cambios de lente.
77	EXT./ AVENIDA EN CANCÚN/ DÍA CU de Villegas quien volteo molesto y golpea la cámara, discute con el camarógrafo.	D7	
78	EXT./ AVENIDA EN CANCÚN/ DÍA FS los chavos aplauden al transeúnte que los apoya, PANEÓ DER. hasta camarógrafo gordo que continúa videando, Villegas da la espalda a la cámara mientras observa cómo sigue el cateo de las cosas. Se atraviesa la cabeza de Arnoldo y TILT UP a chavos que se están asomando por la ventana, observando "algo" con cara de extrañamiento.	D7	
79	EXT./ AVENIDA EN CANCÚN/ DÍA PA ZOOM IN hasta hombre con lentes oscuros que habla por teléfono al otro lado de la acera. Se atraviesa una calle.	D7	
80	EXT./ AVENIDA EN CANCÚN/ DÍA PA hombre con lentes oscuros habla por teléfono.	D7	
81	EXT./ AVENIDA EN CANCÚN/ DÍA MCU de transeúnte que continúa charlando con los chavos, al fondo se ve a Yuri, Ana, Itandehui y Adazahira. Itandehui se acerca y platica con el transeúnte, cuando terminan de charlar él se despide y se aleja. PANEÓ DER a ventana del camión.	D7	
82	EXT./ PARQUE DE LAS PALAPAS/ DÍA Alguien se atraviesa a la cámara. PP manta con la leyenda "Otro mundo es posible", ZOOM OUT a otras mantas para la manifestación que cuelgan de los árboles del parque. ZOOM OUT hasta LS de parque en medio de la plaza hay un trío de personas hablando (reporteros). PANEÓ IZQ. hasta asamblea de manifestantes que llegaron al parque y se ponen de acuerdo sobre su estadía y formas de llevar a cabo las acciones. PANEÓ DER-IZQ de asamblea.	D7	
83	EXT./ PARQUE DE LAS PALAPAS/ DÍA LS asamblea, PANEOS IZQ-DER, Chucho habla.	D7	
84	EXT./ PARQUE DE LAS PALAPAS/ DÍA PP ZOOM IN manta con la frase "Contra las transnacionales y por la humanidad", ZOOM OUT PANEÓ del parque hasta LS de la asamblea. Santiago habla.	D7	
85	EXT./ PARQUE DE LAS PALAPAS/ DÍA LS asamblea.	D7	
86	EXT./ PARQUE DE LAS PALAPAS/ DÍA LS asamblea.	D7	
87	EXT./ PARQUE DE LAS PALAPAS/ DÍA PP manta con la frase "No somos violentos", PANEÓ IZQ. a FS asamblea, donde un chico da su punto de vista, ZOOM OUT hasta LS, PANEÓ DER-IZQ de asamblea.	D7	

88	EXT./ PARQUE DE LAS PALAPAS/ DÍA LS PANELO IZQ-DER. asamblea.	D7	
89	EXT./ PARQUE DE LAS PALAPAS/ NOCHE LS ZOOM IN hasta FS de tumulto de gente, reporteros, Santiago y chavos con pasamontañas que se empujan, altercado entre moderados y maoístas.	D7	No se entiende por falta de contexto, se oyen demasiados gritos.
90	EXT./ PARQUE DE LAS PALAPAS/ NOCHE ELS PANELO IZQ. del parque y foro social alternativo, hay gente sobre el escenario y paseando en el parque, Ana Colchero lee en el micrófono para las personas que están sentadas en las sillas.	D7	
91	EXT./ PARQUE DE LAS PALAPAS/ NOCHE LS Ana Colchero lee un discurso, ZOOM OUT PANELO DER a público y vista del parque.	D7	Zoom Out fuera de foco
92	EXT./ PARQUE DE LAS PALAPAS/ NOCHE LS de público que escucha, ZOOM OUT hasta ELS. Foto 14 ELS del público	D7	
93	EXT./ PARQUE DE LAS PALAPAS/ NOCHE Foto 15 ELS parque y personas paseando.	D7	
94	EXT./ PARQUE DE LAS PALAPAS/ NOCHE LS PANELO IZQ desde una lámpara hasta escenario.	D7	
95	EXT./ PARQUE DE LAS PALAPAS/ NOCHE MS entrevista 1 a globero.	D7	Entrevista fallida.
96	EXT./ PARQUE DE LAS PALAPAS/ NOCHE PP TILT DOWN de globos a MCU de globero vendiendo, entrevista 2 a globero, DOLLY OUT hasta PA al término de la entrevista.	D7	
97	EXT./ PARQUE DE LAS PALAPAS/ NOCHE FS DOLLY IN entre sillas hasta chavo cantando en el templete, ZOOM IN a PA de chavo que toca la guitarra y continúa cantando. ZOOM OUT a LS de chavo y PP de manta con la palabra "Paz", PANELO IZQ a FS de público, PANELO DER. ZOOM IN a MS de cantante, ZOOM OUT a FS.	D7	Zoom In fuera de foco a foco.
98	EXT./ PARQUE DE LAS PALAPAS/ NOCHE MS entrevista con un señor que lleva una niña en brazos, no sabe contestar y se va.	D7	
99	EXT./ PARQUE DE LAS PALAPAS/ NOCHE FS TRAVELLING DER. manifestantes sentados en el parque.	D7	
100	EXT./ PARQUE DE LAS PALAPAS/ NOCHE MCU entrevista con Sr. Moreno costeño. PANELO IZQ. a esposa y un señor con cara interrogante que escuchan.	D7	
101	EXT./ PARQUE DE LAS PALAPAS/ NOCHE FS policías vestidos de negro en el parque. DOLLY IN en medio de policías, al lado de Villegas, hacia LS del parque.	D7	
102	EXT./ PARQUE DE LAS PALAPAS/ NOCHE THREE SHOT MS entrevista a familia yucateca.	D7	
103	EXT./ PARQUE DE LAS PALAPAS/ NOCHE PA TS entrevista fallida a chavo y chava que vienen de trabajar.	D7	
104	EXT./ PARQUE DE LAS PALAPAS/ NOCHE MS Entrevista a chavos de Cancún que pasean en el parque. DOLLY OUT al término de la entrevista.	D7	Buen contenido y audio, poca luz.
105	EXT./ PARQUE DE LAS PALAPAS/ NOCHE MCU entrevista larga con profesor de lentes que está bien informado.	D7	Muy larga. Corte por cambio de casete Dv5.

FIN DEL DÍA 7 - Domingo 25 de febrero 2001 -

Lunes 26 de febrero 2001

1	EXT./ PARQUE DE LAS PALAPAS/ MADRUGADA P.A. Manifestantes reunidos al final de la asamblea.	D8	Oscuro. No se entiende que pasa.
	EXT./ PARQUE DE LAS PALAPAS/ MADRUGADA P.A. Manifestantes reunidos al final de la asamblea.	D8	Oscuro. No se entiende que pasa.
	EXT./ CAMPAMENTO/ DÍA L.S. campamento, PANEÓ IZQ., ZOOM OUT colectivo "Desobediencia" reunido.	D8	
2	EXT./ CAMPAMENTO/ DÍA PICADA LS asamblea de "Desobediencia" preparando acciones. PANEÓ IZQ. hasta PP de corteza de árbol, PANEÓ DER hasta LS de de asamblea ZOOM IN a FS de grupo.	D8	
3	EXT./ CAMPAMENTO/ DÍA LS PICADA desde árbol PANEÓ CIRCULAR del campamento hasta follaje del árbol. PANEÓ CIRCULAR de regreso.	D8	
4	EXT./ CAMPAMENTO/ DÍA PP TILT DOWN de copa de árbol hasta FS de asamblea.	D8	
5	EXT./ CAMPAMENTO/ DÍA Foto Eréndira y Toño escuchando.	D8	
6	EXT./ CAMPAMENTO/ DÍA Foto MS chavo con sombrero lee el periódico.	D8	
7	EXT./ CAMPAMENTO/ DÍA Foto PA camarógrafo.	D8	
8	EXT./ CAMPAMENTO/ DÍA Foto FS reportera con grabadora entrevistando a chavos.	D8	
9	EXT./ CAMPAMENTO/ DÍA Foto MS Toño.	D8	
10	EXT./ CAMPAMENTO/ DÍA Foto PA Fabián.	D8	
11	EXT./ CAMPAMENTO/ DÍA Foto MS THREE SHOT gorditas comiendo papas.	D8	
12	EXT./ CAMPAMENTO/ DÍA FS manifestantes doblando tienda de campaña.	D8	
13	EXT./ CAMPAMENTO/ DÍA MS reporteros de canal cuarenta entrevistando a chavos del Movimiento Popular Revolucionario, ZOOM OUT a FS PANEÓ IZQ. a campamento.	D8	
14	EXT./ CAMPAMENTO/ DÍA LS campamento y chavos PANEÓ DER a camarógrafos y reporteros.	D8	
15	EXT./ CAMPAMENTO/ DÍA FS manta con la frase "Contra el neoliberalismo...", PANEÓ CIRCULAR a campamento.	D8	
16	EXT./ CAMPAMENTO/ DÍA PP ZOOM OUT bandera Puma colgada en árbol, TILT DOWN a FS campamento PANEÓ IZQ hasta chavos platicando.	D8	
17	EXT./ CAMPAMENTO/ DÍA Foto FS prensa de pie viendo hacia el campamento.	D8	
18	EXT./ CAMPAMENTO/ DÍA Foto MS Bárbara entrevistada.	D8	

19	EXT./ CAMPAMENTO/ DÍA Foto FS chavo sacando del basurero una chamarra de Televisa.	D8	
20	EXT./ CAMPAMENTO/ DÍA FS DOLLY IN hacia prensa que observa y toma fotografías de los manifestantes cubiertos con paliacates.	D8	
21	EXT./ CAMPAMENTO/ DÍA FS de mantas del Movimiento Popular Revolucionario con la frase "Abajo la globalización" PANELO DER. hasta fotógrafo tomando imágenes.	D8	
22	EXT./ CAMPAMENTO/ DÍA Foto PA de chavo con playera "Somos la dignidad rebelde" y equipo de protección.	D8	
23	EXT./ CAMPAMENTO/ DÍA O.S. policía en camioneta, PANELO DER hasta FS manifestación preparándose para salir, DOLLY IN hacia manifestantes.	D8	
24	EXT./ CAMPAMENTO/ DÍA PP letrero de camioneta "1283 Policía", ZOOM OUT a FS de fotografías y prensa. PANELO IZQ a marcha que comienza a avanzar.	D8	Antes de terminar la toma alguien golpea la cámara.
25	EXT./ MANIFESTACIÓN/ DÍA LS la marcha avanza.	D8	
26	EXT./ MANIFESTACIÓN/ DÍA FS pequeño contingente de F26 que avanza.	D8	
27	EXT./ MANIFESTACIÓN/ DÍA PP letreros viales de calles TILT DOWN hacia FS de manifestación detenida.	D8	
28	EXT./ MANIFESTACIÓN/ DÍA FS manifestantes del Movimiento Revolucionario Popular con su manta "Abajo la globalización", marcha de tenida.	D8	
29	EXT./ MANIFESTACIÓN/ DÍA MS marcha avanza, pasan mantas, manifestantes, reporteros, un chavo se agacha ante la cámara. PANELO IZQ. siguiendo a marcha que se aleja.	D8	
30	EXT./ MANIFESTACIÓN/ DÍA FS marcha avanza.	D8	
31	EXT./ MANIFESTACIÓN/ DÍA FS marcha avanza, PANELO DER hasta marcha de frente que avanza, un chavo toma una foto a camarógrafo y le "hacen huevos", manifestantes cantan una "goya", pasan Santiago y Héctor de la Cueva, pasa contingente de F26.	D8	
32	EXT./ MANIFESTACIÓN/ DÍA MS marcha detenida, contingente de F26 brinca, aplaude y canta. PANELO DER hasta otro aspecto de la manifestación, PANELO IZQ. TILT UP hasta FS PICADA de la marcha.	D8	
33	EXT./ MANIFESTACIÓN/ DÍA PA PANELO DER hasta cancenenses que observan, un reportero toma notas, PANELO IZQ. a manifestación, contingente de F26 que brinca, canta y avanza.	D8	Observadores fuera de foco.
34	EXT./ MANIFESTACIÓN/ DÍA FS de "Hotel Tulum" paneo izq. HASTA contingente de F26. MS de Chucho tocando un tambor, el contingente de F26 grita y canta.	D8	
35	EXT./ MANIFESTACIÓN/ DÍA FS tienda de ropa que está cerrando, PANELO IZQ a marcha, algunas personas observan desde la orilla, pasan los últimos manifestantes.	D8	
36	EXT./ MANIFESTACIÓN/ DÍA FS trabajadores que observan la marcha tras unos vidrios.	D8	

37	EXT./ MANIFESTACIÓN/ DÍA LS algunos autos, y patrullas avanzan hacia una glorieta. Unos policías caminan, la marcha continúa.	D8	
38	EXT./ MANIFESTACIÓN/ DÍA MS entrevista con observador de la marcha que trae en las manos un volante, PANEOS IZQ hasta LS de marcha.	D8	
39	EXT./ MANIFESTACIÓN/ DÍA MCU Entrevista a observador que no sabe de que se trata la marcha.	D8	
40	EXT./ MANIFESTACIÓN/ DÍA MS policía vial entre tumulto de manifestantes les pide que marchen en orden, mientras continúan caminando los manifestantes discuten con el policía. CU a policía que trata de explicar a los manifestantes, estos no escuchan razones, comienzan a gritar, el policía se detiene, lo abordan reporteros y los manifestantes continúan caminando.	D8	
41	EXT./ MANIFESTACIÓN/ DÍA MS TS entrevista con dos yucatecos que observan la marcha, PANEOS IZQ. hasta LS de manifestación.	D8	
42	EXT./ MANIFESTACIÓN/ DÍA PP letrero con al frase "Risa" TILT DOWN hasta FS marcha, pasa colectivo de F26, ZOOM OUT hasta LS.	D8	
43	EXT./ MANIFESTACIÓN/ DÍA MS intento de entrevista con un francés.	D8	
44	EXT./ MANIFESTACIÓN/ DÍA MCU francés sigue hablando.	D8	Fuera de foco.
45	EXT./ MANIFESTACIÓN/ DÍA FS mujer rubia que se niega a la entrevista.	D8	
46	EXT./ MANIFESTACIÓN/ DÍA FS entrevista a agentes de turismo que observan desde un local, DOLLY IN hasta MS PANEOS IZQ- DER. de marcha a entrevistados.	D8	Buen contenido.
47	EXT./ MANIFESTACIÓN/ DÍA FS de chava que va a abordar su auto, DOLLY IN hasta MCU entrevista.	D8	
48	EXT./ MANIFESTACIÓN/ DÍA MCU entrevista a observador moreno vestido de blanco que actúa como si el entrevistador fuera él.	D8	
49	EXT./ MANIFESTACIÓN/ DÍA MS entrevista a <i>spring brakers</i> , PANEOS IZQ.-DER. De marcha a entrevistados. Al fin de la entrevista se alejan.	D8	
50	EXT./ MANIFESTACIÓN/ DÍA PP pinta sobre mapa turístico de Cancún.	D8	
51	EXT./ MANIFESTACIÓN/ DÍA PP pinta sobre mapa turístico de Cancún.	D8	
52	EXT./ MANIFESTACIÓN/ DÍA PP señal de tránsito pintada, FS de autos detenidos en el tránsito, yo caminando junto a los autos.	D8	
53	EXT./ MANIFESTACIÓN/ DÍA MCU a reportero de Tv. Veracruz dentro de su camioneta.	D8	
54	EXT./ MANIFESTACIÓN/ DÍA FS marcha avanza sobre el boulevard, PANEOS DER. a otro aspecto de la manifestación que se detiene.	D8	
55	EXT./ MANIFESTACIÓN/ DÍA FS manifestantes "cegeacheros" pasan con una manta de Trotsky.	D8	
56	EXT./ MANIFESTACIÓN/ DÍA LS valla de granaderos.	D8	Fuera de foco.
57	EXT./ MANIFESTACIÓN/ DÍA LS PANEOS DER. siguiendo a Villegas que da ordenes a granaderos.	D8	

58	EXT./ MANIFESTACIÓN/ DÍA FS policías abren una reja para dar paso al tránsito. ZOOM IN a PA de valla de policías que se repliega hacia la acera. PAENO IZQ. hasta otros policías que se mueven, un reportero rubio pasa entre ellos mostrando un betacam.	D8	Cámara inestable al final de la toma.
59	EXT./ MANIFESTACIÓN/ DÍA FS policías granaderos formados, PANEÓ IZQ.	D8	
60	EXT./ MANIFESTACIÓN/ DÍA FS DOLLY IN a granaderos, PANEÓ IZQ hasta fila de granaderos, un hombre con un radio pregunta un policía su nombre y le ordena que repliegue al resto hacia la banqueta. PP TRAVELLING de botas, TILT UP hasta rostros de policías de la Federal Preventiva, ZOOM IN hasta PP de cascos, ZOOM OUT hasta policías de la federal preventiva formados en diagonal.	D8	
61	EXT./ MANIFESTACIÓN/ DÍA FS llegan corriendo en formación algunos granaderos con armas en las manos, pasan de largo y se alejan.	D8	
62	EXT./ MANIFESTACIÓN/ DÍA MS entrevista con conductor de lentes que está en su auto.	D8	
63	EXT./ MANIFESTACIÓN/ DÍA FS chavos saliéndose de la fuente de la glorieta, PANEÓ DER. hasta otros manifestantes que se retiran y los alcanzan algunos de los “bañistas”, ZOOM OUT hasta LS.	D8	
64	EXT./ MANIFESTACIÓN/ DÍA FS bañistas del contingente de F26 se retiran.	D8	
65	EXT./ MANIFESTACIÓN/ DÍA FS autos detenidos suenan le claxon, mientras pasan algunos de los manifestantes, PANEÓ DER. hasta FS manifestantes que vienen, PANEÓ IZQ. hasta autos.	D8	
66	EXT./ MANIFESTACIÓN/ DÍA MCU de trabajador saliendo de una alcantarilla, PANEÓ IZQ. hasta camioneta en el tránsito.	D8	
67	EXT./ MANIFESTACIÓN/ DÍA PP cartel pegado en un parabas PAENO IZQ. hasta personas caminando en la calle, PANEÓ DER a PP de cartel ZOOM IN a letrero “VS el FEM”.	D8	Primer paneo fuera de foco a foco.
68	EXT./ MANIFESTACIÓN/ DÍA FS DOLLY IN a MS de chavos en puesto de periódicos, observan y algunos comparan ejemplares. PANEÓ DER. a tres policías que observan a los chavos. PANEÓ IZQ. hasta chaco cerca del puesto de periódicos ZOOM IN hasta MCU.	D8	
69	EXT./ MANIFESTACIÓN/ DÍA FS chavos que se dirigen hacia le campamento, PAENO DER hasta monumento a Zapata.	D8	
70	EXT./ MANIFESTACIÓN/ DÍA PP de letrero en monumento “Tierra y Libertad”, PANEÓ IZQ. ZOOM OUT hasta LS de manifestantes que retornan al campamento.	D8	
71	EXT./ CAMPAMENTO/ DÍA FS Bárbara y otros escuchan atentos la radio, PANEÓ DER: a los otros escuchas.	D8	
72	EXT./ CAMPAMENTO/ DÍA FS Bárbara en el piso con el radio TILT UP hasta PA de grupo de chavos alrededor que escuchan. PANEOS a grupos.	D8	
73	EXT./ CAMPAMENTO/ DÍA FS grupo de Desobediencia escucha la radio, se acerca Arnoldo, TILT UP a otros que escuchan, PANEOS a todo el grupo.	D8	

74	EXT./ CAMPAMENTO/ DÍA MS representantes de Barzón hablan con los chavos, PANEÓ DER a grupo que escucha.	D8	
75	EXT./ CAMPAMENTO/ DÍA PA representante de Barzón y chavos que conversan, PANEÓ IZQ al grupo que escucha.	D8	
	EXT./ CAMPAMENTO/ DÍA LS chavos trabajando junto a llantas infladas.	D8	
77	EXT./ CAMPAMENTO/ DÍA FS chavos sentados sobre llantas infladas, PANEÓ DER. a chavos sentados y otros que traen y llevan cosas, platican y preparan su equipo para la manifestación. PANEÓ del campamento hasta MS de entrevista con Bárbara.	D8	
78	EXT./ CAMPAMENTO/ DÍA FS PICADA perro y su dueña que se hace un chaleco, PANEI IZQ. a grupo de Desobediencia preparando llantas y equipo, ZOOM IN, PANEÓ IZQ. a campamento.	D8	
79	EXT./ CAMPAMENTO/ DÍA OS PICADA de Adazahira que le el periódico de Cancún, cuyo titular dice "Tensión". ZOOM OUT PANEÓ DER hasta FS de llantas.	D8	
80	EXT./ CAMPAMENTO/ DÍA FS chavos de Desobediencia preparan llantas, se acercan un par de niños curiosos que venden flores. TTARVELLING DER. de llantas, PANEÓ IZQ. ZOOM IN a MS de chavos que trabajan cubriendo las llantas.	D8	
81	EXT./ CAMPAMENTO/ DÍA FS chavos que continúa reparando las llantas, niños curiosos observan.	D8	
82	EXT./ CAMPAMENTO/ DÍA FS chavos que continúan preparando las llantas. Fabián platica con los niños.	D8	
83	EXT./ CALLES DE CANCÚN/ DÍA FS policías cerca del campamento, salida en automóvil hacia el hotel, TRAVELLING de la calle, desde le automóvil. Auto se detiene, PA policía habla por teléfono.	D8	
84	EXT./ CALLES DE CANCÚN / DÍA PA policías en teléfono, PANEÓ IZQ. hacia PP de letrero vial con la frase "Acceso a la playa".	D8	
85	EXT./ CALLES DE CANCÚN / DÍA TRAVELLING en auto del camino hacia el hotel, sobre boulevard Kukulcán, hoteles, laguna, restaurantes, camión con letrero de "Bienvenidos".	D8	
86	EXT./ CALLES DE CANCÚN / DÍA TRAVELLING en auto hacia le hotel, atardecer desde el boulevard, pasan camiones.	D8	Horizonte caído.
87	EXT./ CALLES DE CANCÚN / DÍA TRAVELLING en auto hacia le hotel, boulevard, PANEÓ IZQ hacia el interior del auto, hasta MCU de mí.	D8	
88	EXT./ CALLES DE CANCÚN / DÍA TRAVELLING en auto de las cercanías del hotel, se ven policías y vigilancia en el camino, y la entrada del hotel.	D8	
89	EXT./ CALLES DE CANCÚN / DÍA TRAVELLING en auto y vuelta en un retorno sobre le boulevard, vegetación, laguna.	D8	
90	EXT./ HOTEL REGINA/ NOCHE FS DOLLY IN a manifestación del Barzón afuera del hotel, PANEÓ DER, hasta FS de manta de los representantes del barzón con el letrero "A la chingada...", PANEÓ DER: a manta con el letrero "Viva la humanidad", (CONTINÚA)	D8	Shuttle (++) Algunos fuera de foco por falta de luz.

	PANEO IZQ. a manta "A la chingada..." PANEO IZQ DOLLY IN FS hacia representantes del barzón que levantan una manta con una calavera, una de las manifestantes trae una máscara de Fox y un letrero de "clausurado", PANEO IZQ. hasta la avenida.		
91	EXT./ HOTEL REGINA/ NOCHE LS a manta "A la chingada", algunas personas se atraviesan, PANEO IZQ. hasta manta de la calavera, DOOLY OUT hasta PP de pinocho con máscara de Fox en la mano, PANEO hasta camión que se dispone a entrar al hotel, ZOOM IN a letrero en el parabrisas que dice "WEF", PANEO DER a FS de representantes de l Barzón que impiden el paso con su manta de calavera.	D8	Shuttle (++) Paneos muy rápidos.
92	EXT./ HOTEL REGINA/ NOCHE PP letrero de "WEF" en el camión, ZOOM OUT, el camión entra al hotel, y tras él, chavos con tuttas extienden manta "Por la humanidad y contra le neoliberalismo", PAENO DER. hasta FS de hombre que coloca en el suelo una rata con orejas.	D8	
93	EXT./ HOTEL REGINA/ NOCHE FS una patrulla entra a un lado de los chavos con tuttas, PANEO DER hasta manifestantes que colocan otra rata con una máscara de Salinas, TILT UP a manifestantes, chavos con tuttas y manta "Por la humanidad...", PANEO IZQ. a avenida y personas observando.	D8	
94	EXT./ HOTEL REGINA/ NOCHE PP cráneos sobre la banqueta DOLLY OUT hasta FS de Manta "A la Chingada..."	D8	
95	EXT./ HOTEL REGINA/ NOCHE PP rata con máscara de salinas con un cráneo en la pata, ZOOM OUT a FS de chavo con tuta blanca del lado izquierda, al fondo la manta de calavera.	D8	Shuttle (++) antes de iniciar el zoom out.
96	EXT./ HOTEL REGINA/ NOCHE MS de pinocho con una máscara de Fox en la mano, ZOOM OUT a LS de manifestantes.	D8	Shuttle (++)
97	EXT./ HOTEL REGINA/ NOCHE MS negociación entre personal del hotel, representante de barzones y chavo de tuta. PANEO IZQ. a personal del hotel y mujer del barzón, PANEO CIRCULAR hasta manta de "A la chingada" y mujer con letreros de clausurado.	D8	Shuttle (+++)
98	EXT./ HOTEL REGINA/ NOCHE MS reporteros, PANEO IZQ. a Jorge en tuta, PAENO DER. a manta de calavera y pinocho, DOLLY OUT hasta FS.	D8	Shuttle (+++)
99	EXT./ HOTEL REGINA/ NOCHE LS pasa una camioneta blanca, ZOOM IN a FS de guardias en la avenida.	D8	
100	EXT./ CAMPAMENTO/ NOCHE MS entrevista en la cocina, con Adazahira, Ana, Bárbara, Lola. PANEOS a interlocutoras.	D8	Audio bajo en algunas partes ó con mucho ruido. Cambio de casete a Dv6.
101	EXT./ CAMPAMENTO / NOCHE TS en MS Adazahira y otra chica frente a la sopa PANEO DER a FS chavos sentados platicando, PANEO IZQ. hasta FS de chavos cocinando o haciendo otras cosas.	D8	
102	EXT./ CAMPAMENTO / NOCHE FS PICADA un par de chavos tocan el tambor, PANEO DER. a campamento y grupo de desobediencia civil conversando junto a llantas preparadas.	D8	
103	EXT./ CAMPAMENTO / NOCHE FS Jorge Borrego, Yuri y otro chavo pintan las llantas, se ríen, PANEO DER. hasta MS de Jorge Villareal.	D8	

104	EXT./ CAMPAMENTO/ NOCHE PP llantas forradas y pintadas, TILT UP a PANEO IZQ. a FS de Yuri, Jorge Borrego, Lola y otros chavos.	D8	
105	EXT./ CAMPAMENTO / NOCHE FS Ana cuida la sopa, una chava sopla la anafre, APENO IZQ. a grupo de chavos observando, llega Adazahira.	D8	
106	EXT./ CAMPAMENTO/ NOCHE PP anafre con sopa, TILT UP a CONTRAPICADA MS de Ana.	D8	Fuera de foco
107	EXT./ CAMPAMENTO/ NOCHE PP anafre con sopa, TILT UP a CONTRAPICADA MS de Ana, TILT DOWN a PP sopa.	D8	Fuera de foco a foco.
108	EXT./ CAMPAMENTO/ NOCHE PP anafre con sopa, TILT UP a CONTRAPICADA MS de Ana, ZOOM OUT a TS PA de chavas, cerca del anafre, PANEOS DER. hasta FS campamento.	D8	

FIN DEL DÍA 8 - Lunes 26 de febrero 2001 -

Martes 27 de febrero 2001

1	EXT./ CAMPAMENTO/ DÍA FS. (PP llantas, SP tuttas) Tuttas están listos para comenzar la manifestación. Se agachan y toman las llantas. TILT UP hasta PA de tuttas que avanzan, la cámara va detrás de ellos. FS tuttas se detienen en la calle, DOLLY IN entre otros manifestantes, tuttas reporteros que toman fotografías, PANEOS IZQ-DER a la escena.	D9	
2	EXT./ CAMPAMENTO/ DÍA MS manifestantes y observadores aplauden en la calle. DOLLY IN entre las personas, PANEOS IZQ. hasta María que platica con un chavo, PAENOS DER hasta manifestantes con globos.	D9	
3	EXT./ CAMPAMENTO/ DÍA MS tuttas levantan otra vez sus llantas y empiezan a caminar hacia el parque.	D9	
4	EXT./ CAMPAMENTO/ DÍA PP TRACVELLING de piernas de tuttas que caminan cargando las llantas.	D9	Cámara inestable al principio y final de la toma.
5	EXT./ CAMPAMENTO/ DÍA TS MCU de chavo con casco negro y Jorge Villareal platicando, ZOOM OUT hasta MS de Jorge Villareal, Daniel y otros chavos charlando, Daniel señala hacia una dirección.	D9	
6	EXT./ CAMPAMENTO/ DÍA PA 4 tuttas con cascos y pasamontañas entrelazan sus brazos y caminan, se atraviesan algunos otros con las llantas, TILT DOWN hasta PP de pies de tuttas que caminan, pasa un perro. TILT UP hasta MS de tuttas, manifestantes, reporteros y otros que avanzan hacia el Parque de las Palapas, se alejan. PAENOS DER hacia FS de manifestantes, PANEOS DER hacia cine "Blanquita Plus".	D9	

7	EXT./ CAMPAMENTO/ DÍA PA manifestantes con manta avanzan, detrás de ellos pasan otras mantas. CONTRAPICADA FS avanzan algunos manifestantes, TILT DOWN hasta pies de manifestantes.	D9	
8	EXT./PARQUE DE LAS PALAPAS/ DÍA LS manifestantes en el parque.	D9	
9	EXT./PARQUE DE LAS PALAPAS/ DÍA CU manifestantes con máscaras, se atraviesa una bandera roja. ZOOM OUT a LS de tuttas.	D9	
10	EXT./PARQUE DE LAS PALAPAS/ DÍA PA TRAVELLING DER tuttas, TRAVELLING IZQ. al término PANEO DER. hasta LS del parque.	D9	Al término del primer travelling el camarógrafo choca.
11	EXT./PARQUE DE LAS PALAPAS/ DÍA MS PANEO DER tuttas con llantas.	D9	
12	EXT./PARQUE DE LAS PALAPAS/ DÍA Foto 1 MS tuttas enmascarados.	D9	
13	EXT./PARQUE DE LAS PALAPAS/ DÍA Foto 2 TS enmascarados.	D9	
14	EXT./PARQUE DE LAS PALAPAS/ DÍA Foto 3 MS DIAGONAL tuta de espaldas con letrero "No WEF".	D9	
15	EXT./PARQUE DE LAS PALAPAS/ DÍA Foto 4 MS Raúl enmascarado viendo hacia abajo.	D9	
16	EXT./PARQUE DE LAS PALAPAS/ DÍA Foto 5 FS tuttas en fila diagonal hacia le horizonte.	D9	
17	EXT./PARQUE DE LAS PALAPAS/ DÍA Foto 6 tuttas en diagonal formados en fila.	D9	
18	EXT./PARQUE DE LAS PALAPAS/ DÍA Foto 7 MS chavo con playera de "Lenin".	D9	
19	EXT./PARQUE DE LAS PALAPAS/ DÍA LS Tuttas con sus llantas y otros manifestantes salen del parque.	D9	
20	EXT./PARQUE DE LAS PALAPAS/ DÍA LS algunos manifestantes y observadores en el parque.	D9	
21	EXT./PARQUE DE LAS PALAPAS/ DÍA FS manifestantes "ultras" con su manta "Abajo la globalización..." avanzan.	D9	
22	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA FS mediante espejo retrovisor de motocicleta.	D9	
23	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA MS camarógrafo tomando la manifestación PANEO IZQ. a valla dirigida por Jorge Borrego, quien trae un megáfono.	D9	
24	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA PA tuttas avanzan con las manos en alto, pasan manifestantes.	D9	Cámara inestable la final de la toma.
25	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA MS a espaldas de tuttas que caminan con las manos arriba, cantando consignas.	D9	Buenas consignas.
26	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA PA Daniel, profesores, gente de Alianza Social y otros avanzan con los brazos entrelazados. PANEO POR CIELO hasta FS de tuttas, PANEO IZQ hasta MS de Adazahira que observa a su alrededor, la valla se detiene y Jorge Borrego da indicaciones, PANEO DER hasta FS de valla cambia deposición, algunos manifestantes platican.	D9	

27	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA PP letreros viales "Zona hotelera", ZOOM OUT hasta manifestación que se ha detenido. FS la valla avanza, PANEÓ IZQ. hasta mí, PANEÓ DER. a FS PICADA marcha PANEÓ CIRCULAR hasta valla donde va Daniel y otros.	D9	
28	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA MS a MCU marchando al lado de la valla de llantas, TILT UP a letrero vial "Zona hotelera", TILT DOWN a valla, PANEÓ DER hasta MS de señor con niño que observa.	D9	
29	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA FS chavo que observa pasar a, PANEÓ DER hasta FS manifestantes "ultras", el Chedraui de fondo, avanza la manifestación ultra.	D9	
30	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA PP toma del suelo, pies, adoquines, pasto, fuente.	D9	
31	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA MS PANEÓ DER de Jorge Borrego que da indicaciones con el megáfono a la valla. TILT UP hasta el cielo, TILT DOWN hasta PA de valla de llantas liderada por Jorge Borrego que continúa dando indicaciones, él va de espaldas y luego se voltea.	D9	Primer toma: cámara inestable. Buen audio.
32	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA LS PICADA manifestación tomada desde el poste de luz. PANEÓ DER. hacia manifestación que se aleja.	D9	
33	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA PP PICADA pies, adoquines.	D9	
34	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA ELS helicóptero, ZOOM IN.	D9	Cámara inestable, helicóptero se pierde.
35	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA ZOOM OUT hasta FS de maoístas que pintan una hoz en un vidrio, terminan y se van.	D9	Cámara muy inestable al principio de la toma.
36	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA ELS helicóptero ZOOM IN, hasta que se pierde.	D9	
37	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA PA cancenenses caminan al lado de la marcha.	D9	
38	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA ELS helicóptero ZOOM IN.	D9	Cámara inestable, se pierde el helicóptero.
39	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA Helicóptero ZOOM IN.	D9	
40	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA MS valla de tutas detenida PANEÓ IZQ hasta FS de valla de policías, uno de ellos ve con preocupación a las tutas, ZOOM IN a MS de policías y gente en la calle.	D9	Cámara inestable al fin de la toma.
41	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA TILT DOWN desde palmera hasta LS policías y personas en la manifestación, reporteros toman la llegada de los tutas. PANEÓ DER. hasta LS chavos con tutas, la comisión de contacto de los manifestantes avanzan hacia la valla de policías, hasta llegar frente a los reporteros. PANEÓ IZQ. hasta FS valla de policías, PANEÓ DER. hasta comisión de contacto que pide un representante de la policía, un periodista pasa frente a la cámara hablando por teléfono, PANEÓ IZQ: hasta valla de policías, ZOOM IN hasta CU de Villegas, ZOOM OUT hasta MCU CONTRAPICADA de Daniel.	D9	

42	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA LS PANEÓ DER. a valla de policías, DOLLY IN hasta MS, ZOOM IN hasta ECU ojo de Villegas.	D9	Fuera de foco al final.
43	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA PP playera con una fotografía TILT UP hasta PP de letrero vial "Solo izquierda".	D9	Cámara muy inestable al principio toma.
44	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA PP letrero vial "Solo izquierda", TILT DOWN a valla de policías, PANEÓ DER. hasta FS de manifestación, yo e Itandehui poniendo rollo fotográfico, gente de pié viendo hacia el helicóptero.	D9	
45	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA CU granaderos PANEÓ DER.	D9	Paneó fuera de foco
46	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA MS de tuttas que observan la valla de policía, alguno corre, otros levantan las manos, otros platican entre sí.	D9	
47	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA PP de línea del pavimento y grafitti, TILT UP y DOLLY IN hasta MS de comisión de contacto, DOLLY IN hasta MCU de Daniel hablando a través del megáfono, PANEÓ DER. hasta personas que lo escuchan, PANEÓ IZQ. hasta OS MCU de Daniel que se dirige a los policías. ZOOM IN a MCU de Villegas, que se pasea tras los granaderos, ZOOM OUT hasta OS MCU de Daniel, PANEÓ DER. hacia el resto de la comisión de contacto.	D9	Primer zoom in fuera de foco
48	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA LS polis parados frente a estatua de "Atlante", PANEÓ IZQ hasta FS de valla y periodistas amontonados, PANEÓ DER hasta FS de un periodista sobre una escalera. PANEÓ IZQ hasta valla de policías, PANEÓ DER hasta comisión de contacto, DOLLY IN PICADA. PANEÓ DER a policías, ZOOM IN hasta MCU ABERRANTE, un policía gordo se ríe, ABERRANTE valla de policías.	D9	
49	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA MS CONTRAPICADA Daniel con megáfono.	D9	
50	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA OS MCU entre dos personas Daniel habla por le megáfono, ZOOM IN hasta MS de camarógrafo y granaderos.	D9	
51	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA PP megáfono y micrófono de Televisa, CU reporteros, camarógrafo, Daniel. CU Abraham toma el megáfono y hace una declaración, al terminar pasa otra vez el micrófono a Daniel, DOLLY OUT hasta MS, la comisión de contacto se despide y se aleja, DOLLY IN a PA siguiendo a la comisión que se acerca a los tuttas. MS de Jorge Borrego frente a la valla, comienza a coordinar para moverse hacia atrás, se detienen porque la gente de atrás quiere avanzar, como hay confusión, Jorge Borrego hace que las vallas se replieguen hacia la derecha, no saben bien que hacer, PANEÓ DER hasta comisión de contacto que está dialogando entre sí y valla de policías al fondo. PANEÓ IZQ. hasta PA de valla de tuttas un, chavo le habla Jorge, Daniel se acerca a tomar el megáfono y se dirige a las tuttas y otros manifestantes mientras Jorge Borrego y Abraham hablan. PANEÓ IZQ a tuttas, algunos con las manos levantadas, y otros manifestantes. PANEOS IZQ-DER de PA Daniel a manifestantes.	D9	Cámara se mueve, tomas entre empujones de los otros reporteros.
52	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA PA grupo "Contracorriente" termina su propio mitin, avanzan algunos manifestantes con mantas. (CONTINÚA)	D9	

	PANEOS IZQ-DER a manifestantes y mantas, FS Movimiento Popular avanza, junto con otros manifestantes hasta la valla de policías, comienzan a haber desorden, los reporteros se apiñan alrededor de los manifestantes.		
53	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA PP pinta sobre el pavimento "Paz entre los jodidos...", TILT UP hasta LS de valla de ultras frente a policías, PANEOS DER hasta tuttas que miran de lejos.	D9	
54	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA FS chava con cubre-bocas trata de hacer una pinta en pavimento pero el aerosol no funciona.	D9	
55	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA FS valla de policías PANEOS DER hasta manifestación un poco dispersa, hay gente en la calle otros sentados, los tuttas observan de lejos. ZOOM OUT PANEOS IZQ hasta FS valla de policías.	D9	
56	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA ZOOM IN a FS de mitin de los ultras, se ve mucha gente, periodistas amontonados entre manifestantes.	D9	
57	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA ZOOM OUT FS manifestantes ultras empujan valla de policías para pasar, se ve mucho movimiento y caos.	D9	
58	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA PA ZOOM OUT hasta FS manifestantes frente a valla de policías piden pasar. DOLLY IN hasta valla de policías, PANEOS DER hasta OS de manifestante que muestra su credencial de estudiante a los policías para pedir paso. PANEOS IZQ. hasta FS manifestantes que gritan pidiendo pasar, los reporteros se dirigen a ellos y tapan todo. PANEOS DER. hasta valla de policías donde colgaron un retrato de Mao, PANEOS IZQ.-DER.	D9	
59	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA PA Prometeo y otros manifestantes enmascarados gritan consignas hacia la policía, PANEOS DER. hacia FS valla de policías. DOLLY IN hacia valla, un caobo se adelanta a la cámara y delante de los policías posa. DOLLY IN hasta MS de policía muy alto y granaderos. PANEOS IZQ. -DER.	D9	
60	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA TILT UP de canunense manifestante por la selva con un estandarte hasta FS, PANEOS DER. a más manifestantes.	D9	
61	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA MS chava con sudaderos de gorro y cubrebocas y Prometeo escuchan a la dirigente del Movimiento Popular, PANEOS DER. hasta PA de del Movimiento Popular que se convence de romper la valla. Chavos del CGH y Movimiento Popular discuten sobre romper o no la valla, PANEOS DER. DOLLY IN hasta MCU de cegeachero que discute con el Movimiento Popular, PANEOS IZQ-DER. hacia interlocutores. TILT DOWN hasta cadera de la dirigente del Movimiento Popular que lleva una Coca en el bolsillo. TILT UP hasta su cabeza (de espaldas), ella trata de para la discusión, pero ésta continúa.	D9	Cambio de casete a Dv7.
62	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA DOLLY IN PA de valla de policías con escudos pintados, PANEOS DER un chavo le dice a otro que le regale un libro a los policías, se dirigen hacia la valla, PANEOS IZQ siguiéndolos. OS frente a la valla les ofrecen el libro a los granaderos y comienzan a provocarlos, a gritar y tocar sus escudos, un policía se altera y comienza a decir algo. La gente comienza a amontonarse cerca de la valla, Villegas se pasea por detrás de los policías, ZOOM OUT hasta FS de manifestantes frente a valla, la dirigente del Movimiento Popular levanta los brazos.	D9	

63	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA OS de manifestantes que levantan los brazos frente a valla de policías, algunos comienzan a pegar con sus tolete en los escudos, y hablan entre sí. PP de manos de manifestantes, al fondo policías, algunos tratan de convencerlos para que los dejen pasar, PANE0 IZQ. un chavo cubierto con paliacate invita a un policía a enfrentarse con él, el granadero se ríe, PAENO IZQ. a valla de policías. MCU de chavo con paliacate que habla con un policía sobre porque está allí, PANE0 IZQ. a MS de policías.	D9	
64	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA FS grupo de Contracorriente con pancartas y mantas, gritan a Desobediencia. PANE0 DER: hasta LS de Desobediencia que ve desde lejos, ZOOM IN hasta FS y PANE0 DER hasta otros manifestantes, PANE0 DER ZOOM IN hasta CU de chavo de Contracorriente, PANE0 DER a hasta FS de Atlante y policías, ZOOM IN a MS policías.	D9	
65	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA TILT UP, FS PAENO DER. Desobediencia Civil que se quitan las protecciones, Jorge Borrego platica con algunos, PANE0 DER a otros manifestantes sentados, platicando, etc.	D9	
66	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA LS valla de policía y manifestantes frente a ellos, PAENO IZQ. hacia otro aspecto de la manifestación.	D9	
67	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA LS de Toño que se dirige desnudo hacia la valla y se echa una marometa. ZOOM IN Fabián los alcanza y se desnuda, la prensa y otras personas les toman fotografías, ellos continúan caminando.	D9	
68	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA FS Desobediencia Civil los ve desde lejos algunos otros comienzan a desvestirse, PANE0 IZQ hasta Arnoldo desnudo que va corriendo hacia los que ya se desnudaron.	D9	
69	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA FS Borrego y Abraham se desvisten, Cuando termina Jorge se dirige corriendo hacia la valla.	D9	
70	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA MS ZOOM OUT hasta FS de Daniel y Raúl que se quitan protecciones, el resto del grupo observa o comienza a organizar. DOLLY IN a Raúl que se incorpora después de quitarse las protecciones.	D9	
71	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA ELS Jorge Borrego y Toño vienen corriendo hacia Desobediencia Civil, ZOOM IN hasta FS de ambos que vienen platicando, Toño contesta a alguien que se burla, Jorge llega con el grupo y los organiza para hacer una valla de desnudos la frente, PANE0 IZQ a otros que se desnudan.	D9	
72	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA LS valla con llantas que se prepara para avanzar.	D9	
73	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA LS valla de llantas formada en punta, sin avanzar.	D9	
74	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA FS valla de llantas avanza.	D9	
75	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA PA de espaldas los desnudos se toman de las manos frente a la valla de policías, bailan., algunas cabezas se interponen a la cámara.	D9	
76	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA MS cegeacheros observan a los desnudos y les cantan, PANE0 IZQ hasta desnudos, Daniel se sube a valla.	D9	
77	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA PA de desnudos que haban con los policías, Arnoldo y Jorge se dan un beso.	D9	

78	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA MS de cegeacheros que ven a los desnudos y les cantan, Juan pasa.	D9	
79	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA MCU cegeachero habla con otros, PANEÓ IZQ. a Movimiento Popular y otros gritan consignas, PANEÓ DER hasta desnudos, Arnoldo y Daniel suben a la valla, DOLLY IN hasta PB de desnudos de espaldas que comienzan a aplaudir y cantar. PANEÓ a desnudos que cantan, TILT DOWN hasta pompas, CONTRPICADA PB de desnudos, PANEÓ DER. hasta último desnudo.	D9	
80	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA FS Contracorriente se abre paso con un palo, gritando y corriendo hasta llegar frente a la valla, los granaderos golpean contra sus escudos, el grupo de Contracorriente brinca y canta, un chavo sostiene un aerosol y lo prende al aire.	D9	
81	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA OS cegeachero con aerosol prendido hacia la valla de policías, PANEÓ IZQ. de valla donde algunos manifestantes del Movimiento Popular empujan la valla y jalan los escudos a los policías, PICADA los periodistas se apiñan y la gente se amontona.	D9	
82	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA MS DOLLY IN hasta MCU de algunos de Desobediencia que se visten y platican , PANEÓ IZQ al grupo hasta Adazahira que conversa con Juan, DOLLY IN hasta MS de Prometeo y otros que discuten con gente de Desobediencia para que avancen , se atraviesa frente a la cámara Toño CU quien explica , para qué son las llantas, PANEÓ DER a Desobediencia y otros que discuten sobre avanzar o no. PANEÓ IZQ. a discusión, Adazahira, habla con otros chavos.	D9	
83	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA MCU Jorge Borrego, Daniel, Jorge Villareal y otros chavos discuten cuanto tiempo más quedarse en la marcha, una chava los increpa sobre que no difunden la información a los demás, se ponen de acuerdo, DOLLY OUT hasta PA Jorge comienza a dirigir la valla que comienza a formarse, Jorge, Daniel y Abraham platican.	D9	
84	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA FS valla formada, Daniel al frente de ellos, se preparan para avanzar, Jorge Borrego se acerca a coordinar, empiezan a caminar.	D9	
85	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA FS valla de llantas avanza hacia valla de policías, hasta que llegan al frente.	D9	
86	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA MS valla frente a valla, periodistas en medio, PANEÓ DER hasta CU de un manifestante con máscara anti-gas.	D9	
87	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA FS la valla de tuttas aplaude, PANEÓ IZQ a valla de policías, PANEÓ DER a manifestantes sentados frente a la valla que aplaude y canta consignas, PANEÓ IZQ. a PA de valla de policías.	D9	
88	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA MS de tuttas sentados con llantas al frente, otros manifestantes están sentados tras ellos, algunos agitan vainas que hacen ruido, PANEÓ IZQ. hasta valla de policías, los manifestantes aplauden.	D9	
89	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA PA valla de policías, PANEÓ DER a tuttas, PANEÓ IZQ. de regreso a policías que se ven ansiosos.	D9	
90	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA PA valla de policías, un chavo se acerca a la valla para poner una manta con la frase "EL capitalismo mata...", PANEÓ IZQ a policías, PANEÓ DER hasta FS de manifestantes.	D9	

91	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA MS un manifestante con tutta dice un discurso a los otros, PANEODER a manifestantes sentados que lo escuchan, PANEOIZQ a chavo.	D9	
92	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA FS los manifestantes sentados aplauden y el orador continúa hablando.	D9	
93	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA FS valla de llantas frente a policías, escucha a otro manifestante (OFF), PANEODER hasta chavo que habla.	D9	
94	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA OS de orador que se retira, los manifestantes sentados aplauden y vitorean, PANEODER a policías, Juan se levanta y toma la palabra.	D9	
95	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA PA valla de policías TILT DOWN a PP de parche en una chamarra con la leyenda "A, ni ejércitos, ni fronteras...", ZOOM IN, ZOOM OUT a FS de manifestantes sentados, PANEODER a Juan diciendo unas palabras, los manifestantes lo escuchan sentados.	D9	
96	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA MS TRAVEVELLING DER a valla de tuttas sentados de espaldas dando el frente a la valla de policías.	D9	
97	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA PA valla frente a valla, PANEOIZQ a manifestantes sentados, uno toca un garrafón como tambor, Eréndira pasa.	D9	
98	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA PA valla de tuttas sentados frente a valla de policías, PANEOIZQ hasta Movimiento Popular de pie, conversan entre sí y con Jorge Borrego, PANEOIZQ. hasta valla de policías.	D9	
99	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA MS valla de policías, el escudo de uno está pintado con la consigna "Muera la PFP", ZOOM OUT a PA, PANEOIZQ-DER de valla hasta regresar a Adazahira con los brazos levantados viendo hacia la valla de policías.	D9	
100	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA MS valla de policías PANEOIZQ- DER hasta FS de policías frente escultura de Atlante.	D9	
101	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA MS valla de policías PANEOIZQ. hasta FS de manifestantes.	D9	
102	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA FS de granaderos con rifles detrás de valla de policía, PANEOIZQ. hasta CU de un par de policías.	D9	
103	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA CU de policía de la PFP grabándonos, ZOOM OUT a MS, ZOOM IN a CU, PANEODER hasta adolescente granadero.	D9	
104	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA MS PICADA de valla de policías, PANEOIZQ de valla de policías, PANEODER. hasta manifestantes y reporteros sentados en escultura de Atlante.	D9	
105	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA MS de Gigio con máscara anti-gas, ZOOM OUT hasta FS de manifestantes, PANEOIZQ. hasta valla de policías.	D9	
106	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA MS de adolescente granadero, ZOOM IN a MCU, él se cubre la cara con el escudo y se voltea, otros granaderos lo cubren.	D9	
107	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA MCU adolescente granadero se cubre el rostro con el casco, otro le da agua para beber.	D9	

108	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA OS de Juan viendo hacia la valla de policías.	D9	
109	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA CU de adolescente granadero.	D9	
110	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA MS de manifestantes y tuttas de pie, Lola habla con un chavo, PANEODER. a FS de otros manifestantes	D9	
111	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA FS valla de llantas que se retira caminando y se detiene.	D9	
112	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA FS una de las vallas de llantas se retira caminando hacia atrás, uno de ellos coordina la valla, Jorge Borrego los alcanza para ayudarlos, DOLLY IN hacia valla, que retrocede, Jorge se dirige hacia ella y hacia Jorge Villareal. FS siguen avanzando caminando hacia atrás, Acomodan las vallas en fila y arrastran las llantas de lado, Jorge Borrego habla con ellos explicando porque se retiran. De repente se detienen y se voltean a ver hacia donde continúa la manifestación, escuchan un momento y continúan caminando. DOLLY IN hasta MS de valla, algunos manifestantes corren hacia la valla de llanta, LS en el camellón los policías arrastran y golpean a un chavo, algunos se acercan a tratar de distraerlos o enfrentarlos, empiezan a volar piedras, un chavo "torea" a un policía con una varita, más gente corre de tras de la valla, muchos manifestantes corren hay gritos y confusión, todos corremos hacia la gasolinera, y continuamos hasta un camellón. ELS de policías, reporteros, manifestantes, llantas, ZOOM IN hasta LS.	D9	Fueras de foco y tomas muy movidas, se corre con la cámara por lo que la toma se pierde.
113	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA FS corriendo fuera del camellón hasta la calle donde hay otros manifestantes viendo en dirección a los policías y donde quedaron los detenidos, pasa un chava repartiendo vinagre, una más insta a la "banda", para ir por los que quedaron atrapados.	D9	Tomas muy movidas., un poco fuera de foco.
114	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA FS algunos manifestantes hacia la gasolinera, tren a un chavo gaseado, PANEODER. por cabeza mía.	D9	
115	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA CU Juan nos explica la situación y que se hacer.	D9	
116	NEGROS	D9	Lente tapado, Camarógrafo tosiendo.
117	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA FS algunos manifestantes comienzan a organizarse para ir hacia los policías, tratan de organizar barricadas, DOLLY IN hasta PA de manifestantes divididos entre ir y no, unos van otros vienen. LS a manifestantes dispersos ZOOM IN hasta LS de manifestantes a lo lejos. ZOOM OUT hasta FS de manifestantes encapuchados que traen jalando unas llantas desechas, ZOOM OUT PANEOCIRCULAR de la calle y la gente dispersa.	D9	
118	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA PA manifestantes reunidos observando como curan a un herido que está hincado.	D9	
119	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA MS de herido al que curan, ZOOM IN a MCU.	D9	
120	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA FS de ambulancia que se detiene, ZOOM OUT a LS la ambulancia se echa en reversa y se va, algunos le avientan piedras y le gritan.	D9	Cámara inestable al inicio de la toma

121	EXT./MANIFESTACIÓN/DÍA MS Jorge se acerca a preguntar si nos vamos o nos quedamos, él se va; Daniel y Gigio platican, PANEÓ IZQ. a FS grupos de pocos manifestantes que quedan dispersos, DOLLY IN a un grupo de chavos que trata de organizarse, Daniel se acerca y les explica que es lo que pasa con los detenidos, el grupo de chavos discute un poco con Daniel.	D9	
122	EXT./PARQUE DE LAS PALAPAS/NOCHE FS sobre el escenario del parque un grupo hace la lista de heridos, TILT DOWN a PP de un cartel con la palabra "Heridos", TILT UP hasta chavos que hacen el chequeo de la lista.	D9	
123	EXT./PARQUE DE LAS PALAPAS/NOCHE OS de grupo chocando las listas sobre le escenario, TILT UP hasta LS de personas que observan, PANEÓ IZQ hasta FS de Sr. Pelón que, sobre el escenario, da los nombres de dos chavos que regresaron, y vuelven a revisar las listas.	D9	
124	EXT./PARQUE DE LAS PALAPAS/NOCHE FS sobre el escenario, una Sra. Lee la lista de heridos, CONTRAPICADA ZOOM IN hasta MS de mujer que lee la lista. MS se acerca otro hombre con la mujer que hablaba por micrófono, piden más nombres, pasan el micrófono a otra mujer que da la lista, y ésta se lo da a otro señor quien la lee, ZOOM OUT a FS; pasan el micrófono a una señora más. PANEÓ DER a TREEH SHOT e Héctor de la Cueva, Sr. Y Sra. Quien se dirige a los manifestantes; pasa el micrófono a un chico, uno tras otro se suceden piden ropa para un manifestante (Edgar), le pasan el micro a otro Sr. Que vio Jorge Villareal y a Edgardo; luego habla chavo cancuense. PANEÓ DER. LS a gente en el parque, PANEÓ CIRCULAR hasta o FS orador.	D9	Fuera de foco en el zoom in.
125	EXT./PARQUE DE LAS PALAPAS/NOCHE MS un chavo escucha lo que transmiten por radio, al ver la cámara se tapa la cara y se va, PANEÓ DER de escenario hasta gente escuchando, PANEÓ IZQ. de regreso a PP bocinas, ZOOM IN hasta FF, ZOOM OUT a PP de bocinas. PANEÓ DER de escenario a gente en el parque. PANEÓ IZQ-DER., alguna gente aplaude por lo que se escucha en la radio, otros platican. DOLLY IN hasta escenario FS de personas sobre escenario, PANEÓ DER PICADA a gente en el parque, PANEÓ DER. hasta palma. FS DOLLY IN entre gente en el parque, PANEÓ IZQ. Hasta FS otro aspecto del parque. TRAVELLING DER desde bocinas hasta FS de personas que escuchan las noticias en el radio, PANEÓ IZQ desde palma hasta FS de gente y escenario, TILT UP hasta PICADA del escenario y parque. PANEÓ DER de gente en el parque, ZOOM IN hasta Adazahira y Yuri, hasta FF, PANEÓ IZQ. De regreso a FS, ZOOM IN a PA de gente sobre el escenario, DOLLY IN hasta MS de cancuense con radio en la mano y micrófono, ZOOM IN hasta PP de grabadora y CONTRAPICADA de cancuense.	D9	Cambio de casete a Dv8.

FIN DEL DÍA 9 - Martes 27 de febrero 2001 -

Miércoles 28 de febrero 2001

1	EXT./PARQUE DE LAS PALAPAS/MADRUGADA FS llegan los manifestantes que estaban detenidos, DOLLY IN hasta MS de chavos que se acercan a abrazar y saludar a Arnoldo, lo abraza Adazahira, Toño, Daniel y Abraham, PANEÓ CIRCULAR a todo el grupo, Amanda y Fabián se acercan. PANEÓ IZQ. a otros chavos que llegan al parque, se escuchan aplausos, entre Santiago, Alejandra, y saludan a otros que los reciben, llega Chucho, se abrazan. FS DOLLYS IN, PANEOS a chavos que platican, se abrazan o saludan.	D10	
2	EXT./PARQUE DE LAS PALAPAS/MADRUGADA OS, sobre cabeza con chinos, se acerca Itandehui y más chavos, DOLLY IN hasta MS de Adazahira, Raúl, Toño, Jonathan, Raúl voltea a la cámara y saluda. PANEÓ IZQ, DOLLY IN a FS de Jorge Borrego a brazado con Abraham, PANEÓ IZQ a LS de parque, PANEÓ DER FS Jorge Borrego platica con Amanda.	D10	
3	EXT./PARQUE DE LAS PALAPAS/MADRUGADA LS los chavos platican en el parque, una de ellas les señala la comida, PANEÓ IZQ-DER a gente en el parque, DOLLY IN hasta MS de Ernesto, Toño, Chucho y yo. PAENO DER a FS de Roberto y Paty charlando, PANEÓ IZQ. hasta MS de Chucho. PANEOS IZQ-DER. a chavos platicando en el parque.	D10	Camarógrafo platica con Chucho, audio bajo
4	EXT./PARQUE DE LAS PALAPAS/MADRUGADA FS chavos en el parque, PANEÓ DER hasta Lola y Borrego, ZOOM IN a MS, PANEÓ DER. Alejandra platica con una señora.	D10	
5	EXT./PARQUE DE LAS PALAPAS/MADRUGADA PA Prometeo es saludado por otro chavo y comienzan a platicar, PANEÓ DER a MS de Alejandra, uno de los canadienses saluda a la cámara, Ernesto y Roberto platican.	D10	
6	EXT./PARQUE DE LAS PALAPAS/MADRUGADA MS Valeria pasa, Raúl platica con Adazahira, Ana, y otro chavo. PANEÓ IZQ a FS parque.	D10	
7	EXT./PARQUE DE LAS PALAPAS/MADRUGADA MS un chavo punk y otro de barba platican.	D10	
8	EXT./PARQUE DE LAS PALAPAS/MADRUGADA MS Raúl y Adazahira se dan un beso y se abrazan.	D10	
9	EXT./PARQUE DE LAS PALAPAS/MADRUGADA FS parque PANEÓ DER hasta Prometeo.	D10	
10	EXT./PARQUE DE LAS PALAPAS/MADRUGADA MS Santiago, Valeria, Eréndira y otro chavo se abrazan.	D10	
11	EXT./PARQUE DE LAS PALAPAS/MADRUGADA MS un dos chavos platican, uno de ellos cuenta su experiencia, PANEÓ DER. un chavo molesto increpa a otro, llamado "Chuky".	D10	Audio bajo.
12	EXT./PARQUE DE LAS PALAPAS/MADRUGADA MS chavos platicando, PANEÓ DER. Itandehui y otro chavo platican, David pasa.	D10	
13	EXT./PARQUE DE LAS PALAPAS/MADRUGADA MS Itandehui con otros chavos platican y ríen, PANEÓ IZQ. hasta otro chavo de cabello largo.	D10	

14	EXT./PARQUE DE LAS PALAPAS/MADRUGADA MCU CONTRAPICADA entrevista a Lucas.	D10	Voz de camarógrafo que corrige a entrevistado, éste pide corte.
15	EXT./PARQUE DE LAS PALAPAS/MADRUGADA MCU CONTRAPICADA entrevista a Lucas, al finalizar entrevista PANEOS IZQ a LS de parque y PANEOS DER hasta MS de Lucas.	D10	T2
16	INT./CAMIÓN/NOCHE FS durante el regreso los chavos platican con nosotros.	D10	Shuttle (++)

FIN DEL DÍA 10 - Miércoles 28 de febrero 2001 -

Jueves 29 de febrero 2001

1	EXT./CARRETERA/DÍA LS policías de la PFP sobre una camioneta estacionada en una gasolinera, ZOOM IN hasta FS de camioneta, ZOOM IN hasta PP placa, ZOOM OUT hasta FS de policías que abordan la camioneta y se van.	D11	Cámara inestable antes de terminar la toma.
2	INT./CAMIÓN/DÍA MS platica durante el viaje de regreso a la ciudad, Jorge, Borrego, Adazahira, Yuri, Ana, Daniel, el Pollo, Abraham, Toño y Lola realizan críticas y autocríticas sobre el desarrollo lo ocurrido en Cancún. PANEOS IZQ- DER a interlocutores.	D11	Cámara en constante movimiento, y frecuentes fuera de foco, o poca luz por contraste

FIN DEL DÍA 11 - Jueves 29 de febrero 2001 -

4.2.2 TRATAMIENTO.

SINOPSIS:

Colectivos de jóvenes y activistas independientes se organizan para manifestarse en contra del Foro Económico Mundial, que se realizará en Cancún, México. En un ambiente mediático contradictorio y opuesto a su movimiento, algunos participantes de la protesta explican, desde su perspectiva, cuál es el sentido de la antiglobalización y de esta marcha en particular. Al llegar a Cancún, se enfrentan a múltiples obstáculos para realizar la manifestación, como la acción de fuerzas policiales y la ruptura por diferencias entre los colectivos. Finalmente, al término de la manifestación los jóvenes son reprimidos violentamente por la policía.

PERSONAJES:

Colectivo Desobediencia Civil, Colectivo F26 y manifestantes independientes, otros colectivos.

ÉPOCA:

Febrero de 2001.

LOCACIONES:

1. Centros de reunión de los colectivos.
2. Cancún, campamento de los colectivos y calles donde se desarrolló la manifestación.

PROPUESTA DE REALIZACIÓN:

Dado que el video documental será concluido mucho tiempo después de que tuvieron lugar los eventos que aborda, es decir, que ya no tiene el impacto, ni la frescura del hecho noticioso, se optará por emplear en la introducción las imágenes y el audio tomado de los noticieros refiriendo a la represión contra los manifestantes, pretendiendo así:

1. No poner el énfasis del documental en el puro hecho de la represión, que fue la noticia más difundida en los espacios informativos de aquel entonces.
Partimos de “lo que ya sabe” el espectador sobre el tema, es decir, que hubo una represión por parte de las fuerzas policiales, para después informarle –desde un punto de vista particular- sobre aquello que desconoce o que no fue profundizado en los medios.
2. Utilizar imágenes y sonidos emotivos y violentos como “gancho” al inicio del documental.

Tanto la introducción, como el cuerpo del documental se valdrán de tres elementos para su desarrollo:

1. Imágenes y audio recabados por el equipo de realización, sobre los preparativos y la protesta.
2. Entrevistas con manifestantes y observadores de la manifestación.
3. Imágenes y audio de noticieros transmitidos durante los días previos a la manifestación y los días de las protestas.

En el desarrollo del video documental, dichos elementos serán agrupados principalmente en dos bloques, recurriendo a los siguientes géneros periodísticos audiovisuales:

- a) Crónica de los preparativos y la manifestación.
- b) Entrevistas con manifestantes.

Los bloques afines al primer punto permitirán cubrir los objetivos del documental referentes a informar sobre cómo se organiza, desarrolla y finaliza una manifestación antiglobalización en nuestro país, así como para establecer el desarrollo dramático de los hechos, brindando un punto de vista extenso sobre este tipo de manifestaciones y sus participantes (Obj. general 1; particulares 1, 3, 5).

Los bloques referentes a las entrevistas de los manifestantes pretenden cubrir los objetivos del documental que apuntan a informar sobre el significado de la globalización y manifestaciones antiglobalización, desde el punto de vista de quienes las realizan (Objs. particulares 2, 3, 4, 5). Mientras que las entrevistas a observadores fungirán como contrapuntos entre lo que los manifestantes dicen y lo que “la población” conoce y/o piensa.

Excepto en la introducción, en el resto del documental el audio e imágenes obtenidos de los noticieros aparecerán espontáneamente, por lo general al principio de los bloques de crónica, o como intercortes en su desarrollo. Aunque serán utilizados como puntos de referencia para la ubicación espacio/temporal del espectador, en cuanto al desarrollo de los hechos (así como para hacer más fácil la sucesión de éstos); su principal objetivo es dar una idea al espectador del contexto mediático, y opinión de los programas informativos sobre la manifestación. Asimismo, actuará en algunos casos como reforzamiento y en otros como contrapunto entre la información transmitida por éstos y la recabada en el documental; su combinación con el resto de las imágenes permitirá establecer una guía para transmitir el punto

de vista de la realizadora sobre el tema del video, destacando su presencia constante, contradictoria y, mayormente, opuesta a los manifestantes (Objs. particulares 4, 5, 6).

En cuanto a la propuesta en el manejo de los elementos cinematográficos:

FOTOGRAFÍA:

Definida por las condiciones de grabación (técnicas y ambientales) más que por una propuesta estilística concreta, la fotografía del documental es naturalista, excepto en aquellas tomas donde la falta de luz requería el uso del *shuttle*¹ para lograr la grabación. Asimismo, dado que constantemente se requería seguir el movimiento de las acciones y los personajes, sólo se utilizó tripié en el caso de las entrevistas con los manifestantes y algunas tomas donde era posible instalar en algún lugar fijo la cámara, sin que éste obstaculizara o limitara el trabajo del fotógrafo; el resto de las tomas fueron realizadas cámara en mano, lo cual, en algunos casos, contribuye a dar un sentido de espontaneidad y realismo a las imágenes.

Por supuesto incluirán tomas de referencia espacial, ubicación de personajes y objetos importantes para el desarrollo de las acciones. Cabe resaltar que en ciertas tomas de las reuniones y las marchas se procuró que el espectador se sintiera en los eventos y lugares donde se desarrollaban, ubicando la cámara en sitios estratégicos para lograr este efecto.

MONTAJE:

A partir del montaje será establecido el ritmo y equilibrio del video documental (en su totalidad), y especialmente entre secuencias y tomas, presentando, en general, un ritmo rápido propio de algunas técnicas de edición de documental que han retomado las características del montaje utilizado en los géneros noticiosos y el videoclip.

Como se explicó anteriormente, el papel de la introducción es tratar aquello sobre lo que el espectador supo sobre el tema a través de los medios, es por ello que se utilizarán solo imágenes y audio tomado de noticieros. Sin embargo, el montaje de esta primera secuencia presenta la particularidad de ser agresivo, fragmentado y confuso, con el fin de acentuar, en primer término, las propias características de las imágenes y la información televisivas. En segundo término, se tiene como objetivo que el desarrollo del documental explique qué hay

¹ Función de algunas cámaras de video digital mediante las cuales se puede aumentar la percepción de luz de la lente, abriendo el diafragma, lo que provoca que las imágenes sean captadas en cámara lenta, con grano reventado y con una temperatura de luz mayor.

detrás y antes de esas imágenes, es decir, qué pasa en un evento de este tipo que lo lleva a una conclusión así, pero resaltando que no es lo único ni lo más importante por decir de este tipo de manifestaciones. En la última secuencia del documental se hará una referencia cíclica a la introducción, al incluir algunas de las tomas obtenidas en la grabación justo antes de la represión, así como intercortes de otros testimonios (posteriores a ésta) transmitidos por los noticiarios.

Los bloques dedicados a la crónica de los eventos deberán permitir al espectador entender sobre qué se trata la secuencia, estableciendo una sucesión coherente de los hechos, es por ello que cada secuencia representará un día de los preparativos o la manifestación, mediante una serie concreta de actividades que fueron seleccionadas bajo el criterio de el tema o las acciones desarrolladas fueran de interés para del documental y que facilitaran su edición; lo cual,–junto con el montaje rápido- permite solucionar el problema de la gran extensión del material recabado, así como de la prolongada duración de tomas continuas.

La separación entre los días previos a la manifestación será dada mediante los bloques de entrevistas, agrupados en temas que proporcionan información de interés para el espectador. Se eligió montar las entrevistas en bloques definidos debido a que al intercalarlos dentro de la secuencia de crónica se corre el peligro de romper el ritmo y sentido de dichas secuencias. Para evitar que los bloques de entrevistas resulten cansados para el espectador se editarán los testimonios a fin de que se intercalen los sujetos (y por lo tanto su ubicación espacial), procurando que los fragmentos seleccionados se complementen entre sí, afianzando el mensaje, completando el sentido de las oraciones o cual si se contestaran unos a otros. Ya que las respuestas de los entrevistados podían conjuntarse en temas bien definidos y de sumo interés para los objetivos del documental, se optó por hacer explícitos dichos temas a través de una pregunta o frase, que precederá la secuencia, dando pie a las respuestas de los entrevistados y aclarando totalmente al espectador el tópico al cual se refieren.

Es importante señalar que, a pesar de que los bloques de las entrevistas son presentados como secuencias bien definidas, se incluyen de forma intercalada únicamente con las de la crónica de los días precedentes a la manifestación, a fin de transmitir que la información vertida en los testimonios también forma parte de una preparación emocional, ideológica y discursiva para los manifestantes. Por el contrario, las entrevistas realizadas en torno al enfrentamiento entre colectivos se insertarán dentro de la secuencia de crónica del

respectivo día, como parte de lo “no previsto”, que simplemente sucedió y rompió con la dinámica de la manifestación y el propio discurso de los manifestantes.

Excepto en la introducción, la inserción de las imágenes y audio televisivos se efectuará a través de intercortes al principio o en el desarrollo de las secuencias, a partir de las aquellas donde se narra el arribo de los manifestantes a Cancún y desarrollo de las protestas, obedeciendo a los objetivos de hacer notar la ausencia de éstos durante los preparativos, y su imperiosa presencia una vez que el hecho comienza a ser “noticioso”; relacionando los testimonios de las entrevistas de los manifestantes (montados anteriormente) con la actuación y el papel de los medios durante los días de las manifestaciones. Como se explicó renglones arriba, el montaje de éstos intercortes permitirá ubicar la sucesión de eventos y lugares, en los casos en que sea necesario aclararla y que no sea posible hacerlo únicamente mediante las imágenes grabadas; asimismo, fungirán como contrapuntos de la información y elementos que acentúen el punto de vista sostenido en el documental.

También como intercortes se montarán algunas frases de las entrevistas realizadas a observadores de la primer marcha efectuada en Cancún, debido a la recurrente mención que se hace de la sociedad civil durante las entrevistas a los manifestantes. Por el tipo de respuestas obtenidas, servirán de contrapunto con lo vertido por los participantes de la protesta y las imágenes de la primera marcha.

En cuanto a las tres últimas secuencias, aunque por obvias razones el material concerniente al arribo y estancia en Cancún (incluidas las protestas) pasó por un proceso de selección, la cantidad de imágenes y sonidos que requieren ser incluidos en el video documental es aun extensa y, sobre todo rica en contenido, es por ello que en el caso de las secuencias dedicadas a esta parte, parte del se presentará mediante un montaje dinámico, acompañado por música que acelerará sus cortes y duración, sin que ello afecte la progresión de los hechos.

El epílogo del documental, un bloque corto con la entrevista a un par de manifestantes, cerrará la idea general del documental en cuanto a lo medios de masivos de comunicación y su relación con este tipo de manifestaciones.

Por ultimo, cabe mencionar que separación entre secuencias, se realizará mediante el uso de transiciones en *fade*, ya que al mismo tiempo se desea acentuar el hecho de ser una

separación entre los distintos días de grabación y los eventos de ese día, así como los temas de cada una de las secuencias de entrevistas; a diferencia de las transiciones al interior de cada secuencia que serán dadas por cortes directos.

SONIDO:

De tipo naturalista, el audio del video documental será supeditado al montaje y las secuencias definidas en la escaleta, utilizando audio directo. En el caso de la introducción al documental, audio música y video estructurarán un montaje rítmico de las imágenes, acorde al efecto que se plantea transmitir. En la introducción el audio (voz en OFF) será incluido con el mismo ritmo que los intercortes de imagen.

En el resto del documental, el sonido será definido de acuerdo al tipo de secuencia sobre la cual sea montado. En el caso de las secuencias de entrevistas, el audio constará básicamente de la voz de los participantes, y se buscará hacer un ejercicio para incluir música en el fondo, siempre y cuando ésta no actúe como distractor sobre el audio principal, sino que, por el contrario, pueda servir para afianzar el mensaje de los entrevistados, bien sea por su ritmo o contenido de la letra. En este caso es el audio, concretamente la voz, lo que brinda el verdadero valor al video y establece la duración de las tomas, ya que la imagen carece de interés particular.

Las secuencias de la crónica contarán solamente con el audio ambiente, debido a que en éstas tanto la imagen como los diálogos son de gran importancia. En algunos casos, debido a las condiciones grabación las voces del audio ambiente se escuchan bajas, por lo que insertar cualquier efecto o elemento adicional a la banda sonora resultaría contraproducente.

Solo en el caso de los fragmentos en donde se optará por realizar un montaje dinámico de las imágenes con el fin de agilizar su presentación (dentro de las secuencias de crónica), el audio será protagonista del montaje ya que a través de éste (segmentos del audio ambiente o inserciones musicales) se establecerá el ritmo y duración de las tomas.

TRATAMIENTO DE LAS SECUECIAS:

En cuanto a la “historia” del documental, se optó por no darle una progresión dramática formal (aristotélica), sino cronológica (excepto por la trasposición del final).

El video documental se estructurará en dos partes, diferenciadas no sólo por la ubicación espacial de donde se desarrollan las acciones (Cd. de México-Cancún), sino por el fin

de las secuencias de entrevistas y la presentación del primer montaje dinámico acompañado por música. La primer parte del documental será mucho más extensa que la segunda debido a que en esta se incluyen dos tipos diferentes de secuencias que otorgan información al espectador de formas distintas (crónicas y entrevistas); por otro lado, es en ésta parte donde se profundiza en la información de mayor interés para la realizadora y el punto de vista que ofrece sobre el tema, ya que en ella se concentra la información que no es mostrada.

ANTECEDENTES Y MÓVILES DE LA MANIFESTACIÓN 1er. Parte del documental: Se intercalan 3 secuencias de crónica de los acontecimientos previos a la manifestación, con 3 secuencias de entrevistas sobre la ideología, objetivos y acciones de los participantes.	I. <u>INTRODUCCIÓN.</u> Resolución. Presentación y “gancho” del documental.
	II. <u>1er. TALLER DE DESOBEDIENCIA CIVIL.</u> Inicio de la crónica. Premisa básica y planteamiento de la situación.
	III. <u>ENTREVISTAS (ANTIGLOBALIZACIÓN)</u> Inicio de las entrevistas. Premisa básica y planteamiento de la situación.
	IV. <u>REUNIÓN DE COORDINACIÓN.</u> Crónica. Establecimiento de las acciones.
	V. <u>ENTREVISTAS (OBJETIVOS)</u> Establecimiento del móvil de las acciones.
	VI. <u>2º. TALLER DE DESOBEDIENCIA CIVIL.</u> Crónica. Establecimiento de las acciones. Punto de confrontación.
	VII. <u>ENTREVISTAS (TÁCTICAS)</u> Establecimiento de las acciones.
MANIFESTACIÓN 2º. Parte del documental: 3 secuencias de crónica de los acontecimientos.	VIII. <u>SALIDA, VIAJE Y ARRIBO A CANCÚN.</u> Punto de confrontación.
	IX. <u>CANCÚN, PRIMERA MARCHA, RUPTURA</u> Confrontación.
	X. <u>CANCÚN, MARCHA 27 DE FEBRERO, REPRESIÓN.</u> Punto de resolución. Resolución.
	XI. <u>EPÍLOGO.</u> Conclusión.

4.2.3 ESCALETA.

I. INTRODUCCIÓN/NOTICIAS DE TV

1. NEGROS.
2. NOTICIAS. INTERCORTE rápido de noticias sobre la represión.
3. NEGROS.
4. NOTICIAS. Dos INTERCORTE rápidos de noticias sobre la represión.
5. NEGROS.
6. NOTICIAS. Tres INTERCORTE rápidos de noticias sobre la represión.
7. NEGROS.
8. NOTICIAS. MONTAJE DINÁMICO de noticias sobre la represión, opiniones de reporteros, y comentarios de Vicente Fox, Diego Fernández, representante de ONG.

II. INT./ TALLER DE DESOBEDIENCIA CIVIL

2. INT. TEATRO. Imagen de Raúl con equipo de protección puesto.
3. INT. TEATRO. Público.
4. INT. TEATRO. Bárbara pregunta sobre lo que se siente estar en una manifestación, Mateo responde.
5. INT. TEATRO. Raúl se quita las protecciones y se sienta junto a Borrego, mientras los italianos explican cuando fue la primera vez que usaron ese tipo de tácticas.
6. INT. TEATRO. Equipo sobre el templete, Mateo continúa explicando, Raúl y Borrego escuchan.
7. INT. TEATRO. Playera de italiano gordo con consigna, Mateo continúa explicando.

III. ENTREVISTAS/ ¿POR QUÉ ANTIGLOBALIZACIÓN?

1. NEGROS. Texto “¿Por qué antiglobalización?”
2. ENTREVISTA. Respuesta de Santiago.
3. ENTREVISTA. Respuesta de Chucho.
4. ENTREVISTA. Respuesta de Jorge Borrego.
5. ENTREVISTA. Respuesta de Daniel.
6. ENTREVISTA. Respuesta de Jorge Borrego.
7. ENTREVISTA. Respuesta de Santiago.

IV. INT./REUNIÓN DE COORDINACIÓN EN EL CENTRO NACIONAL INDÍGENA

1. INT. CENTRO NACIONAL. Héctor de la Cueva explica sobre las manifestaciones de Cancún.
2. INT. CENTRO NACIONAL. Jorge Villareal explica a los asistentes sobre el foro social alternativo.
3. INT. CENTRO NACIONAL. Generales de la reunión, Jorge Villareal explica sobre el plan de acción.
4. INT. CENTRO NACIONAL. Santiago ante reunión explica sobre que acciones llevar a cabo, y sobre los medios de comunicación.
5. INT. CENTRO NACIONAL. Daniel habla sobre los objetivos de la manifestación y las acciones.
6. INT. CENTRO NACIONAL. Santiago y Daniel hablan sobre lo que se espera de la manifestación.
7. INT. CENTRO NACIONAL. Generales de la reunión, Santiago habla sobre la necesidad de llevar a los medios a donde se desarrollen las acciones, cuales quiera que sean.

<p>V. <u>ENTREVISTAS/LOS OBJETIVOS</u></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. NEGROS. Texto “Los objetivos” 2. ENTREVISTA. Respuesta de Chucho. 3. ENTREVISTA. Respuesta de Jorge Borrego. 4. ENTREVISTA. Respuesta de Santiago y Paty. 5. ENTREVISTA. Respuesta de Jorge Borrego. 6. ENTREVISTA. Respuesta de Daniel. 7. ENTREVISTA. Respuesta de Chucho. 8. ENTREVISTA. Respuesta de Jorge Borrego.
<p>VI. <u>EXT./TALLER DE DESOBEDIENCIA CIVIL</u></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. EXT. CENTRO CULTURAL. Chavos traen cargando las llantas. 2. EXT. CENTRO CULTURAL. Llantas en fila diagonal. 3. EXT. CENTRO CULTURAL. Enmarcado en la llanta el italiano gordo, la cubre con plástico. 4. EXT. CENTRO CULTURAL. Paisaje del atardecer en el centro cultural. 5. EXT. CENTRO CULTURAL. Los chavos golpean las llantas, juegan con ellas, vista de la reunión. 6. EXT. CENTRO CULTURAL. Panfleto contra el WEF, simulacro de enfrentamiento contra policía.
<p>VII. <u>ENTREVISTAS/LAS TÁCTICAS</u></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. NEGROS. Texto “Las tácticas” 2. ENTREVISTA. Respuesta de Paty. INTERCORTE ENTREVISTA globero. 3. ENTREVISTA. Respuesta de Daniel. 4. ENTREVISTA. Respuesta de Jorge Borrego. 5. ENTREVISTA. Respuesta de Santiago. 6. ENTREVISTA. Respuesta de Jorge Borrego. 7. ENTREVISTA. Respuesta de Santiago.
<p>VIII. <u>EXT. /SALIDA, VIAJE Y ARRIBO A CANCÚN</u></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. EXT. ZÓCALO. Bandera del zócalo y chavos reunidos al pie del asta. 2. EXT. ZÓCALO. Mochilas y equipo en el zócalo, María y Arnoldo cambian cosas de un lugar a otro, al fondo se ve la catedral. 3. EXT. ZÓCALO. Unos chavos se dirigen caminando hacia el camión. 4. NOTICIAS. Preparativos de seguridad para recibir a manifestantes. 5. MONTAJE DINÁMICO de imágenes de camión, carretera, retenes militares y de policía en Cancún hasta patrulla de Villegas. 6. EXT. CANCÚN. Fabián dice a la cámara “No nos van dejar”. 7. EXT. CANCÚN. Juan y otros ven desde dentro del camión hacia el exterior. 8. EXT. CANCÚN. Placa de coche blanco, de la policía de Quintana Roo. 9. EXT. CANCÚN. Fabián, Daniel y los choferes hablan con Villegas. 10. EXT. CANCÚN. Militar en camioneta se detiene y da instrucciones a un policía. 11. EXT. CANCÚN. Discusión entre Villegas, Alianza Social, Daniel y reportero de Televisa. 12. EXT. CANCÚN. Villegas quiere decomisar llantas y los manifestantes se oponen. 13. EXT. CANCÚN. INTERCORTE fotografías de policías en el retén. 14. EXT. CANCÚN. Villegas pone un brazaletes de picos en el lente de la cámara.
<p>IX. <u>EXT. /CANCÚN, PRIMERA MARCHA, RUPTURA ENTRE CONTINGENTES</u></p>

1. EXT. PARQUE. Grupo desobediencia civil escuchan la radio. INTERCORTES campamento.
2. NOTICIAS. Ruptura entre contingentes, imágenes del campamento.
3. EXT. PARQUE. Entre reporteros, la marcha comienza a avanzar.
4. MONTAJE DINÁMICO de marcha, ultra, INTERCORTES de entrevistas a transeúnte yucateco, agentes de turismo, joven con lentes, hombre preguntón, *spring breakers*, protestas del grupo “Barzón”.
5. EXT. CAMPAMENTO. Campamento de noche, chavo tocando tambores.
6. ENTREVISTA. Mujeres manifestantes comentan sobre el porqué de la ruptura entre los contingentes, responde Lola, Adazahira, Yina y Bárbara. INTERCORTES de campamento en la noche.

X. EXT. /CANCÚN, MARCHA 27 DE FEBRERO, REPRESIÓN

1. EXT. CAMPAMENTO. Manifestantes con tuttas recogen llantas, comienzan a avanzar.
2. NOTICIAS. Los contingentes deciden marchar juntos el día 27.
3. INTERCORTES. Fotos de manifestantes.
4. EXT. CANCÚN. Comienzo de la manifestación y contingentes que participan.
5. EXT. CANCÚN. Tuttas de espalda cantan consignas.
6. MONTAJE DINAMICO de la marcha. INTERCORTES diálogos de los manifestantes.
7. EXT. CANCÚN. Marcha llega ante valla de policías. Montaje dinámico de manifestación. INTERCORTES, diálogos importantes durante la manifestación.
8. EXT. CANCÚN. Represión. INTERCORTES imágenes de noticiarios.

XI. EPÍLOGO

1. ENTREVISTA. Daniel y Santiago, hablan sobre los medios de comunicación.

4.3 POSTPRODUCCIÓN

Es en la tercera y última fase de la producción de un mensaje audiovisual, donde éste toma su forma final y coherencia. Durante el trabajo de edición y postproducción no sólo se ordenan y montan las tomas, asignándoles una temporalidad acorde a la idea y ritmo del documental, sino que en esta etapa se concatenan los elementos necesarios para estructurar y unificar el mensaje, así como hacer más fácil su transmisión y comprensión. Estos elementos, como las transiciones, los gráficos, la foto fija, los *supers*, y la banda sonora, son incorporados a la imagen con el fin de apoyar la estructuración integral del documental en video.

Como parte de un proceso, la edición y postproducción del documental dependerá de las etapas de producción anteriores, es decir, del tratamiento que haya sido seleccionado para transmitir la idea del documental, así como de la calidad (técnica y de contenido) con que cuenten las imágenes y sonidos recolectados durante la grabación. Si bien es cierto que en la edición se tiene la oportunidad de corregir algunas de las fallas (técnicas) presentes durante la grabación -como la falta de luz o las diferencias de color-, en el documental -especialmente en el de acontecimientos públicos, como en este caso-, aquellas imágenes que no fueron captadas en el momento indicado no podrán obtenerse mediante ningún “truco” de edición o postproducción y, generalmente, se notará su ausencia al construir el relato o la exposición del tema; es por ello que el director de documentales deberá tener en mente el proceso completo inclusive la postproducción, tratando de asegurar que durante la grabación se cubran todas aquellas tomas que serán indispensables y aquellas que podrían contribuir en la etapa final de edición y postproducción del video.

Como parte del proceso previo a la edición corresponde efectuar la calificación de materiales, es decir, una vez vaciados y observados los contenidos de cada uno de los casetes (4.2.1. Resultados) debe realizarse el trabajo de desechar todo aquello que no sirve para el documental.

Dado que, como se explicó anteriormente la inexperiencia en la realización provocó incurrir en algunos de los errores que se presentan comúnmente en este tipo de trabajos, cuando existe un exceso de material como sucedió en nuestra grabación, la primer fase de discriminación será bastante sencilla, eliminando todo aquello que simplemente no

corresponde al documental que deseamos realizar o que no contribuye a fortalecer el punto de vista o la idea que se quiere transmitir en el video.

En adelante, una vez diferenciada la “paja” de las imágenes y los sonidos de valor, resultará cada vez más complicado “deshacerse” del material, aunque para hacerlo los criterios serán siempre los mismos: calidad de contenido y calidad técnica. Una vez finalizado este trabajo, a partir de las imágenes y sonidos calificados como valiosos se podrá diseñar un plan de montaje en el que se incluyen los *Time Codes* de video y audio, respectivamente, así como el orden en que estos serán dispuestos, de acuerdo a lo establecido en las secuencias especificadas en la escaleta. Esta visualización del material nos permite establecer las ideas preliminares sobre el ritmo general del video, que deberá ser acorde a la información que se transmite y al tratamiento que se ha seleccionado como idóneo para apuntalar la perspectiva del mensaje.

Con base en la duración total del documental, establecida previamente (corto, medio o largometraje), se debe procurar desde esta fase que haya un equilibrio entre el tiempo de las secuencias y la duración y ritmo de las tomas seleccionadas que habrán de montarse.

Como se mencionó en el apartado correspondiente al tratamiento del documental, en nuestro video el papel de las transiciones así como de la banda sonora es fundamental ya que ambos elementos, junto con la imagen y el montaje particular de cada una de las secuencias, contribuirán a definir el paso de un tiempo y una idea a otra, estableciendo la continuidad o discontinuidad entre los eventos, conceptos y secuencias, una vez montadas.

El sonido, bien sea música, ambiente, off o diálogos, siempre interactúa con la imagen. O Bien ata los planos en una misma intención (...), o sirve para interrumpir un concepto, un espacio o un ambiente.¹

En cuanto a la música se refiere, hemos decidido seguir el consejo del autor y realizador Nel Escudero, por lo que ésta será incluida una vez que se haya efectuado el montaje de las imágenes. Se contemplará la posibilidad de, en los casos que así se requiera, componer música original (mediante una colaboración gratuita, previamente concertada) o incluir piezas ya realizadas, cuidando la duración de éstas con el fin de no incurrir en faltas legales por derechos de autor. Tomamos en cuenta que una de las ventajas de editar no linealmente nos permitirá, cuando sea necesario, acortar o alargar fácilmente algunas de las tomas en caso de que presenten desajustes con a la música insertada.

Las diferencias entre la imagen, el sonido (diálogos al interior de la toma, ausencia o presencia de música) y transiciones entre cada secuencia, deberán permitir al espectador

ubicar el sentido de cada una de ellas, diferenciando aquellas que se dedican únicamente a la información por medio de entrevistas, de aquellas que pertenecen a la crónica de los días previos y a la manifestación, discerniendo, incluso, el cambio de un día a otro.

Dado el tipo de tratamiento seleccionado, más bien naturalista, sólo se incluirán efectos especiales, filtros o máscaras en la imagen de los intercortes de los noticiarios, pero sólo en el caso de que no sea notoria la diferencia entre las imágenes o audio tomado de estas fuentes y el recolectado por el equipo de grabación. Por lo demás, el resto de la postproducción se reducirá al título, los créditos y la inserción de *supers*, mediante los cuales se aclararán algunos aspectos de “ubicación” para el espectador, en las secuencias dedicadas a las entrevistas.

¹ ESCUDERO, Nel. Las claves del documental. Instituto Oficial de la Radio y la Televisión, Madrid, 2000. pp. 165.

4.3.1 PLAN DE MONTAJE (EDL).

No.	Casete	No. Shot	TIME CODE	VIDEO	Casete	No. Shot	TIME CODE	AUDIO
1					VHS2	Noticias C40	00:03:49 00:03:53	"¿Quién pegó la policía estatal, la municipal, la federal?"
2	VHS3	Noticias C7	0:43:13	MS un par de policías llevan detenido a Arnoldo, sin camisa, uno más se acerca de repente para golpearlo con un tolete.	VHS3	Noticias C7	Directo.	Música. Audio original del noticiario, ambiente de la represión.
3					VHS/3	Noticias C9	00:39 36 00:39:39	"Estuvieron provocando de manera bastante insistente."
4	VHS2	Noticias C40	0:18:50	FS grupo de policías golpean con toletes a un manifestante con tutta hasta tirarlo.	VHS2	Noticias C40	Directo.	Música. Audio original del noticiario, ambiente de la represión.
5	VHS2	Noticias C40	00:19:12 00:19:13	FS un policía arrastra a un joven inconsciente.	VHS2	Noticias C40	Directo.	Música. Audio original del noticiario, ambiente de la represión.
6					VHS2	Noticias C40	00:04:00 00:04:08	"Fue de una manera impune, muy sorpresiva porque todos los manifestantes se encontraban sentados agotados por el sol."
7	VHS2	Noticias C40	0:19:01	FS grupo de policías golpean a un manifestante en el suelo, con sus escudos y toletes.	VHS2	Noticias C40	Directo.	Música. Audio original del noticiario, ambiente de la represión.
8	VHS2	Noticias C40	00:19:04 00:19:05	MCU THREE SHOT, Jorge Villareal se apoya en Héctor de la Cueva, lleva la cara ensangrentada., atrás de él va un policía.	VHS2	Noticias C40	Directo.	Música. Audio original del noticiario, Jorge llora.
6	VHS2	Noticias C40	00:19:28 00:19:30	FS un grupo de policías patea a Raúl que está en el piso.	VHS2	Noticias C40	Directo.	Música. Audio original del noticiario.
9					VHS2	Noticias C40	00:04:08 00:04:17	"Y en cinco segundos se abre esta valla de policías estatal y empiezan a perseguir a todos los manifestantes."
10	VHS2	Noticias C40	00:18:29 00:18:33	FS granaderos del Estado se acercan a valla de llantas.	VHS2	Noticias C40	00:16:44 00:16:48	Música. Audio original del noticiario, ambiente de la represión.

11	VHS2	Noticias C40	00:18:34 00:18:38	FS policía golpea la valla de llantas.	VHS2	Noticias C40	00:16:51 00:16:55	Música. Audio original del noticiario, ambiente de la represión.
12	VHS2	Noticias C40	00:18:40 00:18:44	FS policía golpea la valla de llantas.	VHS2	Noticias C40	00:19:45 00:19:49	Música. Audio original del noticiario, ambiente de la represión.
13	VHS2	Noticias C40	00:18:45 00:18:49	FS policía golpea la valla de llantas.	VHS2	Noticias C40	00:19:50 00:19:54	Música. Audio original del noticiario, ambiente de la represión.
14	VHS3	Noticias C9	00:40:02 00:40:07	MS reportero de canal 9.	VHS3	Noticias C9	Directo.	Música "Estas manifestaciones que se oponen a todo incluso en un tono anarquista y bastante agresivo."
15	VHS3	Noticias C40	00:28:14 00:28:20	MCU Diego Fernández de Cevallos, entrevistado por los reporteros.	VHS3	Noticias C40	Directo.	Música "Estos jóvenes siempre van a lo mismo, a manifestarse y a buscar que los repriman."
16	VHS3	Noticias C2	01:52:08 01:52:17	LS salón de Los Pinos, CROSS MS mujer de ONG, CROSS a MS de Fox.	VHS3	Noticias C2	Directo.	Música. "Porque las fuerzas represivas del Estado, contra jóvenes: creo que no podemos quedarnos callados."
17	VHS3	Noticias C40	00:51:06 00:51:10	MS Fox en la inauguración del WEF.	VHS3	Noticias C40	Directo.	Música. "El único mandato de la ciudadanía es la paz".

Tiempo total de la secuencia: 00' 01' 11"

No.	Casete	No. Shot	TIME CODE	VIDEO	Casete	No. Shot	TIME CODE	AUDIO
1	Dv1	D1/13	00:07:22 00:07:28	MS ZOOM IN, Raúl, vestido de tutta y casco sostiene llantas.				Música
2	Dv1	D1/12	00:04:26 00:04:37	FS en teatro, preparan el material para el taller, bajo el templete.	Dv1	D1/12	Directo.	Audio ambiente dentro del teatro, se escuchan las voces de los asistentes al taller.
3	Dv1	D1/13	00:04 38 00:04:46	MS TWO SHOT Mateo muestra, con Raúl, como protegerse en la manifestación.	Dv1	D1/13	Directo.	"Evidentemente...eso lo hacen"
4	Dv1	D1/15	00:08:31 00:08:35	FS del público, desde parte trasera del teatro.	Dv1	Dv/13	00:05:26 00:06:00	"Será útil conseguir una suerte de ..." (continúa)
5	Dv1	D1/13	00:05:36 00:05:56	TILT UP Raúl y Mateo muestran las protecciones.	Dv1			(Continúa)... "chaleco salvavidas...si llega el golpe aquí..." (continúa)
6	Dv1	D1/14	00:07:50 00: 07:55	FS Jorge Borrego y Daniel, observan, Daniel simula un golpe en el brazo.	Dv1			(Continúa)... "ya el palito... menos fuerte, ¿no?"
7	Dv1	D1/25	00:09:26 00:09:35	FS Jorge Borrego explica cuál es el objetivo de esa reunión.	Dv1	D1/25	Directo.	"La idea no es terminar...ir al frente"
8	Dv1	D1/19	00:08:38 00:08:42	FS Raúl e italianos extienden una lona sobre el templete.	Dv1	D1/19	Directo.	Audio ambiente, ruido de la lona y voces.
9	Dv1	D1/20	00:09:35 00:09:47	ZOOM IN hasta PA de Raúl con macarilla, sobre el templete, juega y extiende los brazos.	Dv1	D1/20	00:09:36 00:09:47	"Espacio, sin correr...apoyarse"
							00:09:55 00:10:00	"Sacarlos de onda...encima."
10	Dv1	D1/24	00:10:58 00:11:04	MS Raúl y Abraham sostienen llantas, Abraham explica como debe actuar la valla.	Dv1	D1/24	Directo.	"Los que estemos aquí...recibir putazos."
11	Dv1	D1/27	00:13:00 00:13:22	PA Bárbara se levanta para pedir a italianos que cuenten una experiencia.	Dv1	D1/27	Directo.	"Los compañeros nos podrían hablar...nos traduzcan."
12	Dv1	D1/28	00:14:13 00:15:12	PA Raúl se quita las protecciones y se va sentar junto a otros, PANEÓ DER. hasta pies de Mateo.	Dv1	D1/28	00:14:22 00:15:05	"La prima volta...Kosovo"
							00:15:13 00:15:20	"Habiamo visto...dietro"
							00:15:31 00:15:34	"¿Le entienden?" Risas.

13	Dv1	D1/26	00:12:18 00:12:26	FS público sentado, ven hacia el escenario.	Dv1	D1/28	00:15:36 00:16:29	"La primera vez... no somos ejército, no?"
14	Dv1	D1/28	00:14:54 00:15:01	PP pies de italianos que están sobre el templete.	Dv1			
15	Dv1	D1/30	00:19:47 00:20:02	FS público sentado, ven hacia el escenario.	Dv1			
16	Dv1	D1/28	00:15:20 00:15:25	PP pies de italianos que están sobre el templete.	Dv1			
17	Dv1	D1/26	00:12:04 00:12:15	PANEÓ IZQ; desde FS J.B., sentado a MCU de público mirando atento	Dv1			
18	Dv1	D1/30	00:21:25 00:21:35	FS Raúl sentado, con tubo entre las manos observa a los italianos que siguen hablando.	Dv1			
19	Dv1	D1/23	00:10:19 00:10:26	FS público sentado, ven hacia el escenario, María y Daniel platican.	Dv1			
20	Dv1	D1/28	0:15:45 00:15:49	PP pies de italianos que están sobre el templete.	Dv1	D1/28	00:16:44 00:16:48	"Es muy valioso... que está en la marcha, no?"
21	Dv1	D1/26	00:12:28 00:12:32	FS público sentado.	Dv1	D1/28	00:16:51 00:16:55	"Tomar conciencia...cada quien, no?"
22	Dv1	D1/31	00:21:29 00:21:38	FS Raúl sentado, observa a Mateo que continúa la explicación.	Dv1	D1/30	00:19:45 00:19:54	"La cosa es política... pegados a la tira."

Tiempo total de la secuencia: 00' 04' 16"

No.	Casete	No. Shot	TIME CODE	VIDEO	Casete	No. Shot	TIME CODE	AUDIO
				NEGROS				
1	Dv2	D4/1	00:57:55 00:57:57	THREE SHOT Santiago, Daniel y Paty.	Dv1	D4/1	Directo.	"Por que amamos al mundo"
2	Dv1	D1/38	00:43:12 00:43:22	MCU Chucho Arroyo.	Dv1	D1/38	Directo.	"Creo que la responsabilidad...por internet"
3	Dv1	D1/37	00:36 33 00:36:40	MCU Jorge Borrego.	Dv1	D1/37	Directo.	"Tres demandas globales...por la ecología."
4	Dv2	D4/1	00:58:53 00:59:00	THREE SHOT Danie, Santiago y Paty.	Dv1	D4/1	Directo.	"Pero en otras cuestiones...otras cosas."
5	Dv1	D1/37	00:33:23 00:33:35	MCU Jorge Borrego.	Dv1	D1/37	Directo.	"A Cancún puede ir...crea conveniente."
6	Dv2	D4/1	00:59:27 01:00:21	THREE SHOT Santiago, Danie y Paty.	Dv1	D4/1	Directo.	"La teoría política...aunque sea pequeña gané."

Tiempo total de la secuencia: 00' 01' 32''

No.	Casete	No. Shot	TIME CODE	VIDEO	Casete	No. Shot	TIME CODE	AUDIO
1	Dv1	D2/6	00:56:14 00:51:22	MS Héctor de la Cueva, explica el mapa de Cancún, ZOOM IN a mapa.	Dv1	D2/6	Directo.	"Cancún es básicamente... y este es el mar."
2	Dv1	D2/4	00:54:59 00:55:10	TWO SHOT punks, PANEÓ IZQ. a la reunión.	Dv1	D2/6	00:57:33 00:57:44	"El hotel Regina Westin... centro de la ciudad."
3	Dv1	D2/8	00:56 33 00:56:40	MS Héctor de la Cueva, habla sobre Cancún.	Dv1	D2/8	Directo.	"La cuestión en Cancún... todas las organizaciones."
4	Dv2	D2/11	00:07:17 00:07:45	OS chavo viendo mapa, ZOOM OUT hasta FS de la reunión, Héctor de la Cueva y Jorge Villareal al frente.	Dv2	D2/11	Directo.	"No solamente la manifestación... haber unión."
5	Dv2	D2/18	00:17:47 00:18:10	PA THREE SHOT Raúl, Santiago y Jorge Villareal.	Dv2	D2/18	Directo.	"El registro para los participantes... seis y media de la mañana."
6	Dv2	D2/19	00:21:27 00:22:05	MS Santiago.	Dv2	D2/19	Directo.	"De esta manera también atraeríamos... llevarnos a los medios a los foros".
7	Dv2	D2/21	00:24:48 00:24:55	FS reunión.	Dv2	D2/21	00:25:27 00:25:34	"Aquí ya está el programa... entonces está planeado"... (continúa)
8	Dv2	D2/21	00:25:35 00:25:42	MS Jorge Villareal, ZOOM OUT a FS de reunión.	Dv2	D2/21	Directo.	(continúa) ... "que empiece... Foro Social Alternativo."
9	Dv2	D2/20	00:22:29 00:22:45	PA Raúl, Santiago y Jorge Villareal.	Dv2	D2/20	Directo.	"Hay que tener en cuenta que... jueguen con nosotros."
10	Dv2	D2/31	00:32:57 00:33:08	FS de reunión a ZOOM IN a MCU de Daniel.	Dv2	D2/31	Directo.	"Impedir que la reunión... objetivo... (continúa)"
11	Dv2	D2/16	00:14:34 00:14:47	OS chavo con cartel entre las manos, ZOOM OUT a FS de algunos asistentes a la reunión que escuchan.	Dv2		00:33:26 00:33:39	"(continúa)... pero bueno, como sabemos... traspasar o intentar... (continúa)"
12	Dv2	D2/31	00:33:26 00:33:39	MCU Daniel.	Dv2		Directo.	"... (continúa) cuando menos a empujar... alcancen ese momento."
13	Dv2	D2/31	00:35:26 00:35:45	FS Reunión, Daniel habla.	Dv2		Directo.	"Impedir que el Foro... que nadie los oiga."
14	Dv2	D2/31	00:36:32 00:37:14	MS a MCU Santiago	Dv2		Directo.	"Porque a esos güeyes... al mar ¡carajo!"
15	Dv2	D2/31	00:39:40	MS THREE SHOT Daniel, Santiago y Toño.	Dv2		Directo.	"Lo que hay que pensar... cómo reaccionaríamos."
00:39:55								

16	Dv2	D2/31	00:40:10 00:40:14	FS reunión, Santiago habla.	Dv2		Directo.	"O.K. nos frenaron aquí...lleguen los medios."
----	-----	-------	----------------------	-----------------------------	-----	--	----------	--

Tiempo total de la secuencia: 00' 04' 47"

No.	Casete	No. Shot	TIME CODE	VIDEO	Casete	No. Shot	TIME CODE	AUDIO
1	Dv1	D1/38	00:46:24 00:46:50	MCU Chucho Arroyo.	Dv1	D1/38	Directo.	"Una primer ganancia...tu ganancia."
2	Dv1	D1/37	00:39:12 00:39:41	FS Jorge Borrego.	Dv1	D1/37	Directo.	"Lograr detener.. a toda la sociedad."
3	Dv2	D4/1	00:05 14 00:05:32	TWO SHOT Santiago y Daniel, ZOOM OUT a THREE SHOT.	Dv2	D4/1	Directo.	"Nos dirigimos...suprimida y deprimida."
4	Dv1	D1/37	00:40:54 00:41:12	FS Jorge Borrego.	Dv1	D1/37	Directo.	"Lo menos a lo que podemos...globalifóbico del mundo."
5	Dv2	D4/1	01:00:57 01:01:30	THREE SHOT Daniel, Santiago y Paty.	Dv2	D4/1	Directo.	"Un mundo...ideológica zapatista."
6	Dv1	D1/38	00:50:59 00:51:20	MCU Chucho Arroyo.	Dv1	D1/38	Directo.	"Lo que vivimos...para una realidad."
7	Dv1	D1/37	00:26:02 00:26:14	MS Jorge Borrego.	Dv1	D1/37	Directo.	"Nosotros decimos...andar juntos."
8	Dv2	D4/1	00:07:14 01:07:35	THREE SHOT Daniel, Santiago, y Paty.	Dv2	D4/1	Directo.	"Desde un derecho al...eso es la justicia social."

Tiempo total de la secuencia: 00' 02' 58"

No.	Casete	No. Shot	TIME CODE	VIDEO	Casete	No. Shot	TIME CODE	AUDIO
1	Dv2	D3/1	00:40:34 00:40:54	FS Llegan llantas a la pirámide.	Dv2	D3/1	Directo.	Audio ambiente, se escuchan las voces de los asistentes a la reunión.
2	Dv2	D3/5	00:42:15 00:42:20	FS Llegan con otras llantas, un chavo deja caer una.	Dv2	D3/5	Directo.	Audio ambiente, se escuchan las voces de los asistentes a la reunión.
3	Dv2	D3/12	00:44 15 00:45:12	ZOOM OUT de playera "Rivolta" a FS de italianos preparando llantas.	Dv2	D3/10 D3/11	00:44:24 00:44:30 Directo	"A ver...¡Eh! Compas, hacen falta...primera línea." Audio ambiente, se escuchan voces de italianos y de los asistentes.
4	Dv2	D3/13	00:45:13 00:45:35	PP gordo enmarcado en llanta, TRAVELLING IZQ. a FS preparando llantas.	Dv2	D3/13	Directo.	Audio ambiente, se escucha pasar un avión y las voces de los asistentes a la reunión.
5	Dv2	D3/14	00:45:30 00:45:52	LS Paisaje atardecer.				Música.
6	Dv2	D3/17	00:47:07 00:47:13	FS reunión, siguen preparando llantas (SHUTTLE).				Música.
7	Dv2	D3/18	00:48:18 00:48:30	PP llanta forrada, al fondo Mateo y Lola (SHUTTLE).				Música.
8	Dv2	D3/20	00:49:35 00:49:47	FS Toño y otro chavo levantan llantas (SHUTTLE).				Música.
9	Dv2	D3/20	00:52:07 00:52:27	MS italiano gordo golpea llantas.				Música.
10	Dv2	D3/22	00:54:47 00:55:23	PP panfleto "No WEF" a LS simulacro de Acción Directa.	Dv2	D3/22	Directo.	Audio ambiente. "Tutti dietro...nada más dos piernas."
11	Dv2	D3/26	00:57:04 00:57:09	FS contracampo simulacro de Acción Directa.	Dv2	D3/26		
12	Dv2	D3/23	00:55:25 00:56:03	FS ZOOM IN a MS de simulacro de Acción Directa, ZOOM OUT a LS, PANEIO IZQ. a público, PANEIO DER. a participantes del simulacro.	Dv2	D3/23	Directo.	Audio ambiente, se escuchan gritos y aplausos.

Tiempo total de la secuencia: 00' 04' 15''

No.	Casete	No. Shot	TIME CODE	VIDEO	Casete	No. Shot	TIME CODE	AUDIO
1	Dv3	D4/1	00:00:37 00:00:47	THREE SHOT Paty, Daniel y Santiago.	Dv3	D4/1	Directo.	"Hacer informaciones alternativas...mal informada, ¿no? ... (continúa)"
2	Dv4	D7/96	00:42:59 00:53:04	MCU globero, al fondo se ven sus globos.	Dv4	D7/96	Directo.	"Globalización, no...pus no."
3	Dv3	D4/1	00:00:48 00:01:00	THREE SHOT Paty, Daniel y Santiago.	Dv3	D4/1	Directo.	...(continúa)...la gente no sabe...que se decide."
4	Dv1	D1/37	00:32:15 00:32:35	MS Jorge Borrego.	Dv1	D1/37	Directo.	"Hemos tenido que...a que no se enteren."
5	Dv3	D4/1	00:01:55 00:02:20	TWO SHOT Daniel y Santiago.	Dv3	D4/1	Directo.	"Tenemos las cuestiones... frente de resistencia."
6	Dv1	D1/37	00:28:10 00:28:27	MS Jorge Borrego.	Dv1	D1/37	Directo.	"La acción directa... la lucha."
7	Dv3	D4/1	00:03:46 00:04:51	TWO SHOT Santiago y Daniel.	Dv3	D4/1	Directo.	"Lo que se está globalizando...de cada lugar"
8	Dv1	D1/37	00:30:47 00:31:02	MS Jorge Borrego.	Dv1	D1/37	Directo.	"Si quieren bajar...tratados comerciales."
9	Dv3	D4/1	00:08:03 00:08:25	THREE SHOT Santiago, Paty y Daniel.	Dv3	D4/1	Directo.	"Hay una metáfora... morder el pollito."

Tiempo total de la secuencia: 00' 02' 51"

No.	Casete	No. Shot	TIME CODE	VIDEO	Casete	No. Shot	TIME CODE	AUDIO
1	Dv3	Dv5/2	00:21:11 00:21:41	PP bandera, TILT DOWN a zócalo, TILT UP hasta PP bandera.	Dv3	Dv5/2	Directo.	Audio ambiente, se oye una sirena y voces.
2	Dv3	D5/4	00:22:40 00:22:44	FS mochilas y chavos frente a la Catedral.	Dv3	D5/4	Directo.	Audio ambiente.
3	Dv3	D5/7	00:24:15 00:24:26	FS Yuri, Ana, Bárbara, caminan hacia camión.	Dv3	D5/13	00:26:57 00:27:04	"A ver compañeros...súbanse todos."
4	VHS1	Noticias	01:32:48 01:32:59	MCU informador de canal 13.	VHS1	Noticias	Directo.	Está listo el operativo ... destruyen todo lo que ven.
5	VHS1	Noticias	01:32:16 00:33:00	CU Joaquín Hendrix.				Estamos preparados para ...reunión del Foro Mundial.
6	VHS1	Noticias	01:33:45 01:33:39	FS vehículo policiaco.				El operativo coordinado... (continúa)...
7	VHS1	Noticias	01:33:40 01:33:44	FS THREE SHOT militares y perro.				(continúa)...más notorio."
8	VHS1	Noticias	01:33:45 01:33:49	FS militares caminado con un perro.				La Secretaría de Seguridad Pública anunció que la seguridad del evento...(continúa)
9	VHS1	Noticias	01:33:50 01:33:57	Cortinilla.				(continúa) ... perros de rastreo."
10	VHS1	Noticias	01:34:14 01:34:16	LS entrada del hotel				"Las instalaciones del hotel permanecen...(continúa)...
11	VHS1	Noticias	01:34:17 00:34:18	LS vista de una fuente del hotel.				fuertemente resguardadas."
12	Dv3	D6/46	00:48:33 00:58:29	LS reflejo de la carretera en el costado del camión.	Dv3	D6/46	00:48:33 00:58:29	Audio ambiente.
						D6/19	0:33:26	Chavos cantan " Vamos a parar el Foro Mundial"...(continúa)...
13	Dv3	D6/19	00:33:38 00:34:02	FS, interior camión, PANEO DER-IZQ.	Dv3	D6/19	Directo	(Continúa)... "Vamos a parar el foro mundial."
14	Dv3	D7/2	00:52:27 00:52:30	PA militar videando.	Dv3			Música.

15	Dv3	D7/8	00:55:37 00:57:41	LS ZOOMIN a FS de fotógrafos.	Dv3			Música.
16	Dv3	D7/5	00:55:18 00:55:22	MS un militar revisa las cosas dentro del camión.	Dv3			Música.
17	Dv3	D7/12	00:59:31 00:59:35	FS militares decomisando mochila.	Dv3			Música.
18	Dv3	D7/16	00:01:35 00:01:38	MS militares escribiendo.	Dv3			Música.
19	Dv3	D7/15	00:01:30 00:01:34	MS militar pasa, al fondo camarógrafo gordo videá.	Dv3			Música.
20	Dv3	D7/9	00:57:33 00:57:38	FS camión de policías federales.	Dv3			Música.
21	Dv3	D7/25	00:02:26 00:02:31	PP placa de automóvil judicial, PANEÓ IZQ. a MS Daniel y choferes.	Dv3			Música.
22	Dv4	D7/36	00:12:38 00:12:41	MS Fabián habla a la cámara.	Dv4	D7/36	Directo	"No nos van a dejar."
23	Dv4	D7/27	00:08:19 00:08:47	MS Villegas habla con los chavos, ZOOM IN a CU de Villegas.	Dv4	D7/27	Directo	Audio ambiente, ruido del camión y voces.
24	Dv4	D7/27	00:09:31 00:09:34	FS Juan ve con ojos de desconfianza, ZOOM OUT.	Dv4	D7/27	Directo	Audio ambiente.
25	Dv4	D7/29	00:10:14 00:10:31	MS policía con radio, PANEÓ IZQ. hasta militar.	Dv4	D7/29	Directo	Audio ambiente. "¡Órale... el ejército también."
26	Dv4	D7/41	00:15:53 00:16:03	MCU discusión entre policía, Daniel y representantes e Alianza Social.	Dv4	D7/41	Directo	"¿Están detenidos?...primer cuadro de la ciudad."
27	Dv4	D7/41	00:16:28 00:17:16	MCU discusión entre policía, Daniel y representantes e Alianza Social.	Dv4	D7/41	Directo	"No se pueden mover...de la seguridad de la ciudadanía."
28	Dv4	D7/50	00:19:23 00:19:40	FS revisión de autobús.	Dv4	D7/50	00:19:33 00:19:50	Audio ambiente, se escuchan gritos y voces. "¡Oiga oficial... ¡qué onda, eh?"
29	Dv4	D7/50	00:20:27 00:20:47	FS decomisan llantas.	Dv4	D7/50	Directo	"A ver compañeros...¿ésa qué arma blanca, es?"
30	Dv4	D7/52	00:21:20 00:21:23	Foto 5, cabeza de reportero entre Daniel y Villegas.	Dv4	D7/50	00:20:54 00:21:15	Audio ambiente, se oyen muchas voces y gritos. "¡Esa no es un arma blanca."...(continúa)... "Cóndor, cóndor."
31	Dv4	D7/54	00:21:58 00:21:41	Foto 7, chavos asomados desde las ventanas del camión.	Dv4	D7/51		
32	Dv4	D7/56	00:21:45 00:21:48	Foto 9, mujer policía.	Dv4			

33	Dv4	D7/46	00:18:44 00:18:47	Foto 1, policías con casco.	Dv4			
34	Dv4	D7/57	00:21:51 00:21:54	Foto 10, policía maya.	Dv4			
35	Dv4	D7/59	00:22:04 00:22:07	Foto 12, policías judiciales.	Dv4			
36	Dv4	D7/69	00:28:34 00:28:37	CU Villegas tapa le lente de la cámara con una pulsera de picos.	Dv4			

Tiempo total de la secuencia: 00' 06' 56''

No.	Casete	No. Shot	TIME CODE	VIDEO	Casete	No. Shot	TIME CODE	AUDIO
1	Dv5	D8/71	00:37:35 00:37:57	FS grupo Desobediencia Civil escucha la radio.	Dv5	D8/71	Directo	Audio de la radio: "La realización del Foro Económico...ya por la libre?"
2	Dv5	D8/78	00:41:54 00:42:08	FS una chava cose un chaleco, junto a ella está su perro.	Dv5	D8/72	00:38:34 00:38:52	Audio de la radio: "Junto a la voz...mayores oportunidades"
3	Dv5	D8/79	00:42:21 00:42:23	OS Adazahira lee un diario.	Dv5			
4	VHS3	Noticias	00:06:19 00:06:30	TS Denisse Marker y Ciro Gómez Leyva	VHS3	Noticias	Directo	"Y esto en Cancún...viejas consignas"
5	VHS3	Noticias	00:04:30 00:04:33	FS imágenes del noticiero sobre el campamento.	VHS3	Noticias	Directo	"Aunque llegaron a Cancún...cuestión de métodos."
6	VHS3	Noticias	00:04:34 00:04:37	FS imágenes del noticiero sobre el campamento.				
7	VHS3	Noticias	00:04:38 00:04:42	FS imágenes del noticiero sobre el campamento.				
8	VHS1	Noticias	01:00:50 01:00:53	FS imágenes del noticiero, sobre los manifestantes en el Parque de las Palapas, se ven al frente Yuri y Abraham.	VHS1	Noticias	Directo	"En el Parque de las Palapas...con sus gritos."
9	VHS1	Noticias	1:00:54	FS imágenes del noticiero de canal 13, sobre los manifestantes en el Parque de las Palapas.				
10	VHS1	Noticias	1:00:55	MCU Abraham.				
11	VHS1	Noticias	1:00:56	FS imágenes del noticiero, sobre los manifestantes en el Parque de las Palapas, se ven al frente Yuri y Abraham.				
12	VHS1	Noticias	1:00:57	LS Parque de las Palapas de noche.				
13	VHS1	Noticias	1:00:58	FS reunión de los manifestantes en el Parque de las Palapas, en la noche.				
14	VHS1	Noticias	01:59:59 01:01:06	MCU algunos de los manifestantes discuten, al fondo, se ve a Santiago que comienza a gritar.				

15	Dv5	D8/16	00:04:45 00:04:55	PP bandera puma, TILT DOWN a FS de campamento.	Dv5	D8/16 D8/26	Directo 00:08:35	Primer plano directo. Segundo plano tambores, silbato y aplausos...(continúa)
16	Dv5	D8/13	00:03:30 00:03:33	MS canal cuarenta entrevista a chavos con paliacate.	Dv5	D8/13	Directo 00:08:45	Primer plano sonido directo. ...(continúa)...SP tambores, silbato y aplausos.
17	Dv5	D8/17	00:05:23 00:05:26	Foto, FS prensa de pié, mirando hacia campamento.	Dv5	D8/17 D8/26	00:08:48 00:09:13	... (continúa)...Tambores, silbato y aplausos. "Aquí estamos ...pusimos a temblar."
18	Dv5	D8/18	00:05:30 00:05:33	Foto MS Bárbara entrevistada.	Dv5	D8/18 D8/26		
19	Dv5	D8/8	00:02:59 00:03:02	Foto FS reportera con grabadora entrevistando a chavos	Dv5	D8/8 D8/26		
20	Dv5	D8/19	00:05:37 00:05:40	Foto MS chavo sacando del basurero una chamarra de televisa.	Dv5	D8/19 D8/26		
21	Dv5	D8/20	00:05:45 00:05:55	FS DOLLY IN a prensa que toma imágenes de manifestantes.	Dv5	D8/20 D8/26		
22	Dv5	D8/24	00:07:35 00:08:15	FS marcha ultra avanza.	Dv5	D8/24	Directo	Consignas.
23	Dv5	D8/26	00:08:56 00:08:58	FS marcha.				Música.
24	Dv5	D8/31	00:10:03 00:10:05	FS marcha con mantas, manifestantes con caras cubiertas.				Música.
25	Dv5	D8/32	00:13:41 00:13:43	FS grupo de F26 aplaude.				Música.
26	Dv5	D8/40	00:16:31 00:16:34	MCU policía vial que pide orden.	Dv5		Directo	"Tomen un solo... manifestación en orden."
27	Dv5	D8/32	00:12:51 00:12:53	FS manifestantes del colectivo F26 aplauden y saltan.				Música
28	Dv5	D8/31	00:11:47 00:11:49	FS marcha avanza, un manifestante hace "huevos" a la cámara.				Música
29	Dv5	D8/48	00:22:29 00:22:31	MCU señor cancenense preguntón.	Dv5	D8/48	Directo	"¿Pero de qué están en contra, exactamente?"
30	Dv5	D8/31	00:12:22 00:12:24	MS marcha avanza, manifestantes con brazo en alto y señal de "V".				Música.
31	Dv5	D8/57	00:27:47 00:27:49	LS Villegas da órdenes por radio.				Música.

32	Dv5	D8/47	00:21:34 00:21:38	MCU joven con lentes oscuros.	Dv5	D8/47	Directo	"Hay problemas más importantes por los que deberían hacer cosas así."
33	Dv5	D8/32	00:13:05 00:13:07	MS grupo de manifestantes de F26 aplauden.				Música.
34	Dv5	D8/58	00:27:57 00:27:59	MS policía abre valla metálica.				Música.
35	Dv5	D8/48	00:22:42 00:22:44	MCU señor cancenense preguntón.	Dv5	D8/48	Directo	"¿Qué solución proponen ellos?"
36	Dv5	D8/32	00:14:32 00:14:34	FS Manifestación avanza.				Música.
37	Dv5	D8/59	00:28:24 00:28:26	FS policías en fila, pasa un camarógrafo.				Música.
38	Dv5	D8/46	00:20:45 00:20:47	MCU agente de turismo.	Dv5	D8/46	Directo	"Está bien que se manifiesten."
39	Dv5	D8/50	00:25:22 00:25:24	Pinta en mapa "Libertad Roco".				Música.
40	Dv5	D8/60	00:31:42 00:31:44	FS policía alineada, ZOOM IN hasta cascos.				Música.
41	Dv5	D8/48	00:23:35 00:23:38	MCU señor cancenense preguntón.	Dv5	D8/48	Directo	"Si no tienen, otra cosa mejor que hacer."
42	Dv5	D8/54	00:27:05 00:27:07	FS manifestación parada.				Música.
43	Dv5	D8/59	00:29:45 00:29:47	MS policías granaderos.				Música.
44	Dv5	D8/49	00:24:28 00:24:30	MS springbreakers.	Dv5	D8/49	Directo	"Que tampoco hagan acá el Foro Económico Mundial."
45	Dv5	D8/54	00:27:13 00:27:15	FS manifestación parada.				Música.
46	Dv5	D8/60	00:31:56 00:31:58	FS policía alineada, escudos de la policía federal.				Música.
47	Dv5	D8/55	00:27:20 00:27:22	FS "Contracorriente", con manta roja.				Música.
48	Dv5	D8/61	00:32:03 00:32:05	FS pasan corriendo policías con armas.				Música.

49	Dv5	D8/85	00:44:57 00:45:02	TRAVELLING letrero "Bienvenidos".	Dv5	D8/85	(00:44:58 Fin Música) Directo	Terminan últimos compases de música. Audio ambiente, se escucha el sonido del viento en la carretera.
50	Dv5	D8/88	00:46:15 00:46:18	FS llegada al hotel Westin Regina.	Dv5	D8/88	Directo (00:46:17 inicio música)	Audio ambiente, se escucha ruido del automóvil. Música.
51	Dv5	D8/91	00:48:14 00:48:17	FS manta "A la chingada su globalización"				Música.
52	Dv5	D8/92	00:51:16 00:51:19	PP camión del WEF				Música.
53	Dv5	D8/93	00:52:15 00:52:18	FS manta "Viva la humanidad."				Música.
54	Dv5	D8/96	00:56:52 00:56:55	FS manta con calavera y letrero "Foro", y pinocho zedillo.				Música.
55	Dv5	D8/95	00:53:45 00:53:47	PP rata con máscara de Salinas.				Música.
56	Dv6	D8/102	00:08:10 00:08:14	PICADA chavos tocando tambores en el campamento.	Dv6	D8/102	Directo	Audio ambiente, se escuchan los tambores, voces y gente cantando.
57	Dv5	D8/100	00:58:40 00:58:47	MS Lola en entrevista.	Dv5	D8/100	Directo	"Fue una discusión... a la ruptura... (continúa)"
58	Dv6	D8/102	00:08:23	FS campamento, chavos platicando junto a llantas.	Dv5	D8/100	00:58:48 00:58:49	...(continúa)... "y a la confrontación."
59			00:08:27				00:58:56 00:58:59	"Yo creo que es un problema... (continúa)"
60	Dv5	D8/100	00:59:00 00:59:24	MCU Adazahira en entrevista.	Dv5	D8/100	Directo	...(continúa)... o estás contra mí."
61	Dv6	D8/103	00:08:30 00:08:35	FS campamento, Jorge Borrego y Yuri pintan llantas.	Dv5	D8/100	01:00:17 01:00:22	"No hay imaginación... condiciones... (continúa)"
62	Dv5	D8/100	01:00:23 01:00:35	MCU Adazahira en entrevista.	Dv5	D8/100	Directo	...(continúa) "...que ya no son... la bronca, ¿no?"
63	Dv6	D8/103	00:08:41 00:08:44	MS Campamento, Toño, Jorge Villareal y otros platican.	Dv5	D8/100	01:00:43 01:00:46	"Y es el mismo discurso... (continúa)"
64	Dv5	D8/100	01:00:50 01:01:00	MCU chava en entrevista.	Dv5	D8/100	Directo	...(continúa)... "de que, malditos moderados... el aprendizaje."

65	Dv6	D8/108	00:10:09 00:10:15	PP sopa, TILT UP hasta CU Ana.	Dv6	D8/100	00:00:45 00:01:19	"Es un problema de ubicación...roto la madre siempre."
66	Dv6	D8/100	00:00:51 00:01:19	MS Bárbara en entrevista.	Dv6			

Tiempo total de la secuencia: 00' 05' 29"

No.	Casete	No. Shot	TIME CODE	VIDEO	Casete	No. Shot	TIME CODE	AUDIO
1	Dv6	D9/1	00:10:59 00:10:13	FS tuttas se agachan para levantar llantas, para dar inicio a la marcha.	Dv6	D9/1	Directo	Ambiente. "¡Vámonos...!"
2	Dv6	D9/2	00:11:45 00:11:51	FS DOLLY IN entre manifestantes, hasta reporteros que toman fotos.	Dv6	D9/2	Directo	Audio ambiente, se oyen voces.
3	VHS3	Noticias	00:04:36 00:04:38	PP manta del CGH.	VSH2	Noticias	Directo	"Luego de reconocer que la unión... en el Km. Cero de la zona hotelera de Cancún."
4	VHS3	Noticias	00:04:39 00:04:40	CU mujer del MPR con lentes y paliacate que le cubre la cara.				
5	VHS3	Noticias	00:04:41 00:04:43	FS grupo Desobediencia en reunión.				
6	VHS3	Noticias	00:04:44 00:04:45	FS chavos en campamento.				
7	VHS3	Noticias	00:04:46 00:04:48	MS un chavo con paliacate y gogles, carga en el hombro una caja.				
8	Dv6	D9/2	00:11:56 00:12:08	MS manifestantes y observadores aplauden.	Dv6	D9/2	Directo	Ambiente de la manifestación, voces, silbidos, gritos.
9	Dv6	D9/5	00:13:50 00:13:53	MS Daniel, Jorge Villareal y otro chavo platican, Daniel señala algo.	Dv6	D9/5		
10	Dv6	D9/7	00:15:09 00:15:20	CONTRAPICADA avanzan manifestantes con paliacates.	Dv6	D9/7		
11	Dv6	D9/6	00:13:55 00:14:10	PA 4 tutta entrelazan los brazos, TILT DOWN a pies, pasa perro.	Dv6	D9/6		
12	Dv6	D9/13	00:17:03 00:17:06	Foto 2, TWO SHOT enmascarados.	Dv6	D9/13		
13	Dv6	D9/14	00:17:09 00:17:12	Foto 3, MS DIAGONAL tutta de espaldas con letrero "No WEF."	Dv6	D9/14		
14	Dv6	D9/18	00:17:35 00:17:38	Foto 7, manifestante con playera de "Lenin."	Dv6	D9/18		
15	Dv6	D9/16	00:17:23 00:17:26	Foto 5, FS tuttas formados en diagonal.	Dv6	D9/16 D9/25		
16	Dv6	D9/25	00:20:36 00:20:53	MS de espaldas a tuttas, mientras cantan consignas.	Dv6	D9/25	00:20:37 00:21:06	...(continúa)... el zapatista.

17	Dv6	D9/21	00:18:15 00:18:18	FS manifestantes ultras con manta.				
18	Dv6	D9/22	00:18:34 00:18:37	FS toma mediante espejo retrovisor.				
19	Dv6	D9/24	00:18:22 00:18:25	PA tuttas avanzan con los brazos en alto.				
20	Dv6	D9/26	00:21:31 00:21:34	Daniel y otros avanzan con los brazos entrelazados.				
21	Dv6	D9/31	00:26:39 00:27:09	MS Jorge Borrego da indicaciones a la valla con el megáfono.	Dv6		Directo	"Recuerden compañeros la represión...serenidad compañeros"
22	Dv6	D9/28	00:24:32 00:24:35	MCU marchando al lado de la valla de llantas.	Dv6			Música.
23	Dv6	D9/28	00:25:18 00:25:22	PP letrero "Zona hotelera", TILT DOWN a marcha.	Dv6			Música.
24	Dv6	D9/32	00:28:17 00:28:20	PICADA a manifestación tuttas desde poste.	Dv6			Música.
25	Dv6	D9/29	00:25:41 00:25:44	FS manifestación ultra.	Dv6			Música.
26	Dv6	D9/32	00:28:39 00:28:42	PICADA a manifestación desde poste.	Dv6			Música.
27	Dv6	D9/35	00:30:39 00:31:02	FS Maoístas hacen pinta.	Dv6			Música.
28	Dv6	D9/34	00:30:59 00:31:02	ELS Helicóptero.	Dv6	D9/39	00:32:36 00:32:39	Sonido helicóptero.
29	Dv6	D9/40	00:32:39 00:32:57	FS valla de tuttas detenida, PANEO IZQ. hasta valla de policía.	Dv6	D9/40	00:32:42 00:33:00	"Compañeros esto es...movimiento democrático."
30	Dv6	D9/41	00:33:51 00:35:06	PA comisión de contacto avanza hasta llegar frente a los reporteros.	Dv6	D9/41	Directo	"Compañeros de la policía...la respuesta."
31	Dv6	D9/44	00:37:53 00:37:57	DOLLY IN hasta valla de policías, PP señalamiento vial "Solo izquierda".				Música.
32	Dv6	D9/45	00:38:21 00:38:23	CU policías con casco.				Música.
33	Dv6	D9/51	00:44:23 00:44:26	PP Cámara y micrófono de Televisa.				Música.
34	Dv6	D9/52	00:54:43 00:54:46	CONTRAPICADA Movimiento Popular avanza.				Música.

35	Dv6	D9/52	00:55:11 00:55:13	FS manifestantes y reporteros se apiñan frente a la valla de policías.				Música.
36	Dv6	D9/58	00:58:23 00:58:51	DOLLY IN entre manifestantes y reporteros, hasta OS de un chavo que muestra su credencial de estudiante a los policías.	Dv6	D9/58	Directo	Audio ambiente, se escuchan muchos gritos, "Hay libertad de tránsito...chéquenlo somos estudiantes".
37	Dv6	D9/59	01:02:02 01:02:05	MS granaderos detrás de la valla metálica, detrás de ellos un policía muy alto observa a los manifestantes.				Música.
38	Dv6	D9/59	01:01:57 01:02:00	DOLLY IN hasta valla de policías, un joven se adelanta a la cámara y posa en ademán de fuerza.				Música.
39	Dv7	D9/63	00:01:34 00:01:37	OS manifestante con las manos al aire frente a la valla de policías que ven a los jóvenes con expresión burlona.				Música.
40	Dv7	D9/63	00:02:49 00:03:04	MCU un manifestante cubierto con paliacate le habla a uno de los policías, al fondo se ven una cámara y micrófonos que lo graban.	Dv7	D9/63	Directo	"Solamente los hijos de gente...defendiendo algo que no sabes".
41	Dv7	D9/62	00:00:32 00:00:35	OS un manifestante ofrece un libro a los granaderos de la valla.				Música.
42	Dv7	D9/67	00:07:10 00:07:13	FS Toño y Fabián se dirigen desnudos a la valla de policías, los reporteros los "cercan" para tomarles imágenes.				Música.
43	Dv7	D9/79	00:13:24 00:13:28	PANEO IZQ.-DER. manifestantes desnudos aplauden frente a la valla de policías.				Música.
44	Dv7	D9/82	00:17:21 00:17:30	MCU un chavo de lentes pide a Desobediencia civil que les "presten sus llantas".				"Yo creo que hay varios...préstenos sus llantas y ya, así como favor."
45	Dv7	D9/80	00:13:40 00:13:44	FS el grupo "Contracorriente" se abre paso hacia la valla como si fueran a enfrentarla.				Música.
46	Dv7	D9/80	00:08:10 00:08:14	OS un manifestante prende un aerosol al aire, frente a la valla de policías.				Música.
47	Dv7	D9/51	00:14:45 00:14:49	FS CONTRAPICADA, entre muchos reporteros, algunos manifestantes empujan la valla de policías.				Música.
48	Dv7	D9/84	00:20:05 00:20:24	FS la valla de llantas avanza, Jorge Borrego los dirige.	Dv7	D9/84	Directo	"Compañeros, a ver, vamos a llegar...nos sentamos y nos quedamos aquí hasta que se acabe."

49	Dv7	D9/86	00:21:01 00:21:06	FS valla de llantas frente a valla de policías, PANEO DER hasta CU de chavo cubierto con paliacate y goggles.				Música.
50	Dv7	D9/96	00:26:53 00:26:56	MS TRAVELLING IZQ.-DER. de espaldas a manifestantes vestidos de tutta, frente a policías.				Música.
51	Dv7	D9/108	00:31:16 00:31:19	OS PP casco de un manifestante que observa a la valla de policías.				Música.
52	Dv6	D9/61	01:02:46 01:03:07	MS a espaldas de una manifestante del MPR que trata de convencer a sus compañeros de enfrentar la valla.	Dv6	D9/61	Directo	"Yo sí veo la posibilidad...la acabamos de abrir un cacho."
53	Dv7	D9/103	00:29:40 00:29:43	MS un policía de la PFP nos graba de frente.				Música.
54	Dv7	D9/90	00:23:21 00:23:25	PA Un manifestante coloca una manta en la valla metálica de la policía, con el lema "El capitalismo mata, matemos al capitalismo".				Música.
55	Dv7	D9/104	00:30:07 00:30:10	LS valla de policías a lo largo de la calle, frente a ellos los manifestantes.				Música.
56	Dv6	D9/61	01:03:29 01:03:43	MCU manifestante del CGH discute con el MPR sobre la imposibilidad de abrir la valla.	Dv6	D9/61	Directo	"¡Eres un pinche revolucionario, pero...eso no es una revolución!"
57	Dv7	D9/110	00:31:36 00:31:39	FS contingentes de manifestantes de pie frente a la valla de policías.				Música.
58	Dv7	D9/102	00:29:21 00:29:25	MCU granaderos detrás e la valla viendo hacia manifestantes.				Música.
59	Dv7	D9/99	00:27:57 00:28:01	MS de escudo de policía pintado con aerosol "Muera la PFP", PANEO IZQ. hasta Adazahira detrás de llanta con los brazos en alto.				Música.
60	Dv7	D9/61	01:04:12 01:04:31	MS de espaldas a manifestante de MPR que continúa la discusión con los del CGH, discuten dos mujeres manifestantes.	Dv7	D9/61	00:00:45 00:01:19	"Nuestra política es mantenernos firmes...sólo no se hace y ya."
61	Dv7	D9/112	00:33:27 00:37:01	FS grupo Desobediencia Civil se retira de la manifestación con sus llantas, caminan lento por la calle hasta que observan que los otros manifestantes corren hacia ellos.	Dv7	D9/112	Directo	"Se acordó con los compañeros...quisieron putazos y a eso se atienen." Audio ambiente, se escuchan chiflidos, alguien grita "Ahí viene la PFP", se escuchan gritos.
61	VHS2	Noticias C40	00:18:30 00:18:32	FS granaderos del Estado se acercan a valla de llantas.	VSH2	Noticias	00:37:02 00:37:03	

61	Dv7	D9/112	00:37:04 00:37:41	FS Un grupo de policías en el camellón detiene a un joven y lo arrastran, otros manifestantes se acercan, avientan piedras a los policías y tratan de distraerlo para que suelten al detenido.	Dv7	D9/112	Directo	Audio ambiente, se escuchan gritos, pidiendo que suelten al chavo detenido, y otros gritos de los manifestantes.
61	VHS2	Noticias C40	00:18:34 00:18:38	FS policía golpea la valla de llantas.	VSH2	Noticias	00:37:42 00:37:43	(continúa) Ambiente represión, se escuchan gritos, voces, sirenas.
61	Dv7	D9/112	00:37:44 00:38:04	FS Los manifestantes intentan formar la valla de policías, muchos corren o tros se acercan a reforzar la valla.	Dv7	D9/112	Directo	
61	VHS2	Noticias C40	00:18:40 00:18:44	FS policía golpea la valla de llantas.	VSH2	Noticias	00:37:05 00:38:06	
61	Dv7	D9/112	00:38:07 00:38:31	FS Manifestantes corren, hasta escapar de la policía, la cámara llega a un camellón donde se estabiliza, ZOOM IN a policías, manifestantes y reporteros..	Dv7	D9/112	Directo	
61	VHS2	Noticias C40	00:18:45 00:18:49	FS policía golpea la valla de llantas.	VSH2	Noticias	00:18:32 00:18:33	
61	Dv7	D9/112	00:38:33 00:38:36	Manifestantes corren, atrás se queda el contingente de la valla de llantas.	Dv7	D9/112	Directo	
62	Dv7	D9/17	00:42:37 00:42:44	FS un grupo de manifestantes con la cara cubierta, traen arrastrando por la calle las llantas destrozadas.	Dv7	D9/17	Directo	

Tiempo total de la secuencia: 00' 12' 20"

No.	Casete	No. Shot	TIME CODE	VIDEO	Casete	No. Shot	TIME CODE	AUDIO
1	Dv3	D4/1	00:13:51 00:14:24	THREE SHOT Daniel, Paty y Santiago.	Dv3	D4/1	Directo.	"Sabemos la dificultad...el espectáculo, ¿no?"
2	Dv3	D4/1	00:16:02 00:16:28	THREE SHOT Santiago, Daniel y Paty.	Dv3	D4/1	Directo.	"No es tan complicado, es el poder del merolico...puedes decir cualquier cosa."

Tiempo total de la secuencia: 00' 00' 59"

Tiempo total del documental: 00' 46' 35"

4.3.2 GUIÓN.

Título: **ROBANDO CÁMARA (Retrato de una...)**

Producción: Marisol Nashiely Ruiz Ruvalcaba.

<p>I. <u>TÍTULO, PRESENTACIÓN.</u></p> <p>1. En fondo negro, WIPE dos líneas blancas entran simultáneamente de izquierda a derecha y viceversa, en la parte superior e inferior del cuadro hasta dividir la pantalla en tres, al mismo tiempo sube en SCROLL texto sobre la globalización y las protestas en su contra. Las líneas continúan “avanzando” hacia la derecha e izquierda, respectivamente, a medida que el texto sube. Las líneas salen de cuadro al mismo tiempo que termina el texto.</p> <p>FADE IN</p> <p>Texto del título “ROBANDO CÁMARA”...</p> <p>FADE IN</p> <p>Texto subtítulo debajo de título “Retrato de una protesta antiglobalización en México”</p> <p>FADE OUT</p>	
<p>II. <u>SEC I/ INTRODUCCIÓN</u></p> <p>1. NEGROS</p> <p>RAPIDO INTERCORTE A</p> <p>2. MS imagen del noticiario de canal 7, un par de policías llevan detenido a Arnoldo que va sin camisa, otro más se acerca intempestivamente y le da un toletazo en la espalda.</p> <p>CORTE A</p> <p>3. NEGROS</p> <p>RÁPIDO INTERCORTE A</p> <p>3. FS, imagen de canal 40, FS un grupo de policías golpea con sus toletes a un manifestante vestido con tutta, éste se cae.</p> <p>RÁPIDO INTERCORTE A</p>	<p>VOZ (OFF) CIRO GÓMEZ LEYVA: “¿Quién golpeó, la policía estatal, municipal o la PFP?”</p> <p>Inicia tema musical 1 del documental. PP música, SP audio original del noticiario</p> <p>VOZ (OFF) REPORTERO DE CANAL 9: “Estaban provocando a la policía de manera bastante insistente.”</p> <p>PP música, SP audio original del noticiario.</p>

<p>4. NEGROS</p> <p>RÁPIDO INTERCORTE A</p>	
<p>5. FS, imagen de canal 40, un policía arrastra a un joven inconsciente.</p> <p>CORTE A</p>	<p>PP música, SP audio original del noticiario.</p>
<p>6. NEGROS</p> <p>RÁPIDO INTERCORTE A</p>	<p>VOZ (OFF) REPORTERA DE CANAL 40: “Fue de forma totalmente impune, sorpresiva, porque todos los activistas se encontraban sentados, agotados por el calor.”</p>
<p>7. FS, imagen de noticiario de canal 40, un grupo de policías golpean, con sus escudos y toletes, a un manifestante que está en el suelo.</p> <p>RÁPIDO INTERCORTE A</p>	<p>PP música, SP audio original del noticiario.</p>
<p>8. NEGROS</p> <p>RÁPIDO INTERCORTE A</p>	
<p>9. MCU THREE SHOT, imagen de noticiario de canal 40, Jorge Villareal se apoya en Héctor de la Cueva, lleva la cara ensangrentada, un poco atrás de ellos va un policía.</p> <p>RÁPIDO INTERCORTE A</p>	<p>PP música, SP audio original del noticiario.</p>
<p>10. NEGROS</p> <p>RÁPIDO INTERCORTE A</p>	
<p>11. FS, imagen de noticiario de canal 40, un grupo de policías patean a Raúl que está en el piso.</p> <p>CORTE A</p>	<p>PP música, SP audio original del noticiario.</p>
<p>12. NEGROS</p> <p>RÁPIDO INTERCORTE A</p>	<p>SP continúa música. VOZ (OFF) REPORTERA DE CANAL 40: “Y en cinco segundos se abre esta valla de la policía estatal y empiezan a perseguir a todos los manifestantes.</p>
<p>13. FS, imagen de noticiario de canal 40, granaderos del Estado se dirigen corriendo hacia manifestantes, golpeando sus escudos con los toletes.</p> <p>RÁPIDO INTERCORTE A</p>	<p>PP música, SP audio original del noticiario.</p>

14. NEGROS	RÁPIDO INTERCORTE A	
15. FS, imagen de noticiero de canal 40, granaderos del Estado, golpean la valla de llantas.	RÁPIDO INTERCORTE A	PP música, SP audio original del noticiero.
16. NEGROS	RÁPIDO INTERCORTE A	
17. FS, imagen de noticiero de canal 40, granaderos del Estado, golpean la valla de llantas.	RÁPIDO INTERCORTE A	PP música, SP audio original del noticiero.
18. NEGROS	RÁPIDO INTERCORTE A	
19. FS, imagen de noticiero de canal 40, granaderos del Estado, golpean la valla de llantas.	CORTE A	PP música, SP audio original del noticiero.
20. MS reportero de canal 9, da su crónica, al frente del hotel Westin.	CORTE A	SP continúa música. VOZ REPORTERO: “...Estas manifestaciones que se oponen a todo, incluso en un tono anarquista y bastante agresivo.”
21. MCU Diego Fernández de Cevallos, rodeado por reporteros y grabadoras.	CORTE A	SP continúa música. VOZ DIEGO FERNÁNDEZ: “...Estos muchachos siempre van a lo mismo: a manifestar y buscar que se les reprima.”
22. LS reunión en el salón de “Los Pinos”, CROOSS a MS mujer en el podio de la reunión, reprocha ante el presidente la represión, los asistentes aplauden, CROSS a MS de Fox quien también aplaude.	CORTE A	SP continúa música. VOZ MUJER: “Porque las fuerzas represivas del Estado, contra jóvenes: creo que no podemos quedarnos callados...”
23. MS Fox en el podio de inauguración del WEF.	CORTE A	SP continúa música. VOZ Vicente Fox: “El único mandato de la ciudadanía es la paz.”
24. NEGROS		
FADE IN		

<p>III. <u>SEC. II/ INT./ TEATRO DEL CCP/ DÍA</u></p> <p>1. MS ZOOM IN hasta MCU de Raúl, con un casco de motociclista y una tutta blanca, sostiene con el brazo un par de llantas, como preparado para defenderse.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p> <p>2. FS se observa el teatro donde hay algunos manifestantes sentados, sobre el escenario están otros preparando los materiales para el taller hay más llantas y personas bajo el escenario.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p> <p>3. MS TWO SHOT ayudado por Raúl, Mateo muestra cómo deben de ser las protecciones y para que sirven.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p> <p>4. FS desde atrás de las butacas el público observa a Mateo y Raúl.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p> <p>5. TILT UP desde una llanta a lo pies de Raúl hasta TWO SHOT, Mateo se pasa al lado derecho de Raúl para mostrar la protecciones del brazo, y señala como puede recibir los golpes en la protección.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p> <p>6. FS Jorge Borrego, sentado en el escenario, y Daniel, desde abajo, observan la explicación. Daniel levanta el brazo y simula como recibir un golpe.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p> <p>7. FS, sentado sobre el escenario, Jorge explica al público, cuál es el objetivo de esa reunión en particular.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>Termina últimos compases de tema musical 1 del documental.</p> <p>Audio ambiente dentro del teatro, se escuchan las voces de los asistentes al taller.</p> <p>VOZ (OFF) MATEO: “Evidentemente, si se sueltan los putazos que baje la cabeza, ¿no?, para que no le entren por aquí” Risas de los asistentes. (CONTINÚA) VOZ (OFF) MATEO: “Ah sí, porque eso lo hacen.”</p> <p>VOZ (OFF) MATEO: “Será útil conseguir una suerte de chaleco salvavidas, ¿no?, o que tenga por lo menos</p> <p>(CONTINÚA) un poco de hule espuma y un cartón, para evitar las balas de plástico que van a llegar. Aquí en el brazo, exactamente, para defenderse de golpes...Eh... así está chida, de plástico con hule espuma adentro, pero ésta se dobla así que habrá que meterle unos palitos de plástico duro...”</p> <p>VOZ (OFF) JOVEN: “De PVC.”</p> <p>(CONTINÚA) exacto, de PVC. Para que... si llega el golpe aquí</p> <p>(CONTINÚA) no llega directamente abajo: ya con los palitos se difunde a lo largo de todo el brazo.</p> <p>Audio ambiente, se oyen los ruidos del material del taller. VOZ JORGE: “La idea no es terminar de armar las protecciones hoy, tenemos que hacer la lista, hoy, de las personas que vayamos a ir al frente.”</p>
---	---

<p>8. FS Raúl y los italianos extienden una lona sobre el templete.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>Audio ambiente, se escucha el ruido de la lona y las voces de los asistentes, se escucha la voz de Mateo (OFF) hablando con alguien.</p>
<p>9. ZOOM IN hasta PA de Raúl, vestido con tutta, con las protecciones puestas y una mascarilla anti-gas, juega con otro joven, del que sólo se ven sus brazos mientras le golpea en las protecciones del estómago, Raúl extiende los brazos en señal de que no le duele.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>VOZ (OFF) MATEO: “Espacio, sin correr, sin mentar madres, sin tirar nada, con calma, con tranquilidad, pero diciendo a todo mundo, a la prensa: ‘¡Vamos a avanzar, vamos a avanzar!’ “Llegar al contacto, apoyarse, la tira no se va a mover, si no les dan la orden, ¿no? Apoyarse.” “Sacarlos de onda de que se les venga una valla de llantas encima.”</p>
<p>10. MS TWO SHOT Raúl y Abraham sostienen un par de llantas forradas con la lona amarilla, Abraham explica al público como deben actuar ante los policías los manifestantes que lleven las vallas.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>VOZ ABRAHAM: “Los que estemos aquí adelante, lo que tiene que hacer es resistir y pegarse a las llantas para no recibir putazos.”</p>
<p>11. FS en las butacas, sentada entre le público, Bárbara, con una cámara en las manos, se pone de pié y pide a los italianos que expliquen al público y a ella, cómo se siente estar en una manifestación de ese tipo. Sonríe y se vuelve a sentar.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>VOZ BÁRBARA: “Los compañeros nos podrían hablar un poco de alguna experiencia, digamos la más gruesa que han tenido, ¿Qué sentían, cómo sentían, cómo funcionaba? Y así tal vez podamos tener una idea de que vamos a sentir o cómo vamos a estar en el momento que estemos en Cancún” “Entonces aprovechar que ellos ya tiene la experiencia para que nos cuenten...y que nos traduzcan, ¿no?”</p>
<p>12. PA de Raúl que comienza a quitarse las protecciones de los brazos, se abre la tutta y la dobla hasta la cintura. PANEÓ siguiendo a Raúl que se dirige a sentarse junto a Jorge Borrego y otros chavos, que están mirando a Mateo quien les explica sobre sus técnicas de defensa, un chavo sube al escenario y se sienta junto a ellos. Se ven los pies de Mateo y un casco en el piso.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>VOZ (OFF) ITALIANO: “La prima volta che habiammo usato como ogni... (CONTINÚA EXPLICACIÓN EN ITALIANO)... nel periodo della huelga de Kosovo.”</p> <p>VOZ (OFF) MATEO: “La primera vez que se usaron las llantas así, fue en la base OTAN de Aviana, que es una de las bases de la OTAN más grandes que hay en Italia, durante la guerra de Kosovo.”</p> <p>VOZ (OFF) ITALIANO: “Habiamo visto, con el tempo, con la esperienza... (CONTINÚA EXPLICACIÓN EN ITALIANO)... e molta gente dietro.”</p> <p>VOZ (OFF) MATEO: “¿Le entienden...?” Risas del público</p>

<p>13. FS sentados en las butacas, los jóvenes del público observan hacia el escenario, algunos comentan entre sí.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>VOZ (OFF) MATEO: “La primera vez fue en la base de la OTAN, ésa...Y con la experiencia se ha ido perfeccionando el instrumento.</p>
<p>14. PP se observan los pies de los italianos, sobre el escenario.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>(CONTINÚA) En Milán, en el centro de detención para inmigrantes, para entrar al centro para cerrarlo</p>
<p>15. FS los chavos del público escuchan sentados en las butacas.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>(CONTINÚA) allí fue muy efectivo este método y había una valla bastante importan y grande, y un chingo de gente atrás.</p> <p>VOZ (OFF) ITALIANO: “La esperienza ha insegnato que la prima linea debe essere molto convinta (CONTINÚA EXPLICACIÓN EN ITALIANO)</p>
<p>16. PP pies de los italianos que se mueven sobre el escenario, se ve la playera del italiano gordo que está sentado en el suelo, con el letrero “Rigurgito antiffacista”.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>(CONTINÚA)...e la che cuida la protezione.”</p> <p>VOZ ITALIANO GORDO (OFF): “É importante (EXPLICACIÓN EN ITALIANO)”.</p>
<p>17. FS se ve el escenario en diagonal, en el extremo Jorge Borrego escucha la explicación de los italianos, PANEÓ IZQ. hasta el público que escucha atento, en PP MCU de un joven que observa hacia el escenario.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>(CONTINÚA EXPLICACIÓN EN ITALIANO)</p> <p>VOZ (OFF) MATEO: “Esattamente...” Risas “Lo que se descubrió, pues, es que la primera fila debe de ser de personas</p>
<p>18. FS Raúl sentado sobre el escenario con un tubo entre las manos, mira atento hacia arriba (hacia Mateo).</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>(CONTINÚA) que estén bien convencidas de los que hacen, y bien responsables,</p>
<p>19. FS público sentado en las butacas ve hacia el escenario, María y Daniel conversan entre sí.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>(CONTINÚA) porque la primera fila es la que protege. No somos ejército, ¿no?”</p>
<p>20. PP se observan los pies de los italianos moviéndose en el escenario, mientras continúan explicando.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>VOZ (OFF) MATEO: “Es muy valioso el trabajo de todos, ¿no?, hasta el último güey que está en la marcha, ¿no?”</p>

<p>21. FS público en las butacas continúa escuchando la plática.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>VOZ (OFF) MATEO: “Nomás, tomar conciencia del rol que podemos asumir cada quien, ¿no?”</p>
<p>22. FS Raúl con la boca abierta, sentado sobre el escenario junto a otros chavos, observa hacia Mateo que continúa la explicación, sólo se ven los pies de Mateo.</p> <p style="text-align: right;">FADE OUT</p>	<p>VOZ (OFF) MATEO: “La cosa es política, pues, se trata de hacer el espectáculo, el desmadre, pero no se trata de estar pegados todo el día con la tira.”</p>
<p>IV. <u>SEC III/ ENTREVISTAS SOBRE ANTIGLOBAL.</u></p>	
<p>FADE IN</p>	
<p>1. En fondo negro en la parte inferior aparece, sobre una línea blanca, el texto</p> <p style="text-align: center;">“¿Por qué antiglobalización?”</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>FONDO MUSICAL PARA CORTINILLA.</p>
<p>2. FS, THREE SHOT entrevista con Daniel, Paty y Santiago, que se encuentran sentados junto a un muro, a tras de ellos se ven algunos árboles y personas que pasan Santiago responde.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>VOZ SANTIAGO: “Porque amamos al mundo.”</p>
<p>3. MCU entrevista con Chucho Arroyo.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>VOZ CHUCHO ARROYO: “Creo que la responsabilidad de construir un mundo mejor es una responsabilidad individual, y es como empiezas a organizarte con otras personas para hacer cuestiones más colectivas. A mí me llegó la primer información por Internet.”</p>
<p>4. MCU entrevista con Jorge Borrego, al fondo se ve un puente con automóviles pasando.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>VOZ JORGE BORREGO: “Tres demandas globales: contra el neoliberalismo, por los derechos humanos y por el respeto a la ecología.”</p>
<p>5. FS, THREE SHOT entrevista con Daniel, Paty y Santiago, sentados junto al muro, Daniel responde.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>VOZ DANIEL: “Pero en otras cuestiones yo estoy a favor de la globalización de los derechos, de la globalización de la cultura y muchas otras cosas.”</p>

<p>6. MCU entrevista con Jorge Borrego, al fondo se ve un puente con automóviles pasando.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>VOZ JORGE: “‘A Cancún puede ir toda la gente que crea que el neoliberalismo es peligroso para toda la banda, para toda la humanidad, a manifestarse de la forma que más crea conveniente”</p>
<p>7. FS, THREE SHOT entrevista con Daniel, Paty y Santiago, sentados junto a un muro. Santiago responde.</p> <p style="text-align: right;">FADE OUT</p>	<p>VOZ SANTIAGO: “La teoría política de los globalifóbicos se resume en una frase, que es: ‘piensa local, actúa local’. Eso significa que si tu planteas... Llegas con un güey y le preguntas: ‘oye, ¿tú contra que luchas?’, y te dice: ‘yo lucho por defender los bosques del mundo’, entonces tú de volada le dices: ‘¡Yahhhh!, ¿cómo que los bosques del mundo?, ¡cámara, no!’ “Ora que si el güey te dice ‘yo estoy defendiendo este... esta reserva ecológica de la UNAM, porque tiene especies propias’...Tu le dices: ‘¡Ah, O.K.!', ése es un globalifóbico, pero es un globalifóbico no sólo porque lucha por algo concreto, local; sino porque además se apoya, porque para ganar una lucha local hay que estar apoyado por gente de todo el planeta, cuanto más apoyo tengas hay más posibilidades de que tu lucha, aunque sea pequeña, gane.”</p>
<p>V. <u>SEC IV/INT./CENTRO NAL. INDÍGENA/DÍA</u></p> <p>FADE IN</p>	
<p>1. MS TWO SHOT Raúl y Héctor de la Cueva explican el mapa de Cancún, ZOOM IN a PP mapa.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>VOZ HÉCTOR DE LA CUEVA: “Cancún es básicamente... Ésta es tierra firme, ésta es una laguna y este es el mar”.</p>
<p>2. FS TWO SHOT un par de chavos punks sentados en el piso, escuchan atentamente la explicación.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>VOZ (OFF) HÉCTOR DE LA CUEVA: “El hotel Regina Westin está en esta punta, más bien más cercana al aeropuerto, pero a más de 20 kilómetros del centro de la ciudad.”</p>
<p>3. MS Héctor de la Cueva explica cómo debe ser la manifestación de Cancún.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>VOZ HÉCTOR DE LA CUEVA: “La cuestión en Cancún debe ser tan diversa, como diversa es la sociedad civil, que incluye diversidad de formas de expresión; y esto debe ser cobijado y coordinado por todas las organizaciones.”</p>

<p>4. OS un chavo observa el mapa que tiene entre las manos, ZOOM OUT hasta FS de la reunión, Jorge Villareal y Héctor de la cueva están hablando al frente.</p>	<p>VOZ JORGE VILLAREAL: “No solamente la manifestación, o esa movilización, va a ser el único modo de expresarnos, nosotros hemos planteado el programa del Foro Social Alternativo y hemos creado dentro de los paneles, un panel exclusivamente para jóvenes, es por el hecho de que todos tengamos la oportunidad de aventar propuestas, de aventar intereses de ver que definimos y de haya consenso –lo que están diciendo todos-. Aquí hay dos punto, uno, tiene que haber consenso y, dos, tiene que haber unión.</p>
<p>CORTE A</p>	
<p>5. PA THREE SHOT Raúl, Santiago y Jorge Villareal, al frente de la reunión, junto a un pizarrón Santiago explica como está planeado que se desarrolle la manifestación.</p>	<p>VOZ SANTIAGO: “El registro para los participantes del WEF será entre siete y media y ocho y media de la mañana, así que tenemos que concentrar, no la mayor cantidad de gente, pero sí de organización, sería aquí alrededor de las seis y media de la mañana.</p>
<p>CORTE A</p>	
<p>6. MS Santiago que se dirige a los asistentes de la reunión.</p>	<p>VOZ SANTIAGO: “De esta manera también atraeríamos a los medios que, ¿Los medios que quieren ver? Quieren ver sangre, quieren ver sexo, ¡la neta, eso es lo que quieren ver! Las propuestas políticas no les van a interesar a menos que les montemos un show, entonces, este es el show; van a ir a filmar esto, pero de aquí no los vamos a dejar para que se pongan a filmar golpes y golpes y golpes, el chiste es llevarnos a los medios a los foros.”</p>
<p>CORTE A</p>	
<p>7. FS reunión, los jóvenes escuchan a Jorge, la mayoría está sentado en el piso y otros en sillas, el salón se ve completamente lleno.</p>	<p>VOZ JORGE VILLAREAL: “Aquí ya está el programa oficial, último, del Foro Social Alternativo, entonces, está planeado</p>
<p>CORTE A</p>	
<p>8. MS Jorge Villareal, con las hojas del programa del Foro Alternativo en la mano, habla sobre las actividades de éste, señalando hacia el pizarrón.</p>	<p>(CONTINÚA) “que empiece, obviamente, el 25, el domingo 25; el lunes 26 Alianza Social sí se une a la movilización de las seis de la mañana; y a las nueve empezaría la dinámica del Foro Social Alternativo.”</p>
<p>CORTE A</p>	
<p>9. PA Raúl, Santiago y Jorge Villareal, de pie junto al pizarrón. Santiago se dirige a los chavos.</p>	<p>VOZ SANTIAGO: “Hay que tener en cuenta que mucho de nuestro éxito va a ser el impacto sobre los medios, ¿Por qué?, porque vamos a estar en el ‘cerro de la loma’, vamos a estar en un pinche lugar que no va a haber las grandes masas viéndonos actuar; entonces hay que jugar con los medios y no que ellos jueguen con nosotros.”</p>
<p>CORTE A</p>	

<p>10. FS de chavos en la reunión, ZOOM IN hasta MCU de Daniel que comienza a hablar, dirigiéndose a los otros asistentes.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>VOZ DANIEL: “Impedir que la reunión se lleve a cabo, ese es el primer objetivo, que es el objetivo con que se han llevado a cabo las demás movilizaciones, tanto en Praga, en Davos, ése ha sido el principal objetivo.”</p>
<p>11. OS de chavo que observa cartel que tiene entre las manos, en el cartel se lee la palabra "Lucha", ZOOM OUT a FS de algunos asistentes a la reunión que escuchan.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>(CONTINÚA) “Pero bueno, como sabemos, ese objetivo nunca se logra en lo concreto, ¿no? Porque hay un chingo de seguridad y un chingo de todo, pero el objetivo de la primera manifestación que es a las seis de la mañana, con acción directa, donde vamos a traspasar o intentar,”</p>
<p>12. MCU Daniel continúa hablando al resto de los asistentes.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>(CONTINÚA) “cuando menos, empujar con unas llantas a la valla de policía, en ése momento, lo que vamos a intentar es que, cuando menos, no inicie la reunión. Con eso ya vamos a estar cubriendo parte del objetivo, tratando de negarles la posibilidad de que alcancen ese momento.”</p>
<p>13. FS reunión, los jóvenes están sentados, entre ellos se ve a Daniel en cuclillas que continúa hablando.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>VOZ DANIEL: “Impedir que el Foro se lleve a cabo, pero además, el siguiente objetivo, si no mal recuerdo, es quitar los ojos del mundo -a través de los medios de comunicación- de esos güeyes. Primero llevarlos hacia donde estamos nosotros, como decía Santiago, después llevarlos al Foro Social: que su reunión se lleve a cabo pero que nadie los oiga.”</p>
<p>14. MS a MCU Santiago que habla a los otros asistentes. Entra a cuadro la cara de Daniel que está sentado junto a Santiago.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>VOZ SANTIAGO: “Porque a esos güeyes, lo que más les saca de onda es que, la neta, no saben ni quienes somos, ni cuantos somos, ni qué vamos a hacer, ¡ni que pedo! No tiene idea, por eso tiene tanto miedo. Dense cuenta de cuánta expectativa hay, a poco no las expectativas superan a lo que, nosotros aquí, que ya mas o menos sabemos...La neta, la policía cuánta gente van a llevar.”</p> <p>VOZ JORGE VILLAREAL: “Van a ser más.”</p> <p>Risas</p> <p>(CONTINÚA) “Hay que jugar con eso y decir: ‘¡Miren, cuánto pinche militar, para tan poco protestante!’”</p> <p>Risas</p> <p>VOZ DANIEL: “Y las llantas son para meternos al mar, ¡Carajo!</p> <p>Risas.</p>

<p>15. MS Daniel, Santiago y Toño están sentados juntos de frente a la reunión, recargados junto a una pared. Santiago habla a los otros chavos.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>VOZ SANTIAGO: “Lo que hay que pensar es que las acciones son ésas, las que están planteadas, pero en el momento nos pueden suceder mil cosas, pero lo que hay que tener la dinámica desde aquí es que, si sucede algo, saber cómo reaccionaríamos, ¿no?”</p>
<p>16. FS reunión, algunos están de pié, Raúl toma sus cosas y comienza a despedirse, otros escuchan sentados. Santiago se pone de pié y continúa hablando al grupo.</p> <p style="text-align: right;">FADE OUT</p>	<p>VOZ SANTIAGO: “O.K., nos frenaron aquí, bueno, pues allí, allí llamar...allí que lleguen los medios.”</p>
<p>VI. <u>SEC. V/ ENTREVISTAS DE LOS OBJETIVOS</u></p> <p>FADE IN</p>	
<p>1. Fondo negro en la parte inferior aparece, sobre una línea blanca, el texto</p> <p style="text-align: center;">“Los objetivos”</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>FONDO MUSICAL PARA CORTINILLA.</p>
<p>2. MCU de entrevista con Chucho Arroyo.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>VOZ CHUCHO ARROYO: “Una primer ganancia es que nos empezamos a conocer y a contactarnos y a trabajar juntos, empezamos a ver los métodos de trabajo de cada persona, de cada grupo; esto nos permite ir creando como un tejido, una red alternativa, eso es la primer ganancia, a nivel local. Otra ganancia es que nos hacemos visibles, no te quedas callado, creo que es imprescindible decir tu punto de vista, esa es tu ganancia.”</p>
<p>3. FS de Jorge Borrego en entrevista, sentado junto a una antena parabólica, al fondo se ve un puente con automóviles pasando.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>VOZ JORGE BORREGO: “Lograr detener el WEF, aunque sea unas horas, pensando que esto va a ganar a los medios de prensa, pues, y va a ser posible enseñarle al mundo y al país que hay gente que está preocupada por le neoliberalismo y que tal vez le meta la duda., les metes el gusanito de la duda y en consecuencia el trabajo político puede ser fluido; reconociendo como nuestro principal interlocutor a toda la sociedad.”</p>

<p>4. FS, TWO SHOT entrevista con Daniel y Santiago sentados junto aun muro. Santiago responde, y Paty le interrumpe, ZOOM OUT a THREE SHOT.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>VOZ SANTIAGO: “Nos dirigimos directamente y a la cara de la sociedad civil, y no a la gene de mucho dinero, eh, le hablamos a la gente que no tiene dinero...” VOZ Paty: “Que tiene miedo, que está engañada, que está oprimida...” VOZ Santiago: “Suprimida y deprimida.”</p>
<p>5. FS de Jorge Borrego en entrevista, sentado junto a la antena parabólica, al fondo se ve un puente con automóviles pasando.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>VOZ JORGE BORREGO: “Lo menos a lo que podríamos apuntar es a que la gente del país y del mundo se enterar de que en México se está empezando a gestar este movimiento, ¿no? Que se está empezando a gestar y que potencialmente es enlazable con todo el demás movimiento globalifóbico del mundo.”</p>
<p>6. FS, THREE SHOT entrevista con Daniel, Paty y Santiago, sentados junto aun muro. Está oscureciendo. Daniel responde.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>VOZ DANIEL: “¿Qué es lo que quieren en concreto?” En concreto no lo sabemos, por eso estamos haciéndolo, ¿no? En el andar vamos preguntando, que es un poco la cuestión ideológica zapatista.”</p>
<p>7. MCU de Chucho Arroyo en entrevista.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>VOZ CHUCHO ARROYO: “Lo que vivimos también es un sueño, ¿no? Pero un sueño feo, más bien una pesadilla. Yo creo que es un sueño en el sentido de que estás construyendo un ideal que no existe, y que a lo mejor (tampoco lo sabemos, pero sabemos que esto no nos gusta, y queremos despertar de esto que no nos gusta)... A lo mejor para otro sueño, a lo mejor para una realidad.”</p>
<p>8. MS de Jorge Borrego en entrevista, al fondo se ve un puente con automóviles pasando.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>VOZ JORGE BORREGO: “Nosotros decimos: no hay bronca ahorita si hay banda que quiera pintar el mundo de verde (cuando cambie) y hay banda que quiera pintarlo de rojo; ahorita hay que andar juntos con todas nuestras diferencias, hay que construir nuestras diferencias y hay que andar juntos.”</p>
<p>9. THREE SHOT THREE SHOT entrevista con Daniel, Paty y Santiago, sentados junto aun muro. Está oscureciendo. Daniel responde.</p> <p style="text-align: right;">FADE OUT</p>	<p>VOZ DANIEL: “Desde un derecho al libre tránsito, como a una justicia, una justicia social; y una justicia social no es un cuerpo judicial o un cuerpo legislativo que nos dicte leyes y nos diga qué hacer; una justicia social es que no haya pobreza, que todos tengamos derecho a la educación, salud, vivienda: eso es la justicia social.”</p>

<p>VII. <u>SEC. VI/EXT./ CENTRO CULTURAL/ TARDE</u></p> <p>FADE IN</p> <p>1. FS algunos jóvenes entran por una puerta estrecha, cargando unas cámaras de llanta infladas, uno de ellos viene rodando la cámara hasta tapar con ella la lente.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p> <p>2. FS otros dos chavos llegan con cámaras de llanta, y las dejan caer sobre otras ya apiladas. Algunos chavos platican, otros juegan con las llantas.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p> <p>3. ZOOM OUT de PP playera con la palabra “Rivolta”, a FS de italianos y otros jóvenes amarrando las llantas que se encuentran formadas en diagonal.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p> <p>4. PP llanta, a través del hueco se ve, enmarcado en ella, al italiano gordo, mientras prepara unas cuerdas, TRAVELLING IZQ, CONTRAPICADA de chavos que están cubriendo o amarrando la fila de llantas.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p> <p>5. LS exterior del centro cultural “Pirámide”, se ve el atardecer.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p> <p>6. FS con poca luz (IMAGEN CON SHUTTLE), los jóvenes y los italianos mueven llantas de un lado a otro, otros las forran o les pegan para probarlas.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p> <p>7. PP CONTRAPICADA (IMAGEN CON SHUTTLE) en el suelo se ve una llanta ya forrada, detrás de ella, al fondo, Mateo y Lola conversan y ven la llanta. Detrás de ellos brilla una luz.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p> <p>8. FS (IMAGEN CON SHUTTLE) Toño y otro chavo levantan un par de llantas ya forradas y amarradas.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p> <p>9. MS (IMAGEN CON SHUTTLE) el italiano gordo se</p>	<p>Audio ambiente, se escuchan voces de asistentes al taller.</p> <p>Audio ambiente, se escuchan las voces de los chavos.</p> <p>VOZ (OFF) JORGE BORREGO: “A ver... ¡Eh, compas! Hacen falta mínimo unas diez personas más para la primera línea.” Audio ambiente, se escuchan voces de italianos y de los chavos.</p> <p>Audio ambiente, pasa un avión, se escuchan voces de italianos y de los chavos.</p> <p>Inicia tema musical 2 del documental.</p> <p>Continúa música.</p> <p>Continúa música.</p> <p>Continúa música.</p> <p>Fin de tema musical 2 del documental.</p>
--	--

<p>acerca con un tubo y comienza a golpear suavemente contra las llantas, los chavos que las sostienen se echan para atrás y sonríen.</p>	
<p style="text-align: right;">CORTE A</p>	
<p>10. PP un volante con la leyenda “No WEF” está tirado en las escaleras, PANEODER hasta LS en el escenario del foro un grupo de jóvenes carga las llantas listas, con ellos está Mateo y otro italiano, enfrente un grupo de chavos con cascos, tubos y botellas de plástico en las manos. Entre ambos grupos, el italiano gordo dirige el simulacro de enfrentamiento, con una vara en la mano.</p>	<p>Audio ambiente, se escuchan risas y voces de los participantes en el taller. VOZ ITALIANO GORDO: “¡Tutti dietro!, ¡Mateo, traduci! (INDICACIONES EN ITALIANO, SE ALTERNAN CON EXPLICACIÓN DE MATEO)</p>
<p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>VOZ MATEO: “¡Somos muchos contra una pinche valla de policías, son pocos los que están enfrente, no son tantos como nosotros!” (INDICACIONES EN ITALIANO, SE ALTERNAN CON EXPLICACIÓN DE MATEO) (CONTINÚA) “Y ellos tiene nada más dos piernas.”</p>
<p>11. FS CONTRACAMPO del simulacro, a espaldas de los chavos que simulando ser policías golpean con las botellas de plástico en sus manos, frente a ellos se ve al grupo con las llantas.</p>	<p>Audio ambiente, se escuchan los golpes, y algunas voces y gritos de la gente que está en las gradas.</p>
<p style="text-align: right;">CORTE A</p>	
<p>12. LS ZOOM IN a MS el grupo de las llantas se abalanza contra el grupo de policías ficticios, quienes tratan de empujarlos y pegarles con lo que tiene en las manos. Las llantas terminan tirando a los policías del escenario. Los de las llantas, comienza a gritar de felicidad, aplauden, vitorean, ZOOM OUT PANEODER a LS de gradas donde el público les aplaude y vitorea, PANEODER a escenario donde los jóvenes se siguen jactando, un par de ellos se abrazan.</p>	<p>Audio ambiente, se escuchan gritos y aplausos. El público de las gradas grita “¡Otra, otra!”.</p>
<p style="text-align: right;">FADE OUT</p>	<p style="text-align: right;">FADE OUT</p>
<p>VIII. <u>SEC. VII/ENTREVISTAS SOBRE LAS TÁCTICAS</u></p>	
<p>FADE IN</p>	
<p>1. En fondo negro en la parte inferior aparece, sobre una línea blanca, el texto</p>	<p>FONDO MUSICAL PARA CORTINILLA.</p>
<p style="text-align: center;">“Las tácticas”</p>	
<p style="text-align: right;">CORTE A</p>	

<p>2. FS, THREE SHOT entrevista con Daniel, Paty y Santiago. Ya es de noche, todos sentados junto al muro; Paty responde.</p> <p style="text-align: center;">INTERCORTE A</p>	<p>VOZ Paty: “Hacer informaciones alternativas, porque la gente está mal informada, ¿no?”</p>
<p>3. MCU CONTRAPICADA de globero en entrevista, atrás de él se ven sus globos.</p> <p style="text-align: center;">CORTE A</p>	<p>VOZ globero: “¿Globalización?... No, pus no.”</p>
<p>4. FS, THREE SHOT entrevista con Daniel, Paty y Santiago. Ya es de noche, todos sentados junto al muro; Paty responde.</p> <p style="text-align: center;">CORTE A</p>	<p>VOZ Paty (continúa): “La gente no sabe desde expresiones como qué es neoliberalismo, qué es esa gente del WEF, qué es globalización, qué se discute y qué se decide.”</p>
<p>5. MS de Jorge Borrego en entrevista, sentado junto a la antena parabólica, atrás de él se ve la calle.</p> <p style="text-align: center;">CORTE A</p>	<p>VOZ Jorge Borrego: “Hemos tenido que recurrir en esta ocasión a hacer acciones espectaculares que ganan noticia y que permiten que la gente se entere mediante los medios de comunicación. Sabemos que de repente es mejor que se enteren aunque sea puras porquerías, a que no se enteren.”</p>
<p>6. FS, THREE SHOT entrevista con Daniel, Paty y Santiago. Ya es de noche, todos sentados junto al muro; Daniel responde.</p> <p style="text-align: center;">CORTE A</p>	<p>VOZ Daniel: “Tenemos las cuestiones que se han hecho en Seattle, Davos, Canadá, Australia y diferentes lados; en principios de este año, el Foro Social, a la par del Foro Económico de Davos, se llevó a cabo con esa finalización: si éstos cuates se mueven en todo el mundo, nosotros también movernos en todo el mundo y hacer un frente de resistencia.”</p>
<p>7. MS de Jorge Borrego en entrevista, sentado junto a la antena parabólica, atrás de él se ve la calle.</p> <p style="text-align: center;">CORTE A</p>	<p>VOZ Jorge Borrego: “La acción directa no violenta está directamente ligada al ejercicio pleno de los derechos, la acción directa no violenta es la herramienta de lo que es la desobediencia civil, de una nueva forma de concebir la lucha.”</p>
<p>8. FS, THREE SHOT entrevista con Daniel, Paty y Santiago. Ya es de noche, sentado junto al muro, Santiago responde.</p>	<p>VOZ Santiago: “Lo que se está globalizando no es un estilo de lucha, no. Dentro de México hay una gran cantidad de divisiones, gran cantidad de matices, entonces las acciones tiene que ser así tan diversas como es la población, ¿no? Pero estas acciones, en concreto los días de acción global, como F26, son más bien acciones conjuntas, donde todos los güeyes que están luchando en su lugar se reúnen no solo para señalar al enemigo común, sino además, para conocerse. Una vez que se conocen</p>

<p>9. MS de Jorge Borrego en entrevista</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>se pueden apoyar ente sus luchas particulares. No se trata de organizar un comité central universal, no, sino al contrario, fortalecer las micro luchas de cada lugar”</p> <p>VOZ Jorge Borrego: “Si quieren bajar a un nivel, a este tipo de discusión, ¿Qué es más violento?, ¿Que protejamos nuestro cuerpo y que avancemos a donde tenemos derecho, a riesgo de encontrar a la policía y de tener que chocar eventualmente con ellos...o que cien hijos de la chingada en una reunión decidan la muerte, mediante una firma, de miles y miles de niños, de hambre, por sus tratados comerciales?”</p>
<p>10. FS, THREE SHOT entrevista con Daniel, Paty y Santiago.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>VOZ Santiago: “Hay una metáfora, ¿no? En realidad los poderes, la situación de los poderes, la economía y todo eso que nos oprime es un poco como la grasa que hay arriba de una sopa de pollo fría, ¿no? Si tu quieres llegar a la sopa, tienes que calentar un poco las cosas y agitarlas para llegar a morder el pollito, ¿no?”</p>
<p style="text-align: right;">FADE OUT</p> <p>IX <u>SEC. VIII/ SALIDA, VIAJE Y ARRIBO A CANCÚN</u></p> <p>FADE IN</p>	
<p>1. PP ABERRANTE de bandera, TILT DOWN hasta PA de chavos esperando en el zócalo la salida de los camiones.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>Audio ambiente, se escucha una sirena y las voces de los chavos.</p>
<p>2. FS de equipo, materiales y mochilas sobre el suelo, María lanza a Arnoldo algunos cascos, se coloca uno y salta. En el fondo se ve la catedral iluminada.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>Audio ambiente, se escuchan voces de chavos.</p>
<p>3. LS un Ana, Yuri y otros caminan cargando sus cosas, del zócalo hacia los camiones estacionados, DOLLY IN acercándose a grupo hasta llegar con ellos al camión, pasa Jorge Borrego.</p> <p style="text-align: right;">INTERCORTE A</p>	<p>Audio ambiente, se oyen voces, silbidos y autos.</p> <p>VOZ JORGE BORREGO (OFF): “A ver compañeros del último camión, el camión ‘A’, súbanse todos.”</p>

<p>4. MCU informador del noticiario de canal 13.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>VOZ INFORMADOR: “Está listo el operativo de seguridad para el Foro Económico a Celebrarse en Cancún, esto ante amenazas de los llamados “globalifóbicos” que, como chivo en cristalería, destruyen todo lo que ven.”</p>
<p>5. CU Joaquín Hendrix.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>VOZ JOAQUÍN HENDRIX: “Estamos preparados para atender cualquier contingencia que pueda existir, del tipo de las que se han dado en otras regiones del mundo, cuando se ha realizado el una reunión del Foro Económico Mundial.”</p>
<p>6. FS vehículo de la policía.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>VOZ REPORTERO (OFF): “El operativo coordinado por el Estado Mayor presidencial</p>
<p>7. FS ‘THREE SHOT’ militares con un perro.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>(CONTINÚA) es cada vez más notorio.”</p>
<p>8. FS grupo de militares caminando con un perro.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>VOZ REPORTERO (OFF): “La secretaria de seguridad pública anunció que</p>
<p>9. CORTINILLA.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>(CONTINÚA) la seguridad del evento estará a cargo de 1600 elementos, 4 aeronaves, 110 vehículos y 60 perros de rastreo.”</p>
<p>10. LS entrada del hotel Westin Regina</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>VOZ REPORTERO (OFF): “Las instalaciones del Hotel sede</p>
<p>11. LS aspecto del una fuente del hotel.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>(CONTINÚA) permanecen fuertemente resguardadas.”</p>
<p>12.. LS avanzando por la carretera se ve el reflejo del paisaje en costado del camión, como si fuere un espejo</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>Audio ambiente, se escucha ruido del viento en la carretera.</p> <p>FADE IN</p> <p>Palmas y tambores</p> <p>VOCES MANFESTANTES CANTANDO: “Vamos a frenar el Foro Mundial</p>

<p>13. FS, PANEÓ IZQ.-DER., en el interior del camión en movimiento, se ve a chavos sentados y otros de pié, todos aplauden y cantan, otros tocan tambores o utilizan como percusiones otros objetos, uno de ellos “toca” un casco.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>CROSS: CANTOS SUBEN A PP, SALE AUDIO DE VIENTO. (CONTINUA) ¡Lucha!, ¡Existe!, ¡Resiste!, ¡Sé libre! ¡Vamos a frenar el Foro Mundial, vamos a frenar el Foro Mundial! ¡Todos!, ¡Todas!...”</p>
<p>14. PA afuera del camión un militar videa el camión que está detenido.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>FADE OUT CANTOS, HACIENDO CROSS Tema musical 3 del documental.</p>
<p>15. LS ZOOM IN a FS un par de fotógrafos, del otro lado de la carretera, toman imágenes del camión que está detenido.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>Continúa música.</p>
<p>16. MS un militar dentro del camión, revisa las mochilas de los manifestantes.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>Continúa música.</p>
<p>17. FS fuera del camión, algunos militares se encuentran de pié hablando con cuatro manifestantes.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>Continúa música.</p>
<p>18. MS un par de militares toman notas mientras observan al camión.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>Continúa música.</p>
<p>19. MS un militar pasa caminando, al fondo se ve a un camarógrafo que graba al camión.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>Continúa música.</p>
<p>20. FS pasa un camión lleno de policías federales.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>Continúa música.</p>
<p>21. PP placa de un automóvil blanco con la leyenda “Policía de Quintana Roo”. ZOOM OUT a PA en una calle de Cancún, Daniel y los choferes están hablando con alguien que se encuentra dentro del automóvil.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>Termina música.</p>
<p>22. MS Fabián que, asomándose a la puerta del camión habla a la cámara.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>VOZ FABIAN: “No nos van a dejar.”</p>

<p>23. MS en la calle, Daniel, Fabián y los choferes conversan con Villegas y otros policías, Villegas comienza a hablar por teléfono, ZOOM IN a CU de Villegas.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>Audio ambiente, en el interior del autobús se escuchan las voces de los chavos.</p>
<p>24. FS los chavos en el interior del camión, ven hacia fuera. Juan con media cara cubierta por el respaldo de un asiento, ve con ojos de preocupación lo que pasa afuera.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>Audio ambiente, se escuchan las voces de los chavos en el interior del camión.</p>
<p>25. MS en la calle, pasa de largo un policía con un radio en la mano, al fondo se ve otro que atraviesa la calle corriendo, PANEOS IZQ. hasta FS el policía se acerca a una camioneta, desde una de las ventanas se asoma un militar que le da algunas indicaciones al policía y voltea a mirar al camión. El policía hace un ademán de obediencia y se aleja corriendo.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>Audio ambiente, voces de los chavos dentro del camión. VOZ RAÚL (OFF): “¡Órale, el ejército ya nos llegó!”</p>
<p>26. MS en la calle Daniel da la espalda a la cámara, a su lado derecho se encuentra Villegas y otros oficiales, al izquierdo Ana Colchero y un Abogado de Alianza Social Continental, hay un par de reporteros y un camarógrafo de Televisa. PANEOS IZQ.-DER. siguiendo a los interlocutores.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>Audio ambiente, se escucha el ruido de la calle y voces. VOZ ANA COLCHERO: “¿Están detenidos?”</p> <p>VOCES POLICÍAS: “No, pues no.”</p> <p>VOZ ANA COLCHERO (OFF): “Entonces pueden moverse, porque los estábamos esperando ya.”</p> <p>VOZ POLICÍA: “¡No van a entrar ni siquiera a nuestro primer cuadro de la ciudad!”</p>
<p>27. MCU Villegas con otros policías, continúa la discusión entre Alianza Social y la seguridad pública, PANEOS IZQ.-Der. siguiendo a los interlocutores. El reportero de Televisa, observa y dirige el micrófono a los individuos.</p>	<p>VOZ VILLEGAS: “No se pueden mover.”</p> <p>VOZ ANA COLCHERO Y DANIEL (OFF): “¿Están detenidos, entonces?” “¿Estamos detenidos?”</p> <p>VOZ ABOGADO DE ALIANZA SOCIAL (OFF): “¿Y quién es usted?”</p> <p>VOZ VILLEGAS: “Director de Seguridad Pública.”</p>

CORTE A

VOZ DE ABOGADO DE ALIANZA SOCIAL:
“Está usted violando su derecho al libre tránsito, señor director de seguridad pública”

VOZ VILLEGAS (OFF):
“Estoy esperando, nomás...”

VOZ ABOGADO DE ALIANZA SOCIAL:
“¿Y cuál es el delito por el cual los detiene?”

VOZ VILLEGAS:
“¿Quieren entrar al Parque de las Palapas?”

VOZ DANIEL (OFF):
“Sí, quedamos allí de vernos con el resto de nuestros compañeros.”

VOZ VILLEGAS:
“Pues entonces vamos hacer una revisión de lo que traigan adentro.”

VOZ ANA COLCHERO (OFF):
“¿Por qué, cuál es la disposición?”

VOZ VILLEGAS:
“Por seguridad de la ciudadanía.”

VOZ ANA COLVHERO (OFF):
“Ustedes pueden revisar lo que quieran.”

VOZ VILLEGAS:
“Está bien. Pide... (SE DIRIGE A OTRO POLICÍA) dos unidades más de apoyo.”

VOZ REPORTERO DE TELEVISA:
“¿Van a revisar los camiones, señor?”

VOZ VILLEGAS:
“Por seguridad de la ciudadanía.”

VOZ ANA COLCHERO:
“¿Qué ellos representan un peligro para la ciudadanía?”

VOZ VILLEGAS:
“Nada más para prevenir, nada más.”

VOZ ABOGADO DE ALIANZA SOCIAL (OFF):
“¡Por seguridad de la ciudadanía, es lo más absurdo!”

VOZ VILLEGAS:
“¿Está usted en contra de la seguridad de la ciudadanía?”

<p>28. FS DOLLY IN hacia una aglomeración de gente junto al camión. Villegas está agachado junto al portaequipajes rodeado por policías y muchachos. DOLLY IN hasta espaldas de Villegas que voltea a la cámara.”</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>Audio ambiente, se escuchan muchas voces y algunos gritos. VOCES MUCHACHOS: “¡Oiga oficial, oficial!” “Traemos cámaras de llantas por que hay gente que no sabe nadar.” “Ustedes dijeron que estaban buscando armas y esas no son armas. No es nada ilegal.” “¡A ver que onda, que onda!”</p>
<p>29. FS DOLLY IN a MCU junto al camión Villegas, rodeado por policías, chavos y reporteros, comienza a decomisar las llantas y otros objetos, frente a él Daniel comienza a explicar la situación en voz alta y discute con Villegas.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>VOZ DANIEL: “A ver compañeros, para que quede claro: los oficiales nos están buscando armas blancas, en cambio están retirando material para obras de teatro.”</p> <p>VOZ MUCHACHO (OFF): “¿Esa qué arma blanca es? ¡Es una cámara de llanta!</p> <p>Los jóvenes empiezan a hablar y a gritar, Daniel y Villegas discuten, todos discuten.</p>
<p>30. FOTO FIJA PP al centro se ve la cabeza de alguien a sus costados MCU Villegas y Daniel se ven frente a frente.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>(CONTINÚA) Audio ambiente.</p>
<p>31. FOTO FIJA FS muchos jóvenes se asoman por las ventanas del camión para ver lo que sucede afuera.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>(CONTINÚA) Audio ambiente.</p>
<p>32. FOTO FIJA MCU una mujer policía mira con cara de desconcierto a al cámara.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>(CONTINÚA) Audio ambiente.</p>
<p>33. FOTO FIJA MS un grupo de policías miran con desconcierto a la cámara.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>(CONTINÚA) Audio ambiente.</p>
<p>34. FOTO FIJA MCU un policía de rasgos indígenas y con casco de granadero mira a la cámara.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>(CONTINÚA) Audio ambiente.</p>
<p>35. FOTO FIJA MS varios policías de lentes oscuros, rodean a Villegas, quien, al fondo, habla por teléfono.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>(CONTINÚA) Audio ambiente.</p>

<p>36. CU Villegas ve molesto a la cámara y tapa el lente con un brazaletes de picos que trae en la mano.</p> <p style="text-align: right;">FADE OUT</p>	<p>(CONTINÚA) Audio ambiente. VOZ DE POLICÍA POR RADIO (OFF): “¡Cóndor, cóndor!”</p>
<p>X. <u>SEC IX/ EXT. /CANCÚN, PRIMERA MARCHA, RUPTURA ENTRE CONTINGENTES.</u></p> <p>1. FS CONTRAPICADA, Bárbara y otros chavos escuchan la radio, PANEÓ IZQ:-DER. a grupo mientras oyen las noticias.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	
<p>2. FS CONTRAPICADA, sentada en el piso, una chava cose un chaleco de protección improvisado, su perro está a su lado.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>VOZ LOCUTOR Y REPORTERA (OFF): “La realización del Foro Económico...” “Básicamente esas son las leyendas: no al Foro económico, y principalmente a esta corriente neoliberal que predomina.” “¿Y este grupo, desobediencia civil, se sentará a la mesa junto con Héctor de la Cueva, o está como el CGH, ya por la libre?”</p>
<p>3. OS CONTRAPICADA, Adazahira lee un periódico, en cuya portada parece el encabezado “Tensión” y fotos de los manifestantes.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>VOZ LOCUTOR (OFF): “Junto a la voz del Foro Económico también estaremos transmitiendo la voz del Foro Social, donde las denuncias, las demandas de este Foro Social son, desde mi punto de vista, son no sólo justas, sino legítimas; porque hay que ver un mundo con mayores oportunidades...”</p>
<p>4. TS noticiario de canal cuarenta.</p> <p style="text-align: right;">INTERCORTE A</p>	<p>(CONTINÚA)...”alcances, para que las oportunidades lleguen a cada vez más y más seres humanos que, desgraciadamente, hoy no las tienen...”</p> <p>Audio ambiente se escuchan voces y comentarios de los chavos.</p>
<p>5. FS imágenes del noticiario sobre el campamento.</p> <p style="text-align: right;">INTERCORTE A</p>	<p>VOZ CIRO GÓMEZ LEYVA Y DENISSE MARKER: “Y esto en Cancún...” “Pues, por lo pronto ya hay una división.” “Y mañana termina el Foro” “Pues sí, ultras contra moderados y ¡Ay! Las viejas consignas.</p>
<p>6. FS imágenes del noticiario sobre el campamento.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>VOZ REPORTERA (OFF): “Aunque llegaron a Cancún, unidos por una misma causa</p>

<p>7. FS imágenes del noticiero sobre el campamento.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>(CONTINÚA)...“los diferentes grupos que dicen ser globalifóbicos</p>
<p>8. FS imágenes del noticiero de canal 13, sobre los manifestantes en el Parque de las Palapas, se ven al frente Yuri y Abraham.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>(CONTINÚA)...“terminaron divididos por cuestión de métodos.”</p>
<p>9. FS imágenes del noticiero de canal 13, sobre los manifestantes en el Parque de las Palapas.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>VOZ REPORTERO (OFF): “En el Parque de las Palapas se reúnen los globalifóbicos,</p>
<p>10. MCU Abraham.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>(CONTINÚA)... “apenas inició”</p>
<p>11. FS imágenes del noticiero, sobre los manifestantes en el Parque de las Palapas, se ven al frente Yuri y Abraham.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>(CONTINÚA)... “el foro alternativo”</p>
<p>12. LS Parque de las Palapas de noche.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>(CONTINÚA)... “contra la globalización”</p>
<p>13. FS reunión de los manifestantes en el Parque de las Palapas, en la noche.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>(CONTINÚA)... “y ya se presentaron las diferencias:”</p>
<p>14. MCU algunos de los manifestantes discuten, al fondo, se ve a Santiago que comienza a gritar.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>(CONTINÚA)... “se enfrentaron a gritos.”</p>
<p>15. PP bandera puma colgada en lo alto de un árbol, ZOOM OUT, TILT DOWN a FS de campamento, donde los chavos se están recogiendo algunas cosas, y platicando.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>VOZ SANTIAGO (GRITANDO A LO LEJOS): “¡Compas, ya lo lograron, ya lo lograron, ya nos dividieron con sus gritos!”</p>
<p>16. MS una reportera y un camarógrafo de canal 40, entrevistan a un joven del MPR, que tiene la cara cubierta con un paliacate.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>Audio ambiente, se escuchan voces y ruidos del campamento. En segundo plano se escuchan algunos tambores, aplausos y un silbato.</p>

<p>17. Foto FS varios reporteros y camarógrafos están de pie mirando hacia el campamento.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>(CONTINÚA) Audio ambiente, se escuchan voces y ruidos del campamento. En segundo plano se escuchan algunos tambores, aplausos y un silbato.</p>
<p>18. Foto MS un reportero, con una grabadora en la mano, entrevista a Bárbara.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>FADE IN Sube a PP audio de tambores, aplausos y un silbato. En SP queda audio ambiente.</p>
<p>19. Foto FS una reportera, con una grabadora en las manos entrevista a un par de manifestantes.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>(CONTINÚA) Sube a PP audio de tambores, aplausos y un silbato. En SP queda audio ambiente.</p>
<p>20. Foto MS un chavo saca de un basurero una chamarra de Televisa, abajo del logotipo le han pintado un letrero “Mentirosos”.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>(CONTINÚA) Sube a PP audio de tambores, aplausos y un silbato. En SP queda audio ambiente.</p>
<p>21. FS DOLLY IN entre un gran grupo de periodistas y camarógrafos que toman imágenes del campamento, algunos de ellos pasan frente a la cámara y se quitan para no estorbar.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>(CONTINÚA) VOZ MANIFESTANTE (OFF) GRITANDO: “¡Aquí estamos Foro Económico!, ¿no que no salíamos?, ¡ Ya los pusimos a temblar.”</p>
<p>22. FS PANEÓ IZQ. desde algunos camarógrafos que toman imágenes hasta el contingente de manifestantes que portan una manta con el letrero “Abajo la Globalización”, la marcha da sus primeros pasos.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>Audio ambiente, se escuchan voces, y al fondo siguen los tambores. Los manifestantes comienzan a gritar consignas. VOZ MANIFESTANTE: “¡Gobierno fascista, cerdo capitalista!” A coro los manifestantes repiten la consigna.</p>
<p>23. FS la marcha sigue avanzando. Algunos llevan las caras cubiertas y llevan mantas.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>Inicia tema musical 4 del documental.</p>
<p>24. FS la marcha avanza, llevan varias mantas grandes, la mayoría de los manifestantes tiene las caras cubiertas con paliacates o playeras.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>Continúa música.</p>
<p>25. FS mientras la marcha está detenida, el pequeño contingente de F26, brinca, toca le tambor, aplauden y bailan.</p> <p style="text-align: right;">INTERCORTE A</p>	<p>Continúa música.</p>

<p>26. MCU entre un apretado grupo de manifestantes, un policía vial trata dialogar con los manifestantes para pedirles que realicen la marcha en orden.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>MÚSICA SE INTERRUMPE POR AUDIO AMBIENTE. Se escuchan muchos gritos y voces que interpelan al policía, los manifestantes gritan fuertemente sus consignas. VOZ POLICÍA VIAL: “Tomen un solo carril, para que ustedes hagan su manifestación en orden”</p>
<p>27. FS mientras la marcha está detenida, manifestantes del colectivo F26 aplauden, bailan y saltan.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>Continúa música.</p>
<p>28. FS la marcha avanza, un par sostienen una gran manta, el chavo que la sostiene del ángulo más próximo a la cámara, hace una señal de “huevos”.</p> <p style="text-align: right;">INTERCORTE A</p>	<p>Continúa música.</p>
<p>29. MCU entrevista con señor cancenense preguntón.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>MÚSICA SE INTERRUMPE POR AUDIO AMBIENTE. VOZ SEÑOR CANCUNENSE: “¿Pero de qué están en contra, exactamente?”</p>
<p>30. MS marcha avanza, muchos de los manifestantes llevan el brazo en alto con una señal de “V”.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>Continúa música.</p>
<p>31. LS PANEO DER. siguiendo a Villegas que hablando por un radio y señalando, al fondo se observan vallas metálicas y policías.</p> <p style="text-align: right;">INTERCORTE A</p>	<p>Continúa música.</p>
<p>32. MCU entrevista con una señorita de lentes oscuros y aspecto arreglado.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>MÚSICA SE INTERRUMPE POR AUDIO AMBIENTE VOZ SEÑORITA: “Hay problemas más importantes por los que deberían hacer cosas así...”</p>
<p>33. MS el grupo de F26 continúa bailando y tocando los tambores, bailan y sonríen.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>Continúa música.</p>
<p>34. MS se ven algunos policías junto a la valla metálica, uno de ellos abre la valla, para que otros pasen.</p> <p style="text-align: right;">INTERCORTE A</p>	<p>Continúa música.</p>

<p>35. MCU entrevista con señor cankunense preguntón.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>MÚSICA SE INTERRUMPE POR AUDIO AMBIENTE. VOZ SEÑOR CANKUNENSE: “¿Y qué solución proponen ellos?”</p>
<p>36. FS manifestación avanza.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>Continúa música.</p>
<p>37. FS policías con cascos y escudos se encuentran formados en fila, enfrente de ellos pasa un camarógrafo.</p> <p style="text-align: right;">INTERCORTE A</p>	<p>Continúa música.</p>
<p>38. MCU entrevista con señor (agente de turismo).</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>MÚSICA SE INTERRUMPE POR AUDIO AMBIENTE. VOZ AGENTE DE TURISMO: “Está bien que se manifiesten.”</p>
<p>39. PP sobre un mapa turístico hay una pinta que dice “Roco libertad”, al fondo se ve el tráfico detenido.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>Continúa música.</p>
<p>40. FS larga fila de policías con cascos, escudos y toletes, ZOOM IN hasta PP de cascos de los policías.</p> <p style="text-align: right;">INTERCORTE A</p>	<p>Continúa música</p>
<p>41. MCU entrevista con señor cankunense preguntón.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>MÚSICA SE INTERRUMPE POR AUDIO AMBIENTE. VOZ SEÑOR CANKUNENSE: “Si no tienen otra cosa mejor que hacer.”</p>
<p>42. FS manifestación detenida, en el Boulevard donde se encuentra la valla de policías.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>Continúa música.</p>
<p>43. MS varios policías granaderos ven hacia el frente (en dirección a los manifestantes).</p> <p style="text-align: right;">INTERCORTE A</p>	<p>Continúa música.</p>
<p>44. MS entrevista con <i>springbraker</i>, uno de ellos, con lentes oscuros, responde.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>MÚSICA SE INTERRUMPE POR AUDIO AMBIENTE. VOZ SPRINGBRAKER: “¡Qué tampoco hagan acá el Foro Mundial.”</p>

<p>45. FS manifestación detenida frente a valla de policías.</p> <p style="text-align: center;">CORTE A</p>	<p>Continúa música.</p>
<p>46. FS policías con escudos, toletes y cascos están alineados a todo lo largo del camellón, TILT DOWN hasta escudos que dicen “Policía Federal”.</p> <p style="text-align: center;">CORTE A</p>	<p>Continúa música.</p>
<p>47. Grupo de manifestantes, parado en el camellón sosteniendo una manta con una imagen de Trotsky.</p> <p style="text-align: center;">CORTE A</p>	<p>Continúa Música.</p>
<p>48. FS entre le camellón y los autos, pasa corriendo un grupo de granaderos formados, con armas en las manos.</p> <p style="text-align: center;">CORTE A</p>	<p>Continúa música.</p>
<p>49. LS TRAVELLING IZQ.-DER EN AUTO, se ve el atardecer en la laguna de Cancún, PP se interpone un largo letrero publicitario que dice “Bienvenidos”.</p> <p style="text-align: center;">CORTE A</p>	<p>Termina música. Audio ambiente, se escucha el sonido del viento en la carretera.</p>
<p>50. FS PEQUEÑO TRAVELLING y DOLLY IN EN AUTO, hasta la entrada del hotel, se ven los letreros de “Westin Regina Resort”.</p> <p style="text-align: center;">CORTE A</p>	<p>Audio ambiente, se escucha el sonido del automóvil. CROOSS con primeros acordes de tema 4 del documental.</p>
<p>51. FS (IMAGEN CON SHUTTLE) en la entrada del hotel, un par de manifestantes sostiene una manta en la que se lee “A la chingada su globalización”.</p> <p style="text-align: center;">CORTE A</p>	<p>Continúa música.</p>
<p>52. PP (IMAGEN CON SHUTTLE) hoja de papel con el letrero “World Economic Forum”, se observa que el letrero está en el parabrisas de un camión, que se hecha de reversa en la entrada del hotel.</p> <p style="text-align: center;">CORTE A</p>	<p>Continúa música.</p>
<p>53. FS (IMAGEN CON SHUTTLE) un par de chavos vestidos con tuttas blancas, sostienen en la entrada del hotel una manta tonel letrero “Viva la humanidad”.</p> <p style="text-align: center;">CORTE A</p>	<p>Continúa música.</p>

<p>54. FS (IMAGEN CON SHUTTLE) junto a la caseta de entrada del hotel, tres manifestantes sostienen una mata con un cráneo “pirata” y bajo la palabra “Foro”, en las manos libres portan letreros que dicen “Clausurado”; una de las manifestantes tiene puesta una máscara de Fox. Junto a ellos, en el piso se encuentra parada una piñata de un pinocho con lentes.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>Continúa Música.</p>
<p>55. PP (IMAGEN CON SHUTTLE) sobre el piso, hay una gran rata de cartón, cuya cabeza es una máscara de Salinas de Gortari, debajo de la pata tiene un cráneo. Al fondo se ve la entrada del hotel y el pequeño grupo de manifestantes.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>Continúa música hasta el CORTE.</p>
<p>56. FS PICADA, de noche, en el campamento, un par de chavos tocan un tambor, en el fondo se ven otros jóvenes, uno de ellos juega con unas boleas.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>Audio ambiente, se escuchan los tambores voces, risas, personas cantando.</p>
<p>57. MS de noche, entrevista con chavas manifestantes reunidas en el campamento. Lola responde.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>VOZ LOLA: “Fue una discusión absurda que no llevó políticamente más que a la ruptura o la separación</p>
<p>58. FS campamento de noche, algunos chavos platican junto a una pila de llantas alineadas, cubiertas por una manta.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>(CONTINÚA OFF) ... “y a la confrontación.”</p> <p>VOZ ADAZAHIRA (OFF): “Yo creo que es un problema</p>
<p>59. MCU de noche, entrevista con chavas manifestantes reunidas en el campamento. Adazahira responde.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>(CONTINÚA) ... “también de mucho dogmatismo, no sé si...A mí me han dicho personas que es en general de la izquierda mexicana, a mí me preocupa, en general que sean los jóvenes. Es terrible que si no llegas y les hablas de hacer la revolución, y enfrentarse, y la violencia...inmediatamente te descalifican, ¿no? Lo que se da desde la huelga: ‘sino estás conmigo, estás contra mí.’”</p>
<p>60. FS campamento de noche, Jorge Borrego y Yuri platican mientras pintan con aerosol la manta que cubre las llantas, un chavo se les acerca.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>VOZ ADAZAHIRA (OFF): “No hay imaginación, estamos con las mismas prácticas de los setenta que eran otras condiciones</p>

<p>61. MCU de noche, entrevista con chavas manifestantes reunidas en el campamento. Adazahira responde.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>(CONTINÚA)...“que ya no son, que ya no sirven; pero siguen ahí tratando de hacer la revolución y de tirar el sistema aventando piedras o palos...o no sé, para mí esa es la bronca.”</p>
<p>62. MS campamento de noche, Toño, Jorge Villareal y otros chavos platican.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>VOZ CHAVA (OFF): “Y es el mismo discurso, eterno, eterno</p>
<p>63. MCU de noche, entrevista con chavas manifestantes reunidas en el campamento. Una de las chava responde.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>(CONTINÚA)... “ el de malditos moderados...¡Chale!... No se aprendió nada durante la huelga. Bueno, yo creo que la huelga dejó mucho aprendizaje, pero creo que ellos no entendieron el aprendizaje.”</p>
<p>64. PP una mano mueve el espagueti que hay en una cacerola sobre un anafre, TILT UP hasta CU de Ana que mira hacia la cacerola.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>VOZ BÁRBARA (OFF): “Es un problema de ubicación también de conceptos, o sea,</p>
<p>65. MCU de noche, entrevista con chavas manifestantes reunidas en el campamento. Bárbara responde. Mientras habla a la cámara pasa un auto tocando el claxon y se oyen gritos y silbidos, Bárbara se calla y todas voltean a ve que pasa.</p> <p style="text-align: right;">FADE OUT</p>	<p>(CONTINÚA) ... “la banda tiene sus momentos y sus lugares para discutir las broncas... (CLAXON Y SILBIDOS) Sí, la banda tiene sus momentos y sus lugares para discutir sus broncas y también para actuar. Y también se trata de concepción, porque la banda tiene que entender que tenemos que trabajar dentro de nuestras diferencias, por eso nos han roto la madre siempre.”</p>
<p>XI. <u>SEC. X/ EXT. /CANCÚN, MARCHA 27 DE FEBRERO, REPRESIÓN</u></p> <p>FADE IN</p>	
<p>1. FS, llantas en PP, en SP manifestantes vestidos con tuttas blancas que se agachan para recoger las llantas que están en el suelo.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>Audio ambiente, se escuchan voces de los manifestantes. VOZ CHAVO (GRITANDO OFF): “¡Vámonos...!</p>
<p>2. FS DOLLY IN entre manifestantes y observadores, hasta reporteros que toman fotografías.</p> <p style="text-align: right;">INTERCORTE A</p>	<p>Audio ambiente.</p>
<p>25. FS noticiario canal 40, tienda de campaña con una manta del escudo de la UNAM encima.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>VOZ REPORTERA (OFF): “Luego de reconocer”</p>

<p>26. PP manta del CGH de la Facultad de derecho.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>(CONTINÚA)... “que la unión hace la fuerza,”</p>
<p>27. CU mujer de lentes con paliacate.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>(CONTINÚA)... “los dos grupos que ayer”</p>
<p>28. FS grupo Desobediencia Civil, en reunión, conversan.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>(CONTINÚA)... “se encontraban divididos, se unieron hoy, una vez más,”</p>
<p>29. FS imagen de chavos en el campamento.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>(CONTINÚA)... “para intentar romper”</p>
<p>30. MS un chavo con goggles y paliacate cubriéndole la cara, carga en el hombro una caja, y se agacha para dejarla en el suelo.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>(CONTINÚA)... “el bloqueo de la policía de Quintana Roo en el Km. cero de la zona hotelera en Cancún.”</p>
<p>31. MS manifestantes, algunos vestidos con tuttas blancas, otros chavos y observadores aplauden.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>Audio ambiente.</p>
<p>32. MS entre mucha otra gente, conversan Daniel, Jorge Villareal y otro chavo con casco negro, vestido de tutta. Voltean hacia la frente y Daniel señala algo.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>Audio ambiente.</p>
<p>33. PA CONTRAPICADA, avanzan manifestantes ultras, con las caras cubiertas por paliacates y trapos, algunos portan mantas.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>Audio ambiente.</p>
<p>34. PA, mientras caminan, 4 chavos con tuttas blancas y máscaras anti-gas improvisadas, entrelazan sus brazos y siguen avanzando. TILT DOWN hasta pies de los manifestantes que caminan vestidos con tuttas, entre ellos pasa un perro con paliacate.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>Audio ambiente.</p>
<p>35. Foto TWO SHOT dos chavos vestidos con tuttas, con cascos y máscaras anti-gas que les cubren las caras.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>Audio ambiente, se escuchan voces y ruido de los manifestantes.</p>

<p>36. Foto MS en DIAGONAL espalda de un chavo con casco y tutta, en la cual ha puesto el letrero “No WEF”.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>Audio ambiente.</p>
<p>37. Foto MS espalda de un manifestante con pasamontañas, en cuya playera se lee el letrero “Lenin”, aludiendo al logotipo de la marca Levi’s.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>Audio ambiente.</p>
<p>38. FS una fila larga de chavos vestidos con tuttas y máscaras, formada en diagonal.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>Audio ambiente.</p> <p>FADE IN VOZ DE CHAVO (GRITANDO CONSIGNA OFF): “¡Yo soy!...”</p>
<p>39. MS a espaldas de los chavos vestidos de tuttas, mientras caminan y cantan consignas, el manifestante que las dirige trae los brazos en alto.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>VOCES CORO DE MANIFESTANTES (ALTERNANDO CON VOZ DE CHAVO): “¿Quién?” “¡El estudiante!” “¡Que sí señor, el estudiante!” “Yo soy...”</p>
<p>40. FS los manifestantes ultras avanzan, algunos de ellos sostienen la manta con el letrero “Abajo la globalización”.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>Continúan cantando consignas.</p>
<p>41. FS a través del PP del espejo retrovisor de una motocicleta se ve avanzar al contingente ultra; al fondo una vez que pasan el espejo se ven de espaldas.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>Continúan cantando consignas.</p>
<p>42. PA manifestantes vestidos de tuttas avanzan con los brazos en alto.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>Continúan cantando consignas.</p>
<p>43. FS Daniel, algunos profesores, gente de Alianza Social y otros, avanzan en larga fila con los brazos entrelazados; tras ellos se ve a chavos vestidos de tutta.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>Continúan cantando consignas.</p>

<p>44. MS Jorge Borrego, delante de una valla de chavos con tuttas que cargan las llantas, va dando indicaciones con un megáfono.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>VOZ JORGE BORREGO: “Recuerden compañeros, la represión es intempestiva; si aparece la represión, la única palabra que conoce el Estado del Poder frente a las manifestaciones y el ejercicio de los derechos, agarramos nuestras llantas, nos sentamos, protegemos nuestros cuerpos y a nuestros compañeros de atrás. Tranquilidad y serenidad, compañeros.”</p>
<p>45. MCU al lado de un manifestante que va marchando alineado con la valla de llantas.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>Inicia tema musical 5 del documental.</p>
<p>46. PP CONTRAPICADA letrero vial donde se señala la “Zona hotelera”, TILT DOWN hasta FS de la marcha que continúa avanzando.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>Continúa música.</p>
<p>47. PICADA LS, se ve a los manifestantes de la comisión de contacto encabezando la contingente de chavos vestidos con tuttas blancas.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>Continúa música.</p>
<p>48. FS marcha ultra avanza con mantas, delante del Chedraui.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>Continúa música.</p>
<p>49. PICADA LS, avanza el contingente de manifestantes ultras.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>Continúa música.</p>
<p>50. FS chavos “maoístas”, cubiertos con paliacates, hacen una pinta sobre el cristal de una agencia de turismo.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>Continúa música.</p>
<p>51. ELS helicóptero.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>Audio ambiente, se escucha el sonido del helicóptero.</p>
<p>52. FS valla de chavos con tuttas y llantas está detenida, Daniel está hablando por megáfono, PANEODER hasta LS de valla de policías.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>Audio ambiente, se escucha el sonido del helicóptero. VOZ DANIEL: “Compañeros esto es una manifestación pacífica, estamos aquí para hacer ejercicio de nuestros derechos, esto es un movimiento democrático”</p>

<p>53. PA la comisión de contacto, con los brazos entrelazados avanzan en fila hasta llegar delante de la valla de policías, y un gran número de reporteros y camarógrafos. Daniel toma el megáfono y comienza a hablar. Los reporteros están atentos, justo cuando Daniel termina, uno de ellos pasa frente a la cámara dando su reporte por celular.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>Audio ambiente, se escucha el helicóptero, voces, aplausos, hasta que la comisión llega frente a la valla.</p> <p>VOZ DANIEL: “Compañeros de la policía, nosotros una comisión de contacto del contingente de movilización, pedimos a un representante, al que este a cargo de esta valla de policías que está impidiendo nuestro libre tránsito, pedimos que se presente aquí al frente el encargado o el responsable de esta valla, esperaremos unos segundos a que usted se presente.</p> <p>VOZ REPORTERO: “Bueno, pues ya escuchaste lo que están solicitando, y bueno, pues vamos a esperar la respuesta...”</p> <p>Se hace un silencio momentáneo.</p>
<p>54. PP señalamiento vial “Solo izquierda”, en la parte inferior se ven las cabezas de los manifestantes.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>(CONTINÚA) Tema musical 5 del documental.</p>
<p>55. CU THREE SHOT policías granaderos con casco.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>Continúa música.</p>
<p>56. PP cámara y micrófono de Televisa.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>Continúa música.</p>
<p>57. PA CONTRAPICADA contingente del Movimiento Popular Revolucionario avanza.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>Continúa música.</p>
<p>58. FS muchos manifestantes y reporteros se agolpan contra la valla de policías, se ve mucha gente y desorden.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>Continúa música.</p>
<p>59. DOLLY IN entre manifestantes y reporteros, hasta OS de un chavo que muestra su credencial de estudiante a los policías que se encuentran detrás de una valla metálica.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>Audio ambiente, escuchan gritos de los manifestantes.</p> <p>VOZ (OFF) MANIFESTANTE: “Hay libertad de tránsito déjanos pasar.”</p> <p>VOZ ESTUDIANTE: “Somos estudiantes, la credencial de estudiante es nuestra única arma, ¡Chéquenlo, somos estudiantes!”</p>

<p>60. MS algunos granaderos observan hacia los manifestantes, detrás de ellos se ve a un policía muy alto con lentes oscuros.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>Continúa música.</p>
<p>61. DOLLY IN entre manifestantes un poco dispersos, un muchacho se adelanta a la cámara y frente a la valla metálica, sonríe y posa en ademán de “fortachón”.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>Continúa música.</p>
<p>62. OS manifestante, frente a la valla de policías, mantiene los manos arriba como señal de “no agresión”, los policías, al frente suyo los observan con expresión burlona.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>Continúa música.</p>
<p>63. MCU un manifestante con la cara cubierta por un paliacate se dirige a uno de los granaderos que se encuentran en la valla, detrás del manifestantes se observa un micrófono y cámara que lo graban.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>VOZ MANIFESTANTE: “Solamente los hijos de gente rica van a llegar a la universidad, ¿Lo sabes, carnal?, ¿lo sabes, o nomás estás aquí como pendejo, defendiendo algo que no sabes?”</p>
<p>64. OS un manifestante ofrece un libro a los granaderos que parecen inquietarse, muchos otros manifestantes están junto a la valla interpellando a los policías.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>Continúa música.</p>
<p>65. FS Toño y Fabián se dirigen caminando desnudos hacia la valla de policías, muchos reporteros se acercan tomarles imágenes cerrándoles el paso.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>Continúa música.</p>
<p>66. PA PANEAO IZQ.-DER., Jorge, Abraham, Raúl, Arnoldo, Daniel y otros, aplauden frente a la valla de policías completamente desnudos.</p>	<p>Continúa música.</p>
<p>67. MCU un joven de lentes oscuros pide al contingente del grupo Desobediencia Civil que les presten sus llantas.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>VOZ MANIFESTANTE: “Yo creo que hay varios aquí que lo queremos intentar, si ustedes no quieren, pues préstenos sus llantas y ay, sí como favor.”</p>
<p>68. FS el grupo “Contracorriente” corre hacia la valla de policías, simulando que los va a enfrentar, junto antes de topar con ella se detienen.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>Continúa música.</p>

<p>69. OS PICADA, un manifestante con la cara cubierta con un paliacate, prende al aire un aerosol, frente a la valla de policía.</p>	<p>Continúa música.</p>
<p>CORTE A</p>	
<p>70. FS CONTRAPICADA empiezan a empujar la valla de policías para intentar abrirla, alrededor de ellos hay una gran cantidad de reporteros grabándolos, incluso parecen más que los propios manifestantes.</p>	<p>Continúa música.</p>
<p>CORTE A</p>	
<p>71. FS la valla de chavos vestidos con tuttas y llantas comienza a avanzar, Jorge Borrego los dirige.</p>	<p>VOZ JORGE BORREGO: “Compañeros, a ver... Vamos a llegar hasta adelante, se sientan los que traen llantas y los que no tren llantas, nos sentamos y nos quedamos aquí hasta que se acabe.”</p>
<p>CORTE A</p>	
<p>72. FS los chavos con tuttas y llantas están de pié frente a la valla de policías, PANEÓ DER. hasta CU de chavo con la cara cubierta por un paliacate, lleva unos goggles y un casco puesto.</p>	<p>Continúa música.</p>
<p>CORTE A</p>	
<p>73. MS TRAVELLING IZQ.-DER. , de espaldas de chavos con tuttas, que se encuentran de pie de frente a la valla de policías.</p>	<p>Continúa música.</p>
<p>CORTE A</p>	
<p>74. OS PP casco de un manifestante que observa hacia la valla de policías.</p>	<p>Continúa música.</p>
<p>CORTE A</p>	
<p>75. MS a espaldas a una manifestante del MPR, cubierta con un paliacate, trata de convencer a sus compañeros de enfrentar la valla la rodean manifestantes del MPR y del CGH.</p>	<p>VOZ DE MANIFESTANTE: “Yo sí veo la posibilidad, compañeros, de abrir esa pinche valla de policías, no llegamos hasta acá para ver la posibilidad</p> <p>VOZ MANIFESTANTE (OFF): (INTERRUMPE) “¿Posibilidad de qué, compañera?”</p> <p>VOZ DE MANIFESTANTE: (CONTINÚA)... y no hacer nada, ahorita la acabamos de abrir un cacho, ¿sale?”</p>
<p>CORTE A</p>	
<p>76. MS un policía con casco, de frente a nosotros nos graba.</p>	<p>Continúa música.</p>
<p>CORTE A</p>	

<p>77. PA la valla de llantas se encuentra sentada frente a la de policías, un manifestante se acerca a éstos y en la valla metálica que los protege coloca en esta una manta con la leyenda “El capitalismo mata, matemos al capitalismo”.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>Continúa música.</p>
<p>78. LS valla de policías a lo largo de la calle, frente a ellos los manifestantes.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>Continúa música.</p>
<p>79. MCU manifestante del CGH discute con el contingente del MPR, sobre la posibilidad de abrir la valla.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>VOZ MANIFESTANTE: “¡Eres un pinche revolucionario, pero somos diez, cabrón...No güey, vamos a quedarnos aquí al frente, pero fíjate cuántos somos, eso no es una revolución, culero!”</p>
<p>80. FS los contingentes de manifestantes se encuentran de pie frente a la valla de policías.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>Continúa música.</p>
<p>81. MCU granaderos detrás de la valla viendo hacia manifestantes.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>Continúa música.</p>
<p>82. MS de escudo de policía pintado con aerosol “Muera la PFP”, PANEO IZQ. hasta Adazahira detrás de llanta con los brazos en alto.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>Continúa música.</p>
<p>83. MS de espaldas a manifestantes de MPR que continúan la discusión con los del CGH, discuten dos mujeres manifestantes.</p> <p style="text-align: right;">CORTE A</p>	<p>VOZ DE MANIFESTANTE DEL MPR: “¡Nuestra política es mantenernos, firmes...!”</p> <p>VOZ DE MANIFESTANTE DEL CGH: “¡Firmes de qué compañera!, La violencia no la vamos a empezar nosotros, entiende, la violencia no la empezamos nosotros. Si no se puede, si no hay las condiciones, no se hace y ya!</p>
<p>84. FS grupo desobediencia civil se retira con todo y llantas, caminan lentamente, primero de espaldas, con la valla formada, y luego en línea. Caminan con calma por la calle, mientras Jorge Borrego los dirige. Se detienen al escuchar silbidos y ver que los manifestantes que habían dejado a tras comienzan a correr en dirección hacia ellos.</p>	<p>VOZ JORGE BORREGO: “¡A ver intentamos negociar con los compañeros quedarnos aquí, en el plantón, esperar a que llegara la maldita PFP por atrás, y que no había pedo, que nosotros aguantábamos los chingadazos, políticamente era lo mejor sitiar a la gente de allí, y los compañeros no accedieron, decidieron putazos y a eso se aventaron, si nosotros...”</p>

	<p>Audio ambiente, se escuchan chiflidos y algunos gritos.</p> <p>VOZ DE MANIFESTANTE (OFF): “¡Ahí viene la PFP!”</p> <p>DESOBEDIENCIA CIVIL: “¿Qué?”</p> <p>VOZ DE MANIFESTANTE (OFF): “¡Ahí viene la PFP!”</p>
<p style="text-align: center;">INTECORTE A</p> <p>85. FS noticias, granaderos del Estado se acercan corriendo a y golpeando contra sus escudos con los toletes.</p>	<p>Audio ambiente, se escuchan gritos, silbidos.</p>
<p style="text-align: center;">CORTE A</p> <p>86. FS grupo Desobediencia Civil trata de formar la valla de llantas, muchos manifestante corren hacia ellos y se guarecen detrás de la valla. Frente a la valla de llantas y los manifestantes detrás de ella, un grupo de policías detiene a un muchacho que está en el suelo y lo comienzan a arrastrar. Algunos manifestantes tratan de enfrentar a la policía para liberarlo, ambos bandos comienzan a aventar piedras.</p> <p style="text-align: center;">INTERCORTE A</p>	<p>Audio ambiente, se escuchan muchos gritos y voces que no se distinguen unas de otras..</p> <p>VOCES MANIFESTANTES: “Tranquilos, tranquilos!” “¡Formen las vallas!” “¡Formen las vallas!” “¡Suéltelo, déjelo!” “¡Cuidado con las rocas!”</p>
<p>87. FS noticias, granaderos llegan a la valla de manifestantes y comienzan a golpear las llantas y a los manifestantes.</p> <p style="text-align: center;">CORTE A</p>	<p>Audio ambiente, se escuchan muchos gritos, las voces se confunden.</p>
<p>88. FS los manifestantes corren, los que están detrás de la valla comienzan a levantar las manos, otros se acercan a reforzar la valla.</p> <p style="text-align: center;">INTERCORTE A</p>	<p>Audio ambiente, se escuchan muchos gritos, las voces se confunden.</p> <p>VOZ MANIFESTANTE (OFF): “Arriba las manos, levanten las manos!”</p>
<p>89. FS noticias, los granaderos y policías continúan golpeando a los manifestantes de la valla de llantas.</p> <p style="text-align: center;">CORTE A</p>	<p>Audio ambiente, se escuchan muchos gritos, las voces se confunden.</p>
<p>90. FS manifestantes corren, la cámara corre junto a ellos (TOMAS ABERRANTES), pasan por una gasolinera donde se ve llegar a más granaderos (LA CÁMARA LLEGA HASTA UN CAMELLÓN DONDE SE ESTABILIZA LA TOMA), a lo lejos se ven personas que pasan, un gran grupo de gente que no se distingue bien de que bando es. ZOOM IN hasta FS de manifestantes, prensa, policías.</p>	<p>Audio ambiente, se escuchan muchos gritos, las voces se confunden, se escuchan sirenas.</p> <p>VOCES MANIFESTANTES: “¡A la gas, todos a la gas!” “¡A la gas, corran a la gas!” “¡Amanda!” “¡Corran!”</p>

<p style="text-align: right;">FADE OUT</p> <p>FADE IN</p> <p>91. FS grupo de 4 manifestantes, con sus playeras cubriéndoles las caras, solo tienen dos pequeños orificios para los ojos, tren arrastrando las llantas destrozadas.</p>	<p>PP Entran últimos acordes del tema musical. SP Audio ambiente, se escuchan a lo lejos algunas sirenas.</p>
<p style="text-align: right;">FADE OUT</p>	<p>Fin de la música.</p>
<p>XII. <u>EPÍLOGO</u></p>	
<p>FADE IN</p>	
<p>1. FS, THREE SHOT entrevista con Daniel, Paty y Santiago, hay poca luz.</p>	<p>VOZ DANIEL: "Sabemos la dificultad que es llegarle a la gente, ¿no?, Creo que una de las ideas de este movimiento es no tenerle miedo a la televisión. Lo que queremos es robarles la cámara, ¿no?, Si vamos allí, a manifestarnos con espectáculo, con show, encuerados, 'desencuerados', amores, desamores, pleitos entre nosotros: la cuestión es esa, ¿no? Robarles el espectáculo."</p>
<p style="text-align: right;">CORTE A</p>	
<p>2. FS, THREE SHOT entrevista con Daniel, Paty y Santiago, hay poca luz.</p>	<p>VOZ SANTIAGO: "No es tan complicado, es el poder del merolico, ¿Y el merolico quién es? Es una persona como nosotros, sin más cabezas o más dedos, no, es normal; pero curiosamente lo que hace es llevar un banquito de madera, lo pone en una plaza pública, se sube y alza la voz, ¿Qué dice el merolico? 'El mundo está al revés'; ¿Por qué dice eso? Porque luego puedes decir cualquier cosa."</p>
<p style="text-align: right;">CORTE A</p>	
<p>SCROLL CRÉDITOS.</p>	<p>Tema musical de créditos del documental.</p>

CONCLUSIONES

El video es aún un medio de comunicación joven que continúa definiéndose, evolucionando, en la medida en que sus fases de desarrollo, hoy día, se desenvuelven conjuntamente, abriendo posibilidades de uso que ya se experimentan ampliamente, incluso en el seno de la televisión –hasta ahora, su más grande negadora- ha dejado de ser únicamente un medio de almacenaje o producción, para convertirse en el elemento a partir del cual tienen vida un número cada vez mayor de programas: resulta mucho más fácil y barato salir a la calle y grabar con una *hadycam* Hi-8 o MiniDv, so pretexto de la espontaneidad y de la frescura que este estilo imprime en las imágenes; y aún más barato resulta si lo que se transmite es sólo una selección de videos caseros puestos a disposición por sus “videoastas”. La verdadera cuestión de importancia aquí, es que los espectadores, en especial los espectadores jóvenes –habitados al “como” debe lucir el *view finder* o la pantalla de litio de una cámara de video-, comienzan a acostumbrarse a ver en el cine, en la televisión -en el video mismo- imágenes en las que destaca la movilidad de la cámara y nos marea fácilmente la poca estabilidad en el plano, en las que se perdonan algunos fueros de foco, la falta de contrastes y tonalidades o la diferencia en la calidad y textura de la imagen, en las que sabemos la fecha y las horas permanentes en el ángulo del cuadro: nos estamos acostumbrando a ver, como se ve –o como pensamos que se ve- el video.

Como medio de comunicación, el debate fundamental en torno al video, no es –como sostienen algunos- si éste debe desarrollar o ha desarrollado un lenguaje audiovisual propio, alimentado del cine y la televisión, pero plenamente diferenciado de ambos –eso podrá saberse con el tiempo y con un exhaustivo análisis en la diversidad de los productos que de él han derivado, y sólo en caso de que fuese realmente necesario-. Empero, si el elemento que define al video no es propiamente su lenguaje, esto tampoco significa que es posible sostener el hecho de que el carácter de un medio de comunicación como éste, radique únicamente en el supuesto equilibrio que se origina al balancear su aparente falta de indefinición y sus, todavía, amplias desventajas en la calidad de la imagen –en comparación a la proporcionada por el cine- con sus enormes ventajas económicas y técnicas para la producción. La cuestión, ciertamente, no se fundamenta en suplantarse o sacrificar algunas unas ventajas por otras, sino que, desde mi perspectiva, el verdadero valor en la reducción de costos y las facilidades técnicas del video que

le han hecho distinguirse a partir de los años setenta y ochenta, radica en su socialización y, por tanto, en la des-institucionalización y des-industrialización de la imagen en movimiento.

Tal y como sucediera con la fotografía respecto de la pintura –con su desarrollo en el S. XIX, y masificación en el S. XX-; el video se ha desenvuelto en un proceso similar con respecto de la imagen cinematográfica y televisiva. La producción audiovisual sale de las manos de las grandes empresas, de las instituciones, de los productores comerciales, de las escuelas de cine, de los artistas, para pasar a las manos de cualquiera con el poder adquisitivo de comprar una cámara de video. Con esta tecnología, presenciamos una nueva revolución y masificación de las imágenes, multiplicadas y/o diversificadas en sus sentidos y contenidos, por cuantos individuos con acceso a una cámara, y un televisor, haya.

Como se ha visto a lo largo de este trabajo, de ningún modo se trata de posicionarse sobre la febril crítica del mundo saturado de imágenes sin sentido, por el contrario, hablo de las posibilidades reales de multiplicar la producción de imágenes con sentido y orientación individuales y colectivos (no masivos), mucho más personales y menos fragmentados -excepto en el caso que sea éste el sentido que el autor quiere expresar-, que tiene la oportunidad de negarse a los formatos o discursos intrasmutable y predeterminados por los tiempos de programación y las homogéneas tendencias –puramente mercantiles- de la imagen comercial (televisiva).

El video, puede o no, ser relleno o estilo de programas juveniles para televisión; puede o no, ser “cine en cinta magnética”; el video puede ser danza grabada o video-danza; puede ser recuerdo o memoria; puede ser imágenes llenas de personas que “ni siquiera son famosas”, o puede ser un registro social. Todo depende del uso que escojamos darle, la diferencia particular es que, en este caso, podemos escoger una opción.

Cierto es que cualquiera puede tomar una cámara y puede incrementar con ello el acervo y la memoria audiovisual personal, grupal y colectiva; y, con ello, ser parte de los poco formalizados realizadores de video social y producción independiente. También es cierto que el video debe ser considerado como una herramienta de información y expresión alternativa y/o personal, diferente a la de los medios masivos; es también una puerta –comparablemente- abierta a la creación audiovisual y, por tanto, democratizadora en tanto sea – para la gran mayoría que no pertenece a la minoría privilegiada que gobierna y hace los medios de comunicación de masas- una herramienta accesible y un medio de comunicación concreto a través del cual se pueda ejercer la capacidad y el derecho de expresión.

Empero, es necesario no perder de vista que las cualidades del video, necesitan de ciertos contenedores y aclaraciones:

- El innumerable conjunto de expresiones videográficas, y la memoria construida a partir de ellas, tendrá una verdadera aportación, sólo en la medida en que pueda ser sujeta a formar parte de un acervo ordenado y, sobre todo, en la medida que sea vista y difundida, por lo que necesitará de espacios de exhibición y formas de distribución constantes y expandibles.
- El adjetivo de social e independiente, así como sus cualidades de apertura y democratización, no determinan la calidad de los contenidos, ni su valía real; y, aun si cualquiera con una cámara es un creador en potencia, la creación, la expresión y el análisis de un tema o el desarrollo de una historia –sin importar si esta proviene o no de la ficción- son procesos que implican mucho más que saber apretar un botón rojo y apuntar el lente hacia alguna dirección.

Una de las principales conclusiones de este trabajo es que el proceso de producción de un video, especialmente de un video documental, es un proceso vivo, tan vivo como los sujetos y los hechos que se piensan documentar; tan en constante transformación, que sólo la experiencia permite prever, cómo van a evolucionar.

La concatenación entre el género documental y el video (encuentro inevitable, inmanente a las propias búsquedas y necesidades del primero, y a las características y evolución del segundo):

- Acentuó la revolución de los estilos y formas de producir y realizar documental: cada vez más cerca, cada vez más “en directo”, respondiendo más a la imaginación del realizador, –un poco- menos a los costos, y potenciando las cualidades del cine directo y el *cinema vérité* que, por sí mismas, transformaron en fondo y forma al género.
- Transformó ampliamente el género desde el origen y la cantidad de sus realizadores: a los hombres y mujeres provenientes de los ámbitos del cine, la fotografía, la televisión o, en algunos casos excepcionales, involucrados con la realización audiovisual por “hobby”, azar o intereses personales, se unen los más diversos grupos y estratos sociales, lo cual amplía

extensamente su gama de temas y las formas de abordarlos –cada cabeza, cada identidad, cada sector o clase, cada sociedad es un mundo, y una visión particular de éste-. El realizador se acerca al documental o, por el contrario, documental es el que exige ser realizado, como forma de expresión y difusión de luchas, intereses, admiración, análisis o preocupaciones personales y/o colectivas.

En este sentido, el documental sale a las calles, llega a los campos, marcha con los puños en alto, asiste a conciertos de rock, se pregunta por la historia de una familia o un barrio, se pone un pasamontañas, vive bajo un puente o en los basureros, trata de preservar una cultura o una selva, y come peyote o tacos con sal y frijoles en la sierra. La producción y realización de video documentales, enfatiza, precisamente, esa “vitalidad” a la que nos referíamos, y que está presente en ambos lados (delante y detrás) de la cámara, aunque cabe decir que, en una gran mayoría de las realizaciones actuales –especialmente las de tipo independiente- las abstracciones “delante y detrás” de cámaras pierden sentido a partir de que el equipo de producción se involucra y forma (directa o indirectamente) parte del proceso social que documenta.

Es por eso que el video documental se asocia, así, con “los saberes”, el conocimiento y concepciones de la realidad que poseen quienes le producen y realizan. En el caso de los principiantes, es también un proceso y un ejercicio de ensayo-error, permisibles aún mientras se encuentra en el ámbito de lo independiente y lo personal, y en muchas ocasiones, es también el reflejo (la memoria) de una experiencia de vida –sin temor a exagerar, y aún más, aludiendo a esta propia tesis-.

Para ser desarrollada con calidad y eficacia, de entre estos “saberes”, la realización de video documentales requiere especialmente:

- De la creatividad, para que la historia en pantalla sea algo más que el relleno de un guión construido con base en las palabra y no en la riqueza de las imágenes, el lenguaje audiovisual o la propia fuerza y vitalidad de la historia (cuanto más tratándose del video documental) –primer aprendizaje de mi ejercicio personal de “ensayo-error” -.
- De la metodicidad, para llevar, en tiempo y forma, el proceso de producción paso a paso.

- De la decisión y la capacidad de discernimiento –fundamental en el video documental-, para esbozar y mantener una idea clara de los objetivos y metas que se persiguen y de cómo obtenerlos, así como para no perderse en las innumerables vertientes de un tema, especialmente durante las fases de grabación y edición (es decir, para decidir qué es imprescindible en el desarrollo del documental y qué no);
- De la capacidad de análisis, para seleccionar, a partir de un amplio bagaje de información, cuál es la mejor perspectiva para abordar el tema y cuáles son las posibles evoluciones y vuelcos que éste, en la realidad, puede sufrir durante el proceso de producción sin que por ello se pierda el objeto y sujeto central, sino, por el contrario, para saber aprovechar dichas modificaciones sobre el plan original.

Empero, más que un saber, es la voluntad de acercarse al entorno social, de aprehenderlo, de tratar de interpretarlo, de sobrepasar su efímera eventualidad, lo que constituye el motor de la realización documental.

Para el productor, para el comunicólogo mismo, resulta innegable el poder y la contundencia que poseen los mensajes audiovisuales a través de sus distintos lenguajes; le son comunes también las posibilidades que ofrece el video como herramienta; sin embargo, en el caso de la formación del estudiantado de la UNAM, habría que enfatizar el papel del profesional de la producción como el sujeto idóneo para participar en la construcción de esa memoria social y de la interpretación de nuestro entorno a través de realizaciones del género documental, que no tienen cabida en otros espacios.

La realización de un documental, en manos de un productor, o del estudiante de dicha profesión, significa el desarrollo de un conglomerado de conocimientos en distintas áreas que le son proporcionados durante la carrera y que se ven implicados en todo el proceso de producción: desde la selección del tema y su análisis, el empleo metodológico de la información, hasta el uso de distintos lenguajes en todos los niveles -desde las relaciones humanas hasta el audiovisual, o incluso el empleado para realizar este escrito- y, por su puesto, en todos aquellos conocimientos requeridos en el campo de la producción para la realización de un video en específico.

Aunque, incluso en nuestra Universidad la formación de documentalistas parece haberse descuidado en favor de la capacitación para la producción de contenidos mucho más comercializables, entre las conclusiones que obtengo de este trabajo sobresale el hecho de que el *documental* es el género más apto para integrar y verter las distintas áreas de conocimiento impartidas en la carrera de Ciencias de la Comunicación en la UNAM; especialmente porque a través de él es posible llevar a la práctica la formación teórica y social que caracteriza a nuestra Universidad, por ser éste un medio con amplísimas posibilidades de expresión audiovisual, al mismo tiempo que una excelente herramienta a través de la cual es posible desarrollar y difundir el análisis e interpretación de procesos y fenómenos de interés para las ciencias sociales -vinculados a la comunicación en distintos niveles (directa o indirectamente)-.

Además de su importancia como documento histórico audiovisual sobre una época o personajes concretos, el video documental es capaz de contribuir como un estudio sobre los más diversos temas, desde una óptica y perspectivas distintas (enriquecidas por las cualidades específicas del mensaje audiovisual o expresadas a través de sus elementos). En los temas que trata, el buen documental se da a la tarea de profundizar, inclusive, en el menor de sus aspectos; se niega a intentar abarcarlo todo y procura, en cambio, abordar sólo una parte de su complejidad, pero analizando a ésta parte desde sus distintas facetas e implicaciones, oponiéndose así al carácter explícitamente fragmentario y superficial que presenta el hecho noticioso o anecdótico televisivo. Este aspecto era uno de los principales objetivos de la investigación efectuada para esta tesis, y así como los productos derivados de ella –hasta la fase anterior de la edición y postproducción (real) del video-.

Finalizado este trabajo, puedo afirmar que se logró obtener el “acercamiento” teórico y práctico al video documental, que fue planteado como objetivo principal de la tesis; y que las partes teórico/históricas confluyen y se concatenan en el desarrollo del diseño de producción del documental. Empero, cabe hacer algunas conclusiones entorno a los resultados que se obtuvieron al tratar de vincular la investigación previa del tema a documentar (*background*) con la práctica del diseño de producción y la realización del documental, ya que, siendo éste mi primera experiencia en la realización de documentales, se desarrolló, ciertamente como un ejercicio de “ensayo-error”:

- Ciertamente, gran parte de la información recaudada señaló las pautas a seguir en el diseño del video documental, orientando las premisas, parte de los objetivos, e inclusive el plan de montaje y

guión (por ejemplo, al estructurar ciertas secuencias, de acuerdo a algunos de los elementos esenciales para la conformación de la identidad del movimiento antiglobalización y sus protestas, que se conocieron a través de la investigación teórica).

- Sin embargo, alguna información que en el momento de ser obtenida se consideró como fundamental, por ejemplo, la supuesta identidad zapatista de los participantes en las manifestaciones antiglobalización de Cancún, que se incluyó como parte de las premisas del documental; a pesar de estar presente en la realidad y ser expresada abiertamente por algunos de éstos jóvenes, dicha referencia no pudo ser traducida en el diseño del proyecto debido a que en las imágenes grabadas no parecía tener la suficiente constancia, es decir, no fue posible recabar los elementos necesarios para poder reflejarla en el documental.
- Por el contrario, en el *back-ground* no tomé en cuenta el movimiento efectuado por el Comité General de Huelga de la UNAM -cuya incidencia se hacía sentir en el momento de poner en marcha este proyecto- por el hecho de que *teóricamente* no se remitía de forma directa a los movimientos sociales antiglobalización. Aún durante el acercamiento a los sujetos del documental, vilipendí la participación de dicho grupo, debido a su poca interacción con los manifestantes seleccionados como personajes del video, durante la etapa previa a las protestas; empero, en el transcurso de éstas, y aún poco antes de ellas, el CGH se convirtió en uno de los principales actores del evento, incidiendo directamente sobre su desarrollo y resultados. En este caso, existió una falta de análisis y visión para ubicar a todos los sujetos cuya presencia, fortalecida en la coyuntura que imperaba entonces, podía tener repercusiones en el evento y sus participantes.
- Por otra parte, aunque las entrevistas y diálogos recaudados en la fase de producción sostienen exitosamente el punto de vista que quería exponer, la falta de experiencia en la realización de documentales y de medimétrajes, y aún más, la falta de experiencia

en la grabación –sin guión o argumento previos- de hechos cuyo desarrollo no depende en ningún momento de la voluntad de la realizadora y que pueden derivar en situaciones verdaderamente complicadas, provocó que el levantamiento de imágenes se centrara en los aspectos testimoniales, disminuyendo sensiblemente la recolección de imágenes y sonidos –distintos a la voz- que coadyuvaran a enriquecer la parte estética y audiovisualmente propositiva del documental.

- A pesar de estos fallos, pueden señalarse algunos aciertos como: el apego a los objetivos planteados al redactar el proyecto, lo cual derivó en la obtención de testimonios que resultan de sumo interés para el análisis del tema y para su posterior inclusión en las secuencias del documental; el aprovechamiento de situaciones no previstas en el diseño o el *back ground*. De igual forma, aunque a los ojos del periodismo sería considerado como un grave error, en el ámbito de éste proyecto –y de la realización de documentales en general- considero como acierto el haberme involucrado personalmente con el objeto de mi estudio, ya que esto me permitió establecer claramente la perspectiva que quería dar sobre éste y, aún más, me permitió acceder a espacios y momentos del evento –aunque no todos éstos se encuentren en el montaje del video- en los cuales, de no haber logrado esta compenetración, hubiese irrumpido como “una extraña”.

La experiencia de este trabajo, en sus dos fases, tanto la teórico/histórica, como en la práctica, me permite concluir que al referirnos sobre los medios de comunicación audiovisual, es común la sensación y la creencia de que se habla sobre las grandes empresas privadas o estatales, sin embargo los medios de comunicación están a nuestro alcance y disposición con la finalidad de *expresar* y sobre todo *expresarnos*.

Un nuevo verbo recorre la vida del dividido e instantáneo barrio global: el verbo videar, conjugado en desde fuera de ese inmenso circuito cerrado de las cadenas de televisión mundializadas, por parte de cientos de ciudadanos comunes, artista, militantes políticas, organizaciones populares, aficionados y

profesionales de la imagen, quienes al conjugar el verbo en primera persona, nos envían soterradamente imágenes saturadas de necesidades económicas, aspiraciones políticas, inquietudes culturales, creaciones imaginarias, fantasías cotidianas y expresiones estéticas.¹

La verdadera importancia de una tecnología de comunicación, como el video, radica en el uso que hagamos de ella, incluso de forma independiente y autogestiva.

¹ AGUILAR ZAFRA, Alejandro en *El video en México*. (op. cit.) pp. 85.

REFERENCIAS

BIBLIOGRAFÍA:

- AVILA JIMÉNEZ, Emilio et. al., OJEDA-CASTAÑEDA, Gerardo (coord.). *El video en México*. Edit. Interlínea, CETE. México, 1995. 196 pp.
- AYALA BLANCO, Jorge. *La búsqueda del cine mexicano*. México, Ed. UNAM, 1976. 354 pp.
- AYALA BLANCO, Jorge. *La condición del cine mexicano*. México, Edit. Posada, 1986. 359 pp.
- BURCH, Noël. *El tragaluz del infinito: Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Madrid, Edit. Cátedra, 1987. 278 pp.
- CALVELO, Manuel. et al. *Video, tecnología y comunicación popular*. Ed. IPAL, CIC. Lima, Perú, 1989. 243 pp.
- CAPARRÓS LERA, J.M. *Introducción a la historia el arte cinematográfico*. Edit. RIALP, Barcelona, 1994. 284 pp.
- CASTELLS, Manuel. *La era de la información*. Volumen 1: La sociedad red. Edit. Siglo XXI. Segunda edición, México, 1999. 590 pp.
- CASTELLS, Manuel. *La era de la información*. Volumen 2: El poder de la identidad. Edit. Siglo XXI. Segunda edición, México, 1999. 495 pp.
- CHESIRE, David. *El gran libro del video*. Ed. Salvat. México, 1995. 221 pp.
- DANCYGER, Ken. *Técnicas de edición en cine y video*. Edit. Gedisa. Primera edición, Barcelona, 1999. 383 pp.
- ESCUDERO, Nel. *Las claves del documental*. Madrid, Ed. Instituto Oficial de Radio y Televisión, 193 pp.
- ESTAY, Jaime et al. *La globalización de la economía mundial*. Ed. UNAM, Instituto de investigaciones económicas. Primera edición, México, 1999. 444 pp.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*. Edit. Grijalbo. Primera edición, México 1995. 198 pp.

- GARCÍA RIERA, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*. Tomos III, V, VII, XVI y XVII. Edit. Era. Primera edición, México, 1969-1987.
- CALVELO, Manuel (et. al). *Video, tecnología y comunicación popular*. Ed. Instituto para América Latina, Centro Internazionale Crocevia. Lima, Perú, 1989. 246 pp.
- GIDDENS, Anthony. *Un mundo desbocado: los efectos de la globalización en nuestras vidas*. Edit. Taurus. Primera edición, Madrid, 1999. 117 pp.
- HOUTART, F. y POLET, F. (coords.) *El otro Davos*. Edit. Plaza y Valdés, Editores. Primera edición, México, 2000. 181 pp.
- HUERTA GONZÁLEZ, Arturo. *Riesgos del Modelo Neoliberal Mexicano*. Edit. Diana, México, 1993. 149 pp.
- IANNI, Octavio. *La sociedad global*. Edit. Siglo XXI. Primera edición, México, 1998. 131 pp.
- IANNI, Octavio. *Teorías de la globalización*. Ed. UNAM, Edit. Siglo XXI. Cuarta edición, México, 1999. 184 pp.
- MARTIN, H.P. y SCHUMANN, H. *La trampa de la globalización: el ataque contra la democracia el bienestar*. Edit. Taurus. Primera edición, México, 1999. 319 pp.
- MARTÍNEZ ABADÍA, José. *Introducción a la tecnología audiovisual*. Edit. Paidós, Barcelona, 1988. 231pp.
- MERCADER, Antoni et al. *En torno al video*. Edit. Gustavo Gili, México 1980. 3000 pp.
- RABIGER, Michael. *Dirección de documentales*. Ed. Instituto Oficial de Radio y Televisión. Madrid, 1989. 339 pp.
- MEYER, Lorenzo. *Fin de régimen y democracia incipiente*. Edit. Océano, México, 1998. 288 pp.
- ROJAS SORIANO, Raúl. *Guía para realizar investigaciones sociales*. México, Edit. Plaza y Valdés. 30ª. Edición, 1998. 439 pp.
- REBOLLOSO, Roberto. *La globalización y las nuevas tecnologías de información*. Edit. Trillas. Primera edición, México, 2000. 91 pp.
- SADOUL, George. *Historia del cine mundial: desde sus orígenes hasta nuestros días*. Edit. Siglo XXI. México, 2000. 828 pp.

- SEOANE, J. y TADDEI, E. (comps.) *Resistencias mundiales: de Seattle a Porto Alegre*. Ed. CLACSO. Primera edición, Buenos Aires, 2001. 207 pp.
- VALERO, Ricardo (coord.) *Globalidad: una mirada alternativa*. CELAG, Edit. Porrúa. Primera Edición, México, 1999. 255 pp.

HEMEROGRAFÍA:

- BAEZA HUESCA, Tito. “Los globalifóbicos en acción: OMC vs ONG's (El dilema del espíritu de Seattle)”. *Urbi et Orbi, Revista Ínter universitaria de Relaciones Internacionales*. ITAM, Departamento d Estudios Internacionales, México, Año 8, núm. 20. Abril, 2000.
- ROVIRA SANCHO, Guiomar. “Todo comenzó en Seattle”. *La Jornada*, suplemento Masiosare. México, D.F. 7 de enero de 2001.
- VELEDÍAZ, Juan. “La tormenta de Praga”. *Milenio semanal*. Grupo Editorial Multimedios, México, núm.160. Octubre 2 de 2002.
- *La Jornada*. Dir. Carmen Lira Saade. Primera plana. 4 de enero de 1995.
- *La Jornada*. Dir. Carmen Lira Saade. Primera plana.12 de marzo de 2001.

PÁGINAS WEB:

- All movie guide (1992-2004)
<http://www.allmovie.com/>
- Canal Seis de Julio (2002).
<http://www.canalseisdejulio.com/>
- Contra el Silencio Video Independiente, A.C. (2000)
<http://www.contraelsilencio.org/>
- D4 (200-2001)
<http://www.d4.org/>
- International Movie Database (1990-2004)
<http://www.imdb.com/>
- Redes indígenas (2001-2004)
<http://www.nativenetworks.si.edu/esp/>
- RYAN, Paul. Video Journey Through Utopia (2000).

<http://davidsonsfiles.org/videojourneythroughutopa.html>

- The Video Activism Network (s.f.)

<http://www.videoactivism.org/>

- El video poema. (s.f.)

<http://www.altamiracave.com/historia.htm>

TESTIMONIOS:

- SUZAN, Margarita, Coordinadora Ejecutiva del certamen Contra el Silencio: Todas las Voces, y colaboradora de Producciones Marca Diablo. Entrevista efectuada para fines de este trabajo, en la sede de Producciones Marca Diablo, 18 de julio de 2003.