



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

**Documental político e ideología
Realización del mediometraje Napalm TV**

T E S I S

Que para obtener el título de:
Licenciada en Ciencias de la Comunicación
Especialidad: Producción Audiovisual

Presenta:
Viviana Pineda Partida

Asesora:
Mtra. Diana Marengo Sandoval



Ciudad Universitaria, 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.



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.

“Liberar al espectador de la magia alienadora del espectáculo
constituye el paso necesario para su liberación
de las condiciones opresivas en que
se desenvuelve su vida”.

Octavio Getino

Mi ojo es mi corazón

Pola Weiss

A Lilia y Marina mi pequeña y amada familia.

A Carlos, por su amor y apoyo creativo.

A mi asesora Diana Marengo Sandoval.

A mis sinodales: María Elena Galeana,

Ileana de la Cruz, Othón Camacho y

Gabriel Rodríguez.

A la UNAM

Y a todos los y las creadoras que hacen del arte un medio para el cambio social.

ÍNDICE

| | |
|--|-----------|
| Introducción | 4 |
| <u>Apartado 1. Sobre el género documental: recorrido histórico y características</u> | |
| 1.1. Antecedentes del documental | 8 |
| 1.2 Los primeros documentalistas | 12 |
| 1.2.1 Robert Flaherty y Nanook..... | 12 |
| 1.2.2 Dziga Vertov | 14 |
| 1.2.3 Sinfonías de la ciudad | 17 |
| 1.2.4 John Grierson y el documental británico | 18 |
| 1.3 El documental como arma de lucha ideológica | 21 |
| 1.3.1 El documental en EE.UU | 21 |
| 1.3.1.1 Liga de Trabajadores Cinematográficos de Nueva York | 21 |
| 1.3.1.2 Pare Lorentz y el documental gubernamental..... | 22 |
| 1.3.1.3 <i>Frontier Films</i> | 24 |
| 1.3.2 La <i>Filmliga</i> y Joris Ivens | 25 |
| 1.3.3 El documental alemán del Tercer Reich | 27 |
| 1.3.3.1 Leni Riefenstahl | 29 |
| 1.3.3.2 El documental bélico alemán | 31 |
| 1.3.4 Contraataque al cine bélico alemán: Gran Bretaña, URSS y EE.UU.. | 33 |
| 1.4 El documental en directo | 34 |
| 1.4.1 <i>Direct Cinema</i> | 35 |
| 1.4.2 <i>Cinema Verité</i> | 38 |
| 1.5 El documental latinoamericano. Desde la Revolución Cubana hasta las dictaduras..... | 39 |
| 1.5.1 La primera experiencia: Cuba | 41 |
| 1.5.2 Bolivia..... | 42 |
| 1.5.3 Brasil | 43 |
| 1.5.4 Argentina | 45 |
| 1.5.5 Colombia..... | 47 |
| 1.5.6 Centroamérica..... | 48 |
| 1.5.7 Chile | 49 |
| 1.5.8 Uruguay..... | 50 |
| 1.5.9 Venezuela..... | 51 |
| 1.5.10 México | 52 |
| 1.6 Hacia una definición de documental..... | 53 |
| 1.7 Estructura narrativa del documental..... | 57 |

| | |
|--|-----|
| 1.8 Hacia una tipología del documental | 59 |
| 1.8.1 Documental social | 62 |
| 1.8.2 Documental etnográfico..... | 63 |
| 1.8.3 Documental histórico | 63 |
| 1.8.4 Documental político | 63 |
| 1.9 Documental político e ideología | 64 |
| 1.9.1 Sobre el concepto de ideología en Karl Marx y Antonio Gramsci | 65 |
| 1.9.2 Teun van Dijk y el concepto de ideología | 67 |
| 1.9.3 Documental político: características y aplicación del concepto de Ideología de Teun van Dijk..... | 70 |
| | |
| <u>Apartado 2. Sobre el proceso de realización-producción del documental Napalm TV</u> | |
| Consideraciones previas | 76 |
| 2.1 Proyecto del documental Napalm TV | 77 |
| 2.1.1 Sobre el tema del documental Napalm TV | 77 |
| 2.1.2 ¿Por qué realizar un documental sobre el control social ejercido por el duopolio televisivo mexicano en el contexto de la “guerra contra el narcotráfico”? | 82 |
| 2.1.3 Objetivos del documental Napalm TV | 85 |
| 2.2 Preproducción | 85 |
| 2.2.1 Aspectos generales de la preproducción..... | 85 |
| 2.2.2 Estructura narrativa | 87 |
| 2.2.3 Elementos narrativos..... | 88 |
| 2.2.3.1 Material de archivo..... | 88 |
| 2.2.3.2 Levantamiento de tomas y audio | 88 |
| 2.3 Producción | 91 |
| 2.3.1 Elementos creativos | 91 |
| 2.3.2 Plan de trabajo | 93 |
| 2.3.3 Presupuesto | 95 |
| 2.3.4 Escaleta..... | 96 |
| 2.4 Postproducción | 97 |
| 2.4.1 Características del documental | 97 |
| 2.4.2 Ficha técnica | 97 |
| Conclusiones | 98 |
| Bibliografía | 102 |

Introducción

La presente tesis realizará un acercamiento teórico y práctico al documental, enfatizando en el tipo de obras caracterizadas por tomar la política como tema para la creación de un discurso ideológico, las cuales habrán de definirse como documentales políticos.

Este trabajo culminará con la realización de un mediometraje, no sin antes emprender un recorrido por el trabajo creativo de los y las realizadoras que han dado forma al género y, en especial, al de aquellos que han empleado al documental como arma en la lucha ideológica los cuales serán la fuente de aprendizaje para el trabajo práctico a realizar.

Dentro del Apartado 1, “Sobre el género documental: recorrido histórico y características”, se abordará el camino a través del cual el cine de “no-ficción” llegó a considerarse un género o aquel proceso histórico y creativo a través del cual se constituyó como una narración articulada con un lenguaje propio capaz de valerse de amplios recursos estéticos. Punto que estará ejemplificado con la obra y aportaciones al documental por parte de Flaherty, Vertov, y Grierson.

Cabe mencionar que los primeros acercamientos a los sucesos “reales” encontrarían su clímax con *Nanook of the North* (1922), cinta que dio muestra de la posibilidad de generar ideas complejas a partir de la unión de fragmentos de lo real articuladas narrativa y creativamente con un lenguaje propio del cine.

En este recorrido se abordarán también las limitaciones que vivieron los primeros documentalistas, por ejemplo, las cámaras y grabadoras pesadas y la necesidad de adicionar voz o música en la mesa de montaje; así como el ingenio en el uso de recursos narrativos, por ejemplo, el material de archivo, recursos gráficos como mapas, periódicos o intertítulos, entre otros.

El cambio tecnológico entre el uso de sonido no sincronizado y el sincronizado, así como avance hacia cámaras portátiles gestado alrededor de 1960, también será abordado y ejemplificado con el desarrollo del *Direct Cinema* y el *Cinema Verité*. Se enfatizará en este punto, la posibilidad de los documentalistas por salir a las calles y emplear las voces de los personajes de sus filmes. Situación que cambió radicalmente las temáticas y la manera de acercarse a los sucesos.

El recorrido histórico nos permitirá dar cuenta que el documental fue rápidamente adoptado como un discurso capaz de tomar postura frente al mundo y nos permitirá entender como realizadores como Vertov, Ivens y la *Filmliga*, Riefenstahl, la *Frontier Films* o los creadores del Nuevo Cine Latinoamericano emplearon al documental como herramienta de persuasión e instrumento de confrontación política.

Respecto a este tipo de cintas, cabe anotar que fueron una gran fuente de inspiración y conocimiento para la realización del documental que se presenta con esta tesis, pues la experiencia gestada en estos años dio muestra de que el cine puede comprometerse con la realidad y ser partícipe y herramienta en la búsqueda de un cambio social.

En el siguiente inciso del Apartado 1 se emprenderá el camino hacia una definición de documental. Para ello se retomarán las experiencias de realizadores como Grierson, Flaherty, Ivens o Patricio Guzmán y las ideas del filósofo François Niney.

Mediante estas aportaciones se ubicarán los rasgos comunes en el documental con el objetivo de definirlo, entre ellos: la selección de materiales vivos y el tratamiento creativo dado a partir de la experiencia del autor.

Posteriormente se tratará el tema de la estructura narrativa del documental como la organización, la progresión y la ubicación espacio-temporal de los elementos constitutivos de estos filmes.

Pasaremos a proponer una tipología del género, la cual ha sido abordada por teóricos desde diversos enfoques, entre estos: según su ubicación dentro de un periodo histórico (Erik Barnouw), sus características formales (Bill Nichols), o según las estrategias en que el documental se dirige al público (Carl Plantinga o Michael Renov).

El análisis de estas tipologías permitirá observar que se sitúan fuera del proceso de realización, es decir desde la perspectiva del análisis de las obras. Por lo que, en el camino hacia la realización de mi documental, ponderaré una clasificación que tomara como referencia el tema a tratar, los elementos necesarios para representarlo y los objetivos comunicativos que se perseguirían con la realización. Con base en esto se propusieron cuatro tipos de obras: las sociales, las etnográficas, las históricas y las políticas.

En el siguiente inciso, pasaré a abordar al documental político como una corriente dentro del género caracterizada por tomar la política como terreno para la emisión de un discurso ideológico, es decir, como obras portadoras explícitas de las creencias de quienes las realizan.

Si bien menciona José Roviroso que “el cine documental es el cine del hombre desde la mirada ideológica del realizador,”¹ en este trabajo se postulará que en el documental político esta mirada tiene una peculiar fuerza.

Para delinear el concepto de ideología acudiré al trabajo del lingüista Teun van Dijk, quien define a las ideologías como las creencias fundamentales compartidas por los miembros de un grupo. Es decir, aquellas que controlan tanto las opiniones como el conocimiento de una colectividad y que incitan a la competencia y confrontación con otras colectividades.

Los documentales de tipo político se caracterizan justamente por mostrar las características positivas de las colectividades de las que formamos parte y por contrastarlas con las características negativas de otros grupos que afectan nuestros intereses.

Dentro de estas concepciones encontradas de mundo se observarán en el documental político dos ejes temáticos fundamentales: uno de ellos referirá a la pugna entre dos sectores por el poder político, mientras que el otro consistiría en la propaganda de un determinado régimen.

En paralelo al estudio del documental político como campo de batalla de las representaciones sociales, se explicará el proceso de producción y realización del mediodiámetro a realizar, aspecto que estará asentado en el Apartado 2 de esta tesis.

El tema elegido para el documental será el del control social ejercido por el duopolio televisivo Televisa-TV Azteca en el contexto de la guerra contra las drogas en el sexenio de Felipe Calderón (2006-2012).

¹ José Roviroso, “La posición ideológica del documentalista”, Estudios Cinematográficos, núm. 9, México, CUEC/UNAM, 1997, p.74.

El filme, al cual se titulará *Napalm TV*, estará enfocado a mostrar mi postura ideológica respecto a dos conflictos: uno de ellos será la concentración mediática en el país por parte de dichas televisoras y la influencia de sus contenidos en la sociedad; el otro, la existencia de un conflicto bélico en México desarrollado a partir de la estrategia de Calderón contra el crimen organizado.

La confluencia narrativa de ambos conflictos estará dada por la propaganda federal a favor de la “guerra al narcotráfico” dentro de las emisiones de estas televisoras (*spots*, noticiarios, programas de opinión) y por su función como legitimadoras de la estrategia federal.

Cabe destacar que mi formación como científica de la comunicación y productora de contenidos audiovisuales estuvo marcada por un interés hacia el poder simbólico ejercido por los contenidos de Televisa y TV Azteca en la sociedad mexicana. Razón por la cual decidí explorar sus posturas respecto al hecho histórico que vivía México entre los años 2006 y 2012 e indagar cómo éstas eran recibidas por sus espectadores.

Napalm TV enfatizará en el papel de control social de estos contenidos televisivos, como aquellos medios simbólicos que buscan regular el pensamiento y el comportamiento de los miembros de una sociedad. Asimismo, buscará contrastar, mediante datos y opiniones, las repercusiones sociales que trajo consigo la también llamada “guerra contra el crimen”.

Tras ahondar un poco más en la justificación del tema y en el planteamiento del problema en *Napalm TV*, se describirá el proceso de producción y realización que conllevó el documental mediante los incisos de preproducción, producción y postproducción.

Sobre esto se mencionará cómo se dio el acercamiento con los personajes y situaciones, cuáles fueron los sucesos que consideré importantes para representar el tema, qué recursos creativos se emplearon y cómo fueron organizados para generar un documental persuasivo.

Cabe destacar que la creación de un documental político tendrá el objetivo de ofrecer una reflexión crítica respecto al conflicto mencionado y sensibilizar al observador sobre el papel que pueden jugar los medios de comunicación en la percepción que tenemos de nuestro entorno social.

Por lo tanto, la tesis que a continuación se leerá enfatizará en aquellos documentales que vinculan arte y compromiso social, en “un cine interesado en el destino de seres reales que habitan en un mundo real, donde se vive y se muere sin escenografías ni decorados”.²

² Octavio Getino; Susana Velleggia, *El cine de “las historias de la revolución”: aproximación a las teorías y prácticas del cine de “intervención política” en América Latina (1967-1979)*, Buenos Aires, Grupo Editor Altamira, 2002, p. 42.

Apartado 1
Sobre el género documental: recorrido histórico y características

1.1 Antecedentes del documental

Las últimas décadas del siglo XIX atestiguaban el paso de la Segunda Revolución Industrial. En el escenario europeo, principalmente, se construía un conocimiento técnico y científico que mostraba, en una de sus aristas, un interés encausado hacia el estudio de la percepción humana y su capacidad de registro de imágenes secuenciales.

Una imperiosa necesidad por documentar diversos fenómenos como el movimiento humano, animal y astral fueron objeto de estudio de fisiólogos, fotógrafos, astrónomos y demás científicos. Estos personajes consiguieron, a través un largo camino de experimentación, captar y proyectar imágenes en movimiento.

Entre los pioneros de la curiosidad científica se hallaba el francés Pierre Jules Cesar Janssen quien logra captar en una placa fotográfica el paso de Venus ante el Sol en 1874. Le sigue Edward Muybridge un inglés quien experimenta con fotografías secuenciales de caballos a galope. A la lista se suma otro francés, Etienne Marey, quien inventa un *revólver fotográfico* con el cual registra aves en vuelo. Este fisiólogo también diseña tiras de celuloide con capacidad de tomar hasta cuarenta retratos en 1887. Su ayudante de nombre Georges Demeny, interesado en idear maneras de comunicación con personas sordomudas, logra captar el movimiento de los labios hacia 1892.

Del otro lado del Atlántico, Tomás Alva Edison quien había logrado registrar el sonido con su fonógrafo busca complementarlo con imágenes. Para esto desarrolla una primitiva máquina de cine a la cual llama *quinetoscopio*. Esta consistía en una caja de madera que permitía a una persona observar un pequeño filme en su interior.

Inspirado en las creaciones previas de Muybridge y Marey, Edison perfecciona este invento y logra captar la ilusión de movimiento exacta al dotar a las tiras de celuloide con cuatro perforaciones en cada extremo.

El *Black Maria* en Nueva Jersey fue el primer estudio de producción de registros fílmicos. Las breves escenas ahí captadas incluían una serie de peculiares personajes: bailarinas, boxeadores, malabaristas, magos, hombres musculosos, entre otros, por lo que se les denominó *películas de vodevil*. La gente podía acceder al *quinetoscopio* al asistir a pequeños establecimientos llamados *penny-arcades*.

De regreso a Francia nos encontramos con un par de hermanos que habían seguido muy atentamente el proceso del registro fílmico. Provenientes de una acaudalada familia dedicada al estudio y negocio de la fotografía, Louis y Auguste Lumière desarrollan el *cinematógrafo* una máquina capaz de filmar y proyectar imágenes en movimiento a tamaño natural.

Basados a su vez en los avances realizados por Edison, los hermanos perfeccionan el invento y lo hacen portátil. La practicidad de esta nueva máquina permite su salida a las calles de donde comienza a obtener sus registros.

El invento es presentado por primera vez en marzo de 1895 en una reunión de promoción de industrias francesas en la capital del país. Tres meses más tarde, en Lyon, se hace una demostración ante una serie de "hombres de ciencia" mismos que son captados por el cinematógrafo y, posteriormente, capaces de observarse a sí mismos en un filme.

Los registros de los Lumière captaban su realidad cotidiana. La salida de los y las obreras de su fábrica titulado *La salida de la fábrica (La sortie des Usines, 1895)* constituye un primer documento del nuevo modelo del capitalismo basado en el sistema fabril. En *La comida del bebé (Le repas de bebe, 1895)* se observa al hijo de Auguste comiendo su papilla, filme que constituye un primer registro de un desayuno típico de una familia perteneciente a la alta burguesía francesa. Estos son sólo dos ejemplos de entre una treintena de pequeños filmes.

El 28 de diciembre de 1895 se lleva a cabo la primera exhibición pública de las películas de los hermanos en un café parisino a orillas del Sena. Esta histórica fecha estuvo marcada por la ausencia de los creadores del cinematógrafo. Lo histórico para los hermanos era la fortuna que avizoraban en la máquina, por lo que encargan la producción de doscientos *cinematógrafos* y contratan a una gran cantidad de hombres para llevar a cabo un interesante plan publicitario.

Con el objetivo de comercializar su descubrimiento, los franceses Lumière, se dedican a la instrucción de operadores, incipientes cineastas exploradores del mundo. Fueron ellos quienes, a pesar de trabajar “por encargo”, inician el capítulo de la historia fílmica en los cinco continentes. La estrategia fue la siguiente: acudir a diversos países y captar a personajes “prominentes” o mejor dicho con gran poder político y económico para buscar patrocinio.

Es así como reyes, zares, duques, princesas, presidentes, rajás, káiseres, emperadores, fueron los personajes principales de esta primera producción masiva fílmica que hacia finales de 1897 sumaba aproximadamente 750 películas. Los filmes se difundían en el extranjero y fungieron como material propagandístico. Estos primeros cineastas, afirma Erick Barnouw, pronto se convierten en “agentes de relaciones públicas imperiales”.³

El operador Gabriel Veyre comienza a promocionar el cinematógrafo en México en 1896. El entonces presidente Porfirio Díaz muestra gran interés en ser filmado en sus actividades cotidianas. Algunas de las cintas, cuyos títulos no requieren de mayor descripción, fueron: *El presidente de la República paseando a caballo en el bosque de Chapultepec*, *El presidente de la República despidiéndose de sus ministros para tomar un carruaje*, *Desfile de rurales a galope el 16 de septiembre*, entre otras.

Aunque la mayoría de los filmes se centraron en personajes “prominentes” y recibieron el nombre de *actualidades* también se registraron sucesos de la vida cotidiana de los diferentes países, vistas de la naturaleza, números de variedades, entre otros, todos ellos exhibidos ante público local con gran éxito. A pesar del inmenso valor histórico de estos primeros documentos son considerados, actualmente, como una mera reproducción de la “realidad”, es decir, un registro mecánico de lo que frente a la cámara acontecía por lo que se denominan *vistas* o *toma vistas*.

La intensa producción fílmica fue interrumpida súbitamente por los Lumière hacia finales de 1897. Los hermanos anunciaban que a partir de ese momento sólo se dedicarían a la fabricación y venta del *cinematógrafo*, así como de material fílmico y de las cintas del catálogo Lumière, que agrupaba la mayor parte de la producción lograda en aquellos tres años.

La retirada tuvo como causa principal el desarrollo de otras cámaras y otros proyectores, mismos que ponían en riesgo el control monopolio de la industria fílmica por parte del cinematógrafo

³ Erik Barnouw, *El documental: Historia y estilo*, Barcelona, Gedisa, 2006, p. 25.

Lumière. Aunado a esto los hermanos sostenían la idea, al igual que Edison, de que aquel espectáculo técnico sólo tenía futuro en los rubros pedagógico y científico.

Tras las exitosas exhibiciones de los Lumière el ánimo por el “milagro técnico” decayó significativamente. El cine experimentó un “efecto nómada”⁴ que lo llevó a transitar por carpas, ferias, hosterías, cafés, *music-halls*. Encontró a un público ávido de entretenimiento en las clases sociales más bajas y se posicionó como una “diversión predominantemente plebeya”.⁵ Las películas que se exhibían, de un minuto de duración, incluían pequeños *sketches*, farsas, escenas de acción, de vodevil, variedades, entre otras, y eran precedidas de números de baile o actos circenses.

Tras la venta de la patente del *cinematógrafo*, y a la par del cine nómada, la creación de filmes no ficticios seguía su cauce. Para muchos inventores la existencia de la patente no había significado una limitante. Aparatos similares ya habían sido desarrollados en Alemania, Inglaterra, Estados Unidos, entre otras naciones, y sus inventores habían iniciado la producción y exhibición de sus filmes.

Pronto se comienza a esbozar una incipiente industria fílmica que se valió, en algunos casos, de la experiencia de los entonces desempleados operadores Lumière. Uno de ellos de nombre Félix Mesguich pasa a trabajar con Charles Urban, representante de Edison en Londres, y comienza a especializarse en filmes con contenido documental.

La inquietud por filmar temas cuya materia prima fuera la “realidad” lleva a varios personajes a conseguir aparatos similares al *cinematógrafo*. Uno de ellos fue el fotógrafo de la realeza de Dinamarca Peter Elfelt quien comienza a filmar perros en Groenlandia, ceremonias reales y algunas escenas callejeras.

El modelo Lumière llevó a estos cineastas a imitar las temáticas de sus filmes a los cuales llamaron “*documentaires*”, *actualités*, *topicals*, películas de interés, educacionales, filmes de expediciones, filmes de viajes”.⁶

Un extraño mimetismo se hacía presente en las nuevas creaciones, todas ellas marcadas por el sello de lo “real” y por lo general filmadas con cámara estática. Hasta entonces los avances en el lenguaje cinematográfico, un tanto accidentales, se alimentaban con un *travelling* en una góndola Veneciana filmado por Alexander Promio, mientras trabajaba para los hermanos franceses, así como sus posteriores imitaciones en múltiples transportes.

Otro ex-operador Lumière llamado Boleslaw Matuszewski observa que esos registros podrían ser fuente de conocimiento histórico y propone la creación de un *museo o depósito cinematográfico* con miras a la conservación de materiales de interés documental. Este visionario personaje nota también en el cine la capacidad de enseñanza y graba una cirugía médica que después exhibe ante los “matasanos”. Matuszewski comienza a observar al cine como un agente histórico capaz de instruir científicamente.

4 Román Gubern, *Historia del cine*, Barcelona, Lumen, 1971, p. 37.

5 Helmut Korte; Werner Faulstich, *Cien años de cine: una historia del cine en cien películas*, vol. 1, México, Siglo XXI, 1995, p.14.

* Traducido como bitácora de viajes en, Robert Edmonds, *et al.*, *Principios de cine documental*, México, CUEC/UNAM, 1990, p. 67.

6 Erik Barnouw, *op. cit.*, p. 23.

La primera etapa del cine, marcada por la búsqueda de imágenes provenientes directamente de la realidad, tuvo consecuencias inimaginables para la comprensión humana: un nuevo medio de difusión se hacía presente y enlazaba, de la manera más vivida, realidades completamente ajenas. Tiempo y espacio eran capturados por la cámara, documentando la historia accesible hasta nuestros días.

Posteriormente hace aparición *El Mago de Montreuil*, George Méliès descubre el truco, conocido posteriormente como *paso de manivela*, que permite crear escenas fantásticas mismas que alimenta con el uso del montaje. Este hecho da un giro a la naturaleza de la comunicación fílmica abriendo el camino de la ficción y acercando al cine a un arte hermano: el teatro.

El panorama fílmico es ahora dominado por la ficción, tradición que se multiplica y acapara masivamente la atención. En Estados Unidos, Edwin S. Porter filma *El gran robo al tren* (1903) que sentaría las bases del *western* en aquel país.

En Inglaterra múltiples creadores, agrupados en lo que se consideraría después como la Escuela de Brighton, comenzaban a observar al cine como un medio autónomo capaz de expresarse con una sintaxis propia. Iniciados en el rodaje de vistas de actualidades, noticieros, reportajes y exteriores, adoptan los escenarios reales como tradición en sus posteriores creaciones ficticias, avizoran las capacidades expresivas del cine y comienzan a dar forma a este nuevo lenguaje.

Diversos personajes, entre ellos, William Paul, George Albert Smith y James Williamson, alimentaban la creación fílmica con el uso del montaje como elemento narrativo. El uso de diversos encuadres y angulaciones de cámara, la alternación de los planos y el juego visual del campo y contracampo; el uso de diferentes escenarios donde se desarrolla una trama y el empleo de *travelling* con intención dramática, fueron algunas de las aportaciones al lenguaje cinematográfico de esta escuela británica.

Estos vanguardistas rompen completamente con la tradición teatral de Méliès, liberan a la cámara, hasta ese momento simple testigo de los hechos, y crean un lenguaje con el cual el cine podrá crecer como un arte independiente capaz de comunicar un relato propio.

Las cintas de ficción experimentan una rápida evolución y comienzan a ser las favoritas para el público y por ende para las industrias fílmicas. La creación de filmes no ficticios comienza a desgastarse progresivamente debido al uso rutinario de las imágenes y a la aparición de algunas actualidades reconstruidas o falseadas que comienzan a irritar al público. La balanza se inclina aún más hacia la ficción cuyas cintas se tornan cada vez más largas y complejas.

Hacia 1908 los elevados costos de producción encarecen los filmes y reducen las ventas. El sistema de compra de películas es sustituido por el de alquiler, situación que desplaza a los pequeños empresarios. El cine experimentaba su primera crisis a la cual las industrias francesas responden con la iniciativa de dirigirse a la burguesía. Surgen elegantes teatros donde se exhiben filmes de arte (*film d'art*). Para la realización de los mismos se adaptan títulos clásicos del repertorio literario y teatral y se crea el primer *star system*.

Las industrias, buscando el liderazgo mercantil, apuestan por la estandarización de sus productos con el objetivo de ganarse a las masas. Es así como la empresa *Pathé Frères*, que lideraba el mercado mundial en aquellos años, observa el gran potencial económico de la información filmada. Crean en 1910 el *Pathé Journal*, que se extiende hasta EE.UU. como *Pathé News*, y

comienzan la producción de noticieros. Crónicas, reportajes y más actualidades son algunos de los productos derivados de este nuevo tratamiento de las imágenes.

La creación de noticieros pronto es adoptada por otras empresas alrededor del mundo y toma auge en los años de la Gran Guerra. Naturalmente la capacidad de manipulación de los contenidos es descubierta. Lo que había comenzado como un producto serio, pronto se convierte en un medio bastante tendencioso.

Al estallar la Primera Guerra Mundial, EE.UU. se impone en el mercado fílmico dominado desde sus inicios por los franceses. Se hacen grandes aportaciones al cine por parte David W. Griffith creador de *El Nacimiento de una Nación* (1915). Inspirado por la Escuela de Brighton y el *Film d'art*, este controvertido personaje logra consolidar la sintaxis fílmica al sistematizar el lenguaje cinematográfico.

La ficción lograba cada vez más avances técnicos, estéticos y narrativos, mientras que los registros no-ficticios se limitaban a filmar casi estáticamente un determinado hecho. Estas cintas aún “no lograban organizar el material para presentar una visión comprensiva de la vida humana, al igual que venía haciendo el cine de ficción.”⁷ Sin embargo, en aquellos años, un explorador del ártico encontraría a un interesante personaje, Nanook, quien cambiaría esta realidad al mostrarnos la suya.

1.2 Los primeros documentalistas

1.2.1 Robert Flaherty y Nanook

Nanook of the North (1922) es considerada como la cinta que dio origen al cine documental; Robert Flaherty, su creador, fue a su vez denominado “el padre” del género. En esta cinta se narran las actividades cotidianas de una familia de esquimales (Itivimuits) habitantes del norte de la bahía de Ungava, Canadá. Las escenas describen prácticas ancestrales: la caza, la pesca, la construcción de un iglú, la venta de pieles, la transportación en trineo y canoa, entre otras.

La vida cinematográfica de Nanook y su familia comenzó a gestarse mucho antes de que el realizador y Allakariallak, nombre real del esquimal, se conocieran. Los antecedentes de la cinta derivan de la atracción que desde corta edad despertó en Flaherty el modo de vida de los habitantes del ártico.

El estadounidense Flaherty, hijo de un ingeniero de minas de quien retomaría la profesión, acompañaba a su padre a explorar nuevos territorios en busca de yacimientos minerales. Las expediciones se desarrollaron tanto en el norte de EE.UU. como al sur de Canadá, en donde el joven entra en contacto con los esquimales.

Años más tarde es empleado por el constructor ferroviario, William Mackenzie, quien le encarga un reporte de yacimientos de acero en la Bahía de Hudson. Es así como Flaherty participa en la construcción del tren transoceánico conocido hoy en día como Canadian National Railway. Paradójicamente, este explorador va asombrándose cada vez más con el modo de vida de las tribus esquimales.

⁷ Michael Rabiger, *Dirección de documentales*, Madrid, Instituto oficial de radio y televisión centro de formación de RTVE, 1987, p. 10.

Fue el mismo Mackenzie quien, tras escuchar las largas anécdotas de su trabajador, le sugiere llevar una cámara a sus futuros viajes. Entre 1913 y 1916, armado ya con su cámara cinematográfica, Flaherty se dedica a filmar diversas prácticas esquimales en más de nueve mil metros de película. Durante el montaje una chispa incendia el metraje. A pesar de esta pérdida, Flaherty no cesó su labor, pues aseguraba no encontrar ni pies ni cabeza en aquel material incendiado.

De entre las cenizas surgió la idea de narrar la vida de una sola familia esquimal, así que viaja nuevamente a la Bahía de Hudson en donde conoce a Allakariallak, un célebre cazador perteneciente a la tribu Itivimuit, quien accede a la propuesta.

La cinta se construye a lo largo de quince meses de convivencia entre Flaherty y la familia del esquimal. El cineasta pronto se convierte en antropólogo y artista que captura con la cámara la vida de los esquimales reconstruyendo, secuencia a secuencia, costumbres y tradiciones previas al contacto con el hombre “civilizado”. Mismas que se encontraban en vías de extinción a causa del desarrollo industrial. De esta manera el cineasta desarrolla un método similar al de la puesta en escena en el que Nanook y su familia se convierten en intérpretes de la vida de sus antepasados.

El hecho de *reconstruir* algunas prácticas esquimales fue objeto de crítica; el uso de artefactos obsoletos como el de la lanza, sustituida por la escopeta desde hace tiempo, evidenciaba una anacronía entre el contexto social que acontecía y el mostrado en el filme.

Flaherty también es considerado como un personaje fuertemente influenciado por el romanticismo Rousseauiano. Afirma Carlos Mendoza, importante documentalista mexicano, que esta figura de la ilustración “llevó a los románticos a la admiración hacia el primitivismo del buen salvaje, al que (...) la civilización terminaría por estropear”.⁸ De esta manera el cineasta pretendía lograr con su filme “la mutua comprensión de los pueblos”.⁹

Sin embargo, la importancia de esta obra radica en ser el primer relato no ficticio que narra artísticamente la vida de personajes reales en escenarios naturales a través del complejo dispositivo del lenguaje del cine. Flaherty construye una interesante historia a través del montaje narrativo, manera inédita en el tratamiento de los temas no ficticios basada en la premisa de causa y efecto, que nos permite apreciar algunas características de la cultura Itivimuit.

A pesar de llevarse a cabo en el ártico, lo que constituía un reto para el cineasta, Flaherty logra “convertir una limitación técnica en recurso estilístico”.¹⁰ El lenguaje cinematográfico en *Nanook of the North* es de una sobriedad admirable: planos fijos con pocos movimientos de cámara, algunos *tilts* y un *travelling*, y una armoniosa composición y emplazamiento de la cámara. Además hace uso de recursos gráficos inéditos como el del primer mapa en pantalla.

Flaherty retoma otro recurso narrativo nacido desde 1907, los intertítulos. Estos textos dotan de coherencia al relato pero le adicionan una pesada carga dramática y opinativa. Son estos comentarios, a modo de narrador omnisciente, los que buscan la empatía con los personajes y son un recurso que, sin duda, reafirma la visión romántica del autor hacia los esquimales.

8 Carlos Mendoza Aupetit, *La invención de la verdad: nueve ensayos sobre cine documental*, México, CUEC/UNAM, 2008, p. 23.

9 *Ibid.*, p. 68.

10 *Ibid.*, p. 93.

Con *Nanook of the North* una nueva práctica fílmica se hacía presente, misma que logra un gran éxito mundial. “Por primera vez, una película mostraba la vida real de una forma que iba más allá de la presentación fragmentada de un noticiario”¹¹, que lograba integrar los elementos retomados en un discurso narrativo. No fue sino hasta 1926 que el nuevo género fuera bautizado, tomando como referencia otro trabajo de Flaherty, *Moana* (1926), por un cineasta escocés llamado John Grierson.

1.2.2 Dziga Vertov

El año de nacimiento del cinematógrafo dio a luz también a uno de los más grandes creadores del cine documental: Denis A. Káufman, mejor conocido como Dziga Vertov.

Vertov nace en Bialystok parte polaca del imperio ruso. En 1914, año en que estalla la Primera Guerra Mundial, se traslada junto con su familia a Petrogrado. En ese lugar estudia medicina y psicología, sin embargo, su gran pasión por la poesía se abría camino bajo la influencia de la corriente futurista. Para 1916 instala un “audiolaboratorio” donde realiza poemas sonoros experimentales basados en montajes de ruidos provenientes de un fonógrafo.

La situación social y económica de la Rusia Zarista era combatida con insurrecciones, huelgas y protestas masivas encabezadas por campesinos y obreros. La respuesta del régimen era cada vez más violenta y cobraba la vida de miles de personas. Finalmente en 1917 triunfa la Revolución Rusa, cae el régimen zarista y se establece la Unión Soviética, el primer Estado socialista en el mundo.

Una de las primeras medidas del Gobierno Soviético, con Lenin a la cabeza, fue el convocar a los artistas a participar activamente en la educación de las masas. El cine, considerado el arte más importante para el régimen, es pronto nacionalizado.

Los bolcheviques fundan el Comité de Cine de Moscú, dando inicio a la creación del noticiero *Kino-Nedelia* (Cine-Semana) dedicado, principalmente, a informar acerca de la Guerra Civil. Vertov pasa a ser editor del semanario junto con otros personajes como Lev Kuleshov y Edouard Tissé. Ellos debían montar el material que llegaba a sus manos y dotarlo de sentido, posteriormente, las cintas eran enviadas y proyectadas en trenes y barcos de tal manera que los combatientes podían verse en acción. La documentación del proceso de guerra fue una de las prioridades del nuevo régimen, el objetivo era informar a la población y unirla a favor de la causa revolucionaria.

El panorama en la Unión Soviética continuaba siendo caótico, la combinación de Guerra Civil e invasión extranjera amenazaba con sofocar la Revolución Rusa. El bloqueo externo condujo a la escasez de material fílmico, por lo que se tuvieron que reprocesar algunas cintas de archivo mediante los ya perfeccionados métodos de los montajistas. Durante ese tiempo Vertov comienza un proyecto propio: el largometraje *Aniversario de la Revolución* (*Godovscina revoljucy*, 1919), producto de su familiarización con el metraje de archivo del *Kino-Nedelia*.

Además de la maestría adquirida en el campo del montaje, Vertov siempre manifestó su preocupación por mantener informada a la población, sobre todo en tiempos de turbulentas guerras. Ponderaba tanto la inmediatez con la que se distribuía el noticiario, como su papel

¹¹ Erik Barnouw, *op. cit.*, p. 13.

fundamental en la formación de una nueva sociedad.

El futurismo, que desde temprana edad influenció a Vertov, se caracterizaba por la ruptura con los signos convencionales del arte para crear una estética nueva. Las máquinas serían adoptadas como símbolo de la vida moderna, sus virtudes: fuerza, energía, velocidad, movimiento, serían exaltadas con el fin de representar un mundo en profunda transformación.

Las ideas del futurismo serían plasmadas en una serie de manifiestos creados a partir de montajes verbales dispuestos con una tipografía poco convencional, basada en el verso libre. Sin embargo, Vertov adopta esta corriente artística no únicamente como gesto poético, sino como un método marxista de análisis de la realidad soviética: como lógica revolucionaria. De esta manera Vertov, muy alejado de los cánones del Realismo Soviético, comienza la construcción de montajes fílmicos experimentales. Sus herramientas eran las máquinas, grabadora de sonido y cámara cinematográfica, cuyo producto sería manipulado para expresar la “realidad” de la Unión Soviética.

Tras un breve periodo de calma sobrevino una crisis económica en el Estado socialista, por lo que Lenin adopta la *Nueva Política Económica*, un retorno temporal a las formas de la empresa privada. Las repercusiones de este nuevo modelo en el ámbito cinematográfico derivaron en la importación de cintas de ficción provenientes de países como Estados Unidos y Alemania.

En consecuencia, Vertov inicia la redacción de una serie de manifiestos en franca oposición al cine de ficción al que llamaba “el opio de los pueblos” y en los que rechazaba la tradición teatral en el cine por ofrecer un “vil sustituto de la vida”. En sus escritos dejaba claro que la función de las cintas debía consistir en documentar la realidad soviética y pedía dejaran de rehuir de “la prosa de la vida”.¹²

Para 1922, Vertov junto con su esposa Elizabeta Svilova y su hermano Mijail Káufman forman un nuevo periódico cinematográfico denominado Cine-Verdad (*Kino-Pravda*), que continuó hasta 1925 y del cual derivan extensos documentales de tipo político. Los corresponsales o *Kinoks* debían viajar por todo el país y filmar escenas de la vida cotidiana. La premisas del nuevo noticiario eran las siguientes “el cine proletario debía basarse en la verdad y presentar fragmentos de la realidad actual reunidos con sentido”.¹³

Tras una serie de extensos y polémicos manifiestos, Dziga Vertov, comienza a darle forma a su teoría del Cine-Ojo (*Kino-Glaz*). En ella proclama la supremacía de la cámara cinematográfica sobre el ojo humano. Explica: “El ojo fílmico trabaja y se mueve en el tiempo y el espacio para captar y registrar impresiones de manera muy diferente a la del ojo humano. Las limitaciones impuestas por la posición del cuerpo o por lo poco que podemos captar de un fenómeno en un segundo de visión son restricciones que no existen para el ojo de la cámara”.¹⁴

Para Vertov la cámara podía ser perfeccionada en la medida en que el ser humano dispusiera a diferencia del ojo, llamaba a “usar la cámara como un ojo fílmico más perfecto que el ojo humano para explorar el caos de los fenómenos visuales que llenan el universo”.¹⁵

12 Erik Barnouw, *op.cit.*, p. 59.

13 *Ibid.*, p. 55.

14 *Ibid.*, p. 57.

15 *Idem.*

El método de grabación del *Kino-Glaz* se basaba en capturar la vida humana al imprevisto: sin guiones, sin permiso para grabar y ocultando la cámara. El fin de esta práctica fílmica, afirmaba Vertov, era el de lograr la mayor objetividad posible. Continuaba: “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”.¹⁶

El montaje como una organización al azar era una parte esencial del método del *Kino-Glaz* y una especialidad para el experimentado cineasta, caracterizado por la yuxtaposición de imágenes impregnadas de un simbolismo revolucionario. Aquella “organización temática” reflejaba la necesidad de comunicar un relato lógico, también nos habla del punto de vista del cineasta plasmado en cada corte y cada empalme de cinta.

Del “ojo mecánico” y la mano de Vertov surgían una serie de películas documentales: *Cine-Ojo* (*Kino-Glaz*, 1924), *¡Adelante Soviéticos!* (*Shagai, Soviet!*, 1926), *Una sexta parte del mundo* (*Shestayaya Chast Mira*, 1926), *El undécimo año* (*Odinnadtsati*, 1928), entre otras.

Destaca *Una sexta parte del mundo*, filme que compila una serie de escenas tomadas de la vida cotidiana en diversas regiones de la Unión Soviética. Pretendía unir a una nación multicultural y mostrar algunos beneficios derivados del nuevo régimen socialista. El mensaje exhortaba a la población a darse cuenta de que poseían *una sexta parte mundo*.

Para lograr esta empresa, que resultó bastante exitosa y provocadora de orgullo en la población, Vertov empleó una serie de intertítulos que formaban un apostrofé continuo; un mensaje dirigido en segunda persona que apelaba a la unidad. Una interpelación constante hacia el espectador, rasgo que posteriormente sería adoptado en algunos documentales de tipo político.

El régimen soviético, que ahora tenía como cabeza a Stalin, tendía a ejercer un mayor control sobre las creaciones cinematográficas. Requería de argumentos concretos y detallados que resultaran funcionales a los objetivos oficiales. Para Vertov ese método era el extremo opuesto al empleado en sus trabajos documentales y a los postulados de la teoría del *Kino-Glaz*.

Imposibilitado para la escritura de argumentos, Vertov presenta algunos documentos a manera de “análisis”, como él los llamaba, y logra realizar su obra maestra, *Cheloveks kinoapparatom* (*El hombre de la cámara*, 1929) un filme que narra dos historias paralelas: la de la vida cotidiana de los soviéticos en San Petersburgo y la del proceso de filmación y montaje de una película. Por una parte la cinta se da forma a partir de imágenes tomadas de la realidad, por la otra se realiza una dramatización de la vida de un camarógrafo.

Sin embargo, ¿cómo es posible que Vertov, enemigo del artificio, emplee la dramatización? La pregunta es respondida en breves líneas por Erik Barnouw: “El hombre de la cámara implica escenificación y artificio. (...) pero aquí lo artificioso es deliberado: se trata de una determinación vanguardista de suprimir la ilusión para favorecer una percepción profundizada”.¹⁷ En efecto, la cinta encierra el objetivo de sumergir al espectador en el juego visual de la dinámica de la creación y recepción fílmica. En la película hay incluso un público en una sala de cine observando el filme. Paralelamente hay un *ojo mecánico* en operación que busca mostrarnos la realidad circundante.

¹⁶ *Ibid.*, p. 58.

¹⁷ *Ibid.*, p. 62.

En algunas escenas se observa una cámara cinematográfica *viviente*, que parece trabajar por sí misma. Una clara alusión a la *conciencia* de la cámara, una de las extensas cualidades que Vertov observaba en el aparato. Decía, en nombre de la cámara: “Soy un ojo fílmico, soy un ojo mecánico, una máquina que os muestra el mundo solamente como yo puedo verlo”¹⁸, palabras que parecen repetirse constantemente a lo largo de los ochenta minutos del film.

El hombre de la cámara representa el más extenso manifiesto del cineasta, una síntesis de su pensamiento teórico. Sin embargo, tras este frenesí de imágenes y pese al éxito mundial de la cinta, las estructuras poco convencionales de la obra de Vertov serían consideradas como incompatibles con la prescripción del Partido Bolchevique.

La historia del Cine-Ojo fue la de una lucha implacable para modificar el curso de la actividad cinematográfica, para dar un nuevo énfasis en la película en la que no se actúa frente a la película en la que actúan actores, para sustituir la *mise en scène* por el documento, para salir del proscenio del teatro y entrar en el campo de batalla de la vida misma.¹⁹

Contrariamente a lo que sentenciaba Vertov, la historia del Cine-Ojo sería larga y prolífica pues como veremos a lo largo de este trabajo múltiples documentalistas pondrían en práctica lo iniciado por el maestro.

1.2.3 Sinfonías de la ciudad

Así como San Petersburgo había sido atrapada por la cámara de Vertov, otras ciudades estaban experimentando la misma situación. La energía emanada de las grandes urbes capta la atención de varios cineastas quienes abordan simultáneamente la temática de la ciudad desde un punto de vista experimental. En estas cintas el objetivo no era el narrar una historia, sino mostrar una reflexión derivada de la observación detenida del entorno.

El grueso de estas cintas coinciden en mostrar, del amanecer al anochecer, un día de vida en la urbe. Su caleidoscópica composición busca resaltar la estética oculta de lo imperceptible a causa del estilo de vida en la ciudad. El uso del montaje expresivo es clave fundamental para transmitir su punto de vista (ideas, sentimientos, preocupaciones) con respecto a la realidad circundante. Para ellos como para Vertov, el cine es una herramienta artística para profundizar en la realidad, para llegar más allá de la percepción inmediata y cotidiana.

Estas obras serían agrupadas posteriormente como “Sinfonías de la Ciudad” y entre ellas destacan: *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (*Berlin: die sinfonie der Grosstadt*, 1927) de Walter Ruttmann, *Sólo las horas* (*Rien que les heures*, 1926) de Alberto Cavalcanti, *Sobre Niza* (*À propos de Nice*, 1929) de Jean Vigo, *El Puente* (*De Brug*, 1928) y *Lluvia* (*Regen*, 1929) de Joris Ivens, así como *São Paulo, Sinfonía de una metrópolis* (*São Paulo, A Sinfonia da Metrópole*, 1929) realizada en dicha ciudad por los cineastas húngaros Rodolfo Lustig y Adalberto Kemeni.

En el escenario europeo del periodo de entreguerras, el estatuto artístico del cine se encontraba en intenso debate. Las Sinfonías serían la respuesta de estos cineastas por mostrar las capacidades del cine como arte, en este caso estrechamente vinculado con la pintura, y oponerse a las fórmulas comerciales del cine tanto europeo como estadounidense.

¹⁸ *Ibid.*, p. 60.

¹⁹ *Ibid.*, p. 59.

1.2.4 John Grierson y el documental británico

Corría la década de los treinta y en Inglaterra pronto se vislumbraría el primer periodo de realización masiva de películas documentales. Su mentor: John Grierson, quien en 1926 acuñara por primera vez el término *documental* en referencia a la película *Moana* (1926) de Robert Flaherty. Para Grierson, esta cinta conjuntaba exitosamente la recopilación del material tomado de la realidad, así como la aportación artística y expresiva del autor. Más tarde definiría el novedoso término como el “tratamiento creativo de la realidad”.²⁰

Dedicado al estudio de las ciencias sociales, el escocés, pronto avizora la capacidad instructiva y persuasiva de los medios de difusión, en especial la del cine. Para Grierson el cine era una herramienta que debía ser empleada para difundir un mensaje socialmente comprometido. De esta manera ponderaba la función propagandística del cine sobre la función estética. Su objetivo era el fortalecimiento de la educación nacional lo que conllevaría a la creación del sentido de “comunidad” y a lograr la “paz mundial”.

Con todas estas ideas, Grierson acude a las oficinas del *Empire Marketing Board* (EMB), unidad encargada de estimular el comercio a través del extenso y heterogéneo imperio británico. Para lograr esta tarea el EMB se había valido de cárteles, folletos, y exposiciones. Es entonces cuando Grierson propone a los funcionarios utilizar al cine para propagar el mensaje de la agencia gubernamental. Así consigue un primer financiamiento de 2500 libras con las que filma el mediodmetraje *Drifters* (*A la deriva*, 1929).

La cinta describe la pesca del arenque al norte de Inglaterra. En ella se muestran algunos cambios en el modo de vida de los pescadores derivados de la industrialización. *Drifters* significó la puesta en pantalla de personas que hasta esa fecha en el cine británico se encontraban en pleno anonimato. Por primera vez la clase trabajadora sería la protagonista de un filme que retratará su realidad cotidiana, en este caso a través del oficio de la pesca. Estas características harían de *Drifters* la obra paradigmática del naciente documental británico, un cine enfocado en la clase trabajadora.

El trabajo de Grierson asimila por un lado la observación directa del sujeto, característica del trabajo de Robert Flaherty, de igual manera está presente en esta obra la lección del montaje adquirida de la escuela soviética. Sin embargo, los caminos se bifurcan al situarnos en los objetivos perseguidos por la pionera triada. De la profundización antropológica de Flaherty, la acción militante de la información y la poética de Vertov; la meta de Grierson era la de consolidar al cine como un medio para lograr la educación nacional.

Tras el éxito de *Drifters*, John Grierson caracterizado por su capacidad de negociación consigue la creación de la Unidad Cinematográfica del EMB, la primera entidad productora de documentales. Grierson asume la dirección de la Unidad Cinematográfica, misma que para 1933 había reunido a más de treinta entusiastas jóvenes caracterizados por su inexperiencia en la práctica fílmica, limitante que pronto sería superada con maestría. Su contacto con el cine se había dado a través de las pantallas de los cineclubes de la Sociedad Cinematográfica de Londres. Ellos “se inclinaban al socialismo y eran activistas inspirados en *A la deriva* y *El acorazado Potemkin*. Después de *A la deriva* se reunieron bajo la bandera de Grierson.”²¹

20 Jacqueline Mouesca, *Érase una vez el cine*, Santiago, LOM Ediciones, 2001, p. 103.

21 Erick Barnouw, *op.cit.*, p. 80.

Para estos muchachos la película de Grierson significaba la defensa y dignificación de las fuerzas laborales, mientras que para los funcionarios de la EMB se trataba únicamente de un filme propagandístico de la industria del arenque. Como síntesis de estas dos posturas las películas que saldrían de la mesa de trabajo de los jóvenes cineastas, aproximadamente 400, conjuntarían tanto el contenido social como el oficial: seguían mostrando la dignidad y el esfuerzo colectivo de los trabajadores a la vez que realizaban la tarea de promoción de las industrias.

Grierson, alejado de su faceta como realizador, se dedicaría a organizar la producción de la Unidad Cinematográfica, por una parte se requería el instruir a los jóvenes en la técnica fílmica y por la otra, seguir en la búsqueda de patrocinadores. Se convirtió en una especie de supervisor del trabajo de sus empleados, a quienes instaba constantemente a “evitar todo *esteticismo*. Les decía que en primer lugar eran propagandistas y sólo en segundo lugar autores de películas”.²² La producción debía realizarse con eficacia, masificarse, para así alcanzar la anhelada meta de la educación nacional.

Al equipo se unirían dos renombrados cineastas; uno, caracterizado por un método de filmación opuesto al de Grierson que podía pasar años en un lugar remoto filmando seres *exóticos*, Robert Flaherty; por otra parte y para hacer frente a los problemas del advenimiento del cine sonoro llega desde Francia el experimentador brasileño Alberto Cavalcanti.

Flaherty participó en dos proyectos de la EMB: *Gran Bretaña Industrial (Industrial Britain, 1933)* y *Art of the English craftsman (1933)*, trabajos que tratan sobre la artesanía de cerámica de la región media de Inglaterra, condenada a la extinción por el rápido crecimiento de la industria.

Por su parte Alberto Cavalcanti filma *Coal Face (1936)*, cinta innovadora pues integra en la banda sonora una unidad dramática basada en sonidos naturales, música y diálogos.

Otra de las cintas más sobresalientes del movimiento documental británico es *Canto de Ceilán (Song of Ceylon, 1935)* de Basil Wright. La cinta fue patrocinada por la Junta de Propaganda del Té de Ceilán, entidad encargada de promover el comercio del té, uno de los vínculos colonizadores más fuertes del imperio.

Al llegar al dominio inglés de Ceilán, hoy Sri Lanka, Wright comienza a profundizar fílmicamente en la cultura e identidad de aquel pueblo. *Canto de Ceilán* se da forma a partir de cuatro capítulos: Buda, La isla virgen, Las voces del comercio y El ropaje de un dios. A su vez, la narración retoma pasajes del libro del viajero Robert Knox *Una relación histórica de Ceilán* de 1680.

En el primer apartado Wright se dedica a mostrarnos las tradiciones religiosas de los isleños. La primera escena retoma la danza ritual del diablo, *Yakun Natima*, un mito anterior al budismo. Posteriormente se observan las procesiones y oraciones rendidas como tributo a buda. En *La isla virgen* se narra el modo de vida en la Ceilán rodeada de mares: la pesca, la recolección de agua, la alfarería y demás actividades cotidianas de los habitantes. En una de las escenas se menciona: “nadie considera una desgracia trabajar para sí mismo sus propias tierras, pero trabajar contratado por otro se considera una gran ignominia”, en clara referencia a lo que se observa en el tercer capítulo.

²² *Ibid.*, p. 82.

En *Las voces del comercio* se hace uso de una serie de símbolos referentes a la colonización. Un elefante derrumba un árbol, se acompaña sonoramente la escena con la voz “nuevos edificios, nuevos caminos, nuevas comunicaciones, nuevo desarrollo de recursos naturales”. Luego escuchamos operaciones mercantiles, altas y bajas de precios. Wright nos sitúa ahora en un campo y una fábrica donde los ceilaneses recolectan y procesan las hierbas del té. El cuarto capítulo es un retorno en la historia, se muestra de nuevo el pasado pre-budista, aparece de nuevo la danza del diablo mientras estrepitosos tambores despiden el filme.

Canto de Ceilán representó una innovación al documental pues explota por completo la sintaxis fílmica: reveladores encuadres, múltiples y delicados movimientos de cámara (paneos, *tilts*), hace uso de recursos visuales como sobreimpresiones y fundidos, así como un montaje respetuoso de los ejes de mirada y dirección. Otro aspecto a destacar es la experimentación sonora: montaje de sonidos industriales y electrónicos con el de provenientes de la naturaleza y de las voces de los ceilaneses. Esta fue la primera experiencia de la Escuela en el uso de sonido no sincronizado.

En 1934 se disuelve la EMB y el equipo traslada la Unidad Cinematográfica a la oficina de correos (*General Post Office*) formando la *GPO Film Unit*. De ese periodo destaca la cinta *Correo nocturno* (*Night Mail*, 1936) de Harry Watt y Basil Wright, que permite apreciar la épica labor realizada por los trabajadores de la oficina de correos y la de ferrocarriles en una jornada cotidiana. La cinta cuenta con la colaboración de Alberto Cavalcanti en la parte sonora. La narración corrió a cargo de los versos de Wystan Hugh Auden.

Otra de las cintas de gran importancia dentro del documental inglés lleva por título *Problemas domésticos* (*Housing Problems*, 1935) de Edgar Anstey y Arthur Elton, patrocinada por la Compañía de Carbón, Luz y Gas. Esta película prescindiría de la voz *en off*, constante que había sido adoptada con el advenimiento del cine sonoro y característica de la técnica de Grierson, y daría la voz a los protagonistas de la historia mediante el uso del sonido directo. Esta estrategia sería adoptada posteriormente por películas de género documental, sobre todo en las corrientes del *cinema vérité* y el *direct cinema*.

Posteriormente, los integrantes del equipo de trabajo de John Grierson formaron nuevas unidades de producción basadas en el patrocinio público y privado. Así nacieron la *Strand Film Unit* que tenía a la cabeza a Paul Rotha, la *Realist Film Unit* de Basil Wright y la *Shell Film Unit* de Edgar Amsley. Sin embargo, Grierson seguía prestando asesoramiento a todas ellas. Así surge una producción ininterrumpida que llega hasta los años de la Segunda Guerra Mundial.

Diversas circunstancias permitieron el afianzamiento del documental británico. Por una parte existía el apoyo gubernamental para poner en marcha unidades de producción; por otra, había posibilidades de exhibición en circuitos no comerciales tales como escuelas, fábricas y asociaciones. Estos filmes resultaron exitosos pues despertaban el interés de las personas al ver reflejada su realidad cotidiana.

La Escuela Documental Británica había descubierto una nueva manera de acercarse fílmicamente a la realidad, manipularla creativamente y comunicar un determinado mensaje, situación que impactó tanto a la teoría cinematográfica como a la creación de posteriores documentalistas.

1.3 El documental como arma de lucha ideológica

1.3.1 El documental en EE.UU.

La producción documental estadounidense de este periodo nos permite apreciar la amplia gama de posturas políticas tomadas a partir del proceso histórico detonado con el *crack del 29'*. A éste le seguiría la alternancia presidencial del gobierno republicano al demócrata y la implementación del *New Deal* de Roosevelt, así como la entrada de Estados Unidos a la Segunda Guerra Mundial.

Finalmente la hegemonía Hollywoodense era desafiada, utilizando al documental como herramienta artística y expresiva. Un cine que hace uso de las imágenes provenientes de la realidad para construir una interpretación de aquel proceso histórico desde múltiples y opuestos puntos de vista.

1.3.1.1 Liga de Trabajadores Cinematográficos de Nueva York

El cine documental estadounidense en aquellos años fue una clara respuesta a la crisis experimentada tras el rompimiento de la burbuja especulativa en 1929. Durante los años posteriores la pobreza permeaba al país: desempleo masivo, baja de salarios, cierre de fábricas, crisis agrícola, entre otras afectaciones. El inicio de una nueva década se abría paso entre inmensas filas de indigentes que esperaban alimento de la beneficencia. Ante las pésimas condiciones de vida de la población, el descontento social se hacía evidente y se expresaba mediante huelgas, *boicots* y marchas que convocaban a amplios sectores.

Sin embargo, los medios de difusión masiva parecían reflejar una realidad completamente ajena. Constantemente anunciaban signos de recuperación, alentaban al optimismo; en la radio la música era ligera y los pronósticos siempre benéficos. El entonces presidente Herbert Hoover se empeñaba en decir que “la prosperidad estaba a la vuelta de la esquina” y que la depresión era una “crisis de confianza”. Por otra parte Hollywood, el mayor monopolio cinematográfico del mundo, comenzaba a escribir el capítulo de su “época dorada”, con el *happy ending* y el *Código Hays*²³ como sus principales preocupaciones.

Ante este orwelliano panorama comenzaron a proliferar los cineclubes que posteriormente se consolidarían como la Liga de Trabajadores Cinematográficos y Fotográficos de Nueva York, en 1930. La Liga surge como parte del movimiento cultural patrocinado por la Internacional Comunista, con el apoyo de la *Workers International Relief* asentada en Berlín. Entre sus filas se encontraban obreros, fotógrafos, periodistas, entre otros, unidos con el objetivo de dar una imagen verdadera de la situación social. Reunidos en una calle de Manhattan, novatos y expertos, unidos por la depresión económica, organizaban reuniones en las que proyectaban el material de los asistentes.

Asimismo, publicaban el boletín *Filmfront*, se organizaban exposiciones fotográficas y talleres de cine y fotografía. Pronto esta liga se extiende a otros estados del país (Detroit, Chicago, Los Ángeles, Boston, Filadelfia, Washington, San Francisco, entre otros) y quedan vinculados por la Liga Nacional de Cine y Fotografía.

²³ Éste fue un código de producción cinematográfico en Hollywood que regulaba el contenido de las cintas, mediante una serie de reglas restrictivas de orden moral. Surge, en buena medida, por la presión de la Iglesia católica ante cintas “impropias”.

Las huelgas, las protestas y los despidos, fueron punto de partida para el desarrollo del *Noticiero de los Trabajadores*, el cual se distribuía principalmente entre los miembros de las ligas. Estos declaraban la influencia del *Cine-Ojo* de Vertov y llamaban a filmar los sucesos tal como se presentaran ante la lente y a explotarlos con un sentido revolucionario. “Los activistas de la *Film y Photo League* registraron aquellos aspectos de la realidad social (...) que las películas de Hollywood y los noticieros comerciales ignoraban premeditadamente”.²⁴

En diciembre de 1932 varias cámaras se unen para captar la segunda Marcha Nacional del Hambre, el resultado es el largometraje documental *Hambre (Hunger, 1932)*. Las realizaciones de la Liga emplearían el material de archivo de los noticieros, recurso utilizado en las cintas *The New World* (1931), *Bonus March* (1932) sobre la marcha de veteranos en exigencia de sus pagos y el ataque policiaco y militar a los manifestantes. Posteriormente en *Wire o Marine Strike* (1934), en *East side, West side* (1934) filme que contrasta la vida en N.Y. a ambos lados de la 5ta Avenida y *HR. 2827* (1935) que aborda el tema del desempleo. Otras cintas representativas de la Liga son: *Halted Street* (1931), *La gran depresión* (1934), *Tom Mooney* (1934), *Criminal Syndicalist Law on trial* (1935) e *Imperial Valley* (1932), sobre las condiciones de trabajo en la agricultura de California.

Lamentablemente, la mayor parte del trabajo fílmico de la Liga, así como el registro de sus contenidos se incendia en un depósito en Nueva York en 1935. Un año más tarde el trabajo de este grupo llega a su fin ante el embiste a su soporte financiero asentado en Alemania por parte del Tercer Reich.

1.3.1.2 Pare Lorentz y el documental gubernamental

Para 1933 Hoover había sido relevado por Franklin D. Roosevelt, y con él “la documentación visual del tipo promovido por las Ligas de Cinematografía y Fotografía comenzó a encontrar apoyo oficial”,²⁵ claro está, con el objetivo de promover la labor de las instancias gubernamentales. Uno de los primeros ejemplos es el cortometraje *Manos (Hands, 1934)* de Ralph Steiner y William Van Dyke realizada para la Administración para el Progreso Laboral.

Roosevelt implementaría el *New Deal*, consistente en una serie de políticas que aumentarían la intervención del gobierno en la economía, para esto convocó a varios intelectuales, entre ellos al profesor Rexford Guy Tugwell a quien coloca como cabeza de la Administración del Restablecimiento (*Resettlement Administration*). A la oficina de Tugwell llega Pare Lorentz, quien le propone propagar las políticas gubernamentales mediante la cinematografía. “Él convenció a Tugwell de la necesidad de un nuevo tipo de películas dramáticas/informativas/persuasivas”.²⁶

Surge así *El arado que labró las llanuras (The Plow That Broke the Plains, 1936)* cinta que se valdría del trabajo y talento de los fotógrafos Paul Strand, Ralph Steiner, Leo Hurwitz y Paul Ivano.

24 Brian Wallis, *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, Arte Contemporáneo, 2001, p. 60.

25 Erik Barnouw, *op.cit.*, p. 102.

26 Jack C. Ellis, *The documentary idea: a critical history of English-language documentary film and video*. Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice Hall, 1989, p. 82. Traducción mía.

La cinta narra el proceso de erosión y sequía de las llanuras de EE.UU. detonado por el cambio de uso de suelo, del de pastoreo al de cultivo masificado de trigo, en el contexto de la Primera Guerra Mundial. El resultado fue la Cuenca de Polvo (*Dust Bowl*), uno de los peores desastres ecológicos del siglo XX que forzó a los habitantes de las llanuras a migrar a la costa occidental del país.

El arado... se compone de imágenes de gran belleza que, debido a la carencia de un guión, son organizadas *a posteriori* en el montaje. Éstas se acompañan de versos singularmente narrados mediante una voz en *off* omnisciente y de música a cargo del compositor Virgil Thompson.

Lorentz emplea algunos recursos gráficos tales como mapas, intertítulos, planas de periódicos, imágenes de archivo y anuncios publicitarios. En la cinta también se realizan algunas analogías visuales, tras imágenes de máquinas de arado aparecen tanques militares con el objetivo de mostrar que éstas también formaban parte de la maquinaria bélica, pues con su producto se alimentaba al pueblo y soldados.

El arado... era la primera película financiada por el gobierno para ser exhibida comercialmente. Mientras que el Congreso la consideraba como abierta propaganda para el *New Deal* en un año de elecciones y la declaraba inconstitucional; Hollywood observaba una seria competencia y se negaba a exhibirla. Tal prohibición resultó ser la mejor publicidad para la cinta que llegó a ser exhibida en más de 3000 salas.

Posteriormente, Lorentz es recontratado para producir un documental sobre las inundaciones en el río Misisipi, esta vez bajo el auspicio de la *Farm Security Administration*. El resultado es *El río* (*The River*, 1937), película que analiza la importancia del Río Misisipi para la vida de los estadounidenses, así como las consecuencias derivadas de la deforestación. La cinta fungió como propaganda de las políticas de “control de las inundaciones, aprovechamiento hidroeléctrico, conservación de los suelos y electrificación rural”.²⁷

Para *El Río* se repitió la fórmula de *El Arado*: se contrataron experimentados directores de fotografía, Virgil Thompson compuso la música y el narrador proporcionó su peculiar voz para declamar los versos escritos por Lorentz. Estos últimos le valieron una nominación para el Pulitzer de poesía. A su vez, la cinta ganó el premio al mejor documental en Festival de Venecia en 1938.

Ante la cadena de éxitos de Lorentz, Roosevelt crea el Servicio Cinematográfico de los Estados Unidos. Se comienzan a filmar algunos documentales y otras cintas de ficción. Entre los documentales destacan *La energía y el país* (*Power and the Land*, 1940) de Joris Ivens y *La Tierra* (*The Land*, 1941) de Robert Flaherty. Realizadas para el Organismo de Electrificación Rural y para el Departamento de Agricultura, respectivamente. Sin embargo, la Comisión de Asignaciones de la Cámara de Representantes suprime el presupuesto para el Servicio Cinematográfico, mismo que desaparece a mediados de 1940.

Otra de las cintas que destaca durante el periodo de patrocinio gubernamental es *La Ciudad* (*The City*, 1939) realizada para el Instituto Norteamericano de Planificadores Urbanos. La cinta, dirigida por Ralph Steiner y Williard van Dyke, llamaba a comparar el estilo de vida entre las agitadas urbes y las pequeñas comunidades, ponderando los beneficios de vivir en estas últimas.

²⁷ Erik Barnouw, *op.cit.*, p. 107.

Con pequeños dotes de humorismo y un ágil montaje se entretrejan imágenes de personas y máquinas, algunas logradas gracias al ocultamiento de la cámara. El sonido fue producido posteriormente, en él se incluye una narración y algunas experimentaciones con ruidos.

1.3.1.3 *Frontier Films*

Durante el periodo de actividad del cine gubernamental algunos cineastas provenientes de la Liga de Cine y Fotografía de N.Y. forman el grupo fílmico *Nykino*. Tras algunas realizaciones experimentales deciden conformarse como una compañía productora a la que llamaron *Frontier Films*. Entre sus integrantes se encontraban: Herbert Kline, Elia Kazan, Joris Ivens, Williard Van Dyke y a la cabeza Paul Strand, Leo Hurwitz y Ralph Steiner.

Mientras que en las producciones de la Liga, principalmente noticieros, se ponderaba la función informativa sobre la estética, los integrantes de *Frontier Films* buscarían potenciar las capacidades artísticas del cine. Su misión era crear documentales de análisis político y social que mantuvieran una visión crítica hacia los efectos de la Gran Depresión al tiempo en que, comprometidos con el arte, llamaran a la acción social.

Sus actividades comenzaron en la mesa de montaje. A ella llegaron metros de cinta provenientes de España y China, países donde se experimentaban atroces guerras. *Heart of Spain* (1937) reunía el material filmado por Herbert Kline y Geza Karpáthi. Ellos viajan a España para documentar las acciones del doctor canadiense Norman Bethune, quien había abandonado Montreal para sumarse a las filas del Ejército Popular Español. La cinta es terminada por Paul Strand y Leo Hurwitz. Con el mismo tema se desarrollaría la cinta *Return to life* (1938) basada en el metraje obtenido por Henry Cartier-Bresson y Herbert Kline. La película retoma el tema de la atención a los heridos en la zona republicana.

Desde China llegan las tomas de Harry Dunham, con lo que se construye *China strikes back* (1937). Dunham, además de ser bailarín y periodista, consigue ingresar al territorio del Ejército de la Octava Ruta, donde se desarrollaba la guerrilla liderada por Chuh Teh y Mao Tse-tung. Tanto las imágenes de Dunham como el libro *Estrella Roja en China* de Edgar Snow revelaron un hecho inédito: la persecución hacia la guerrilla por parte de las tropas de Chiang Kai-Shek, quien en las noticias era mostrado como el unificador de China. Ambas obras dieron a conocer una realidad desconocida para el mundo e inspiraron la incursión de otros cineastas a la conflictiva zona.

Después de un arduo trabajo en la mesa de montaje, los integrantes de *Frontier Films* comienzan a filmar *People of the Cumberland* (1938). La cinta se desarrolla en Appalachia, una zona rural de Tennessee. Esta muestra el proceso de unión y concientización de los trabajadores en contra las condiciones de explotación de la industria minera. Posteriormente realizan *United Action* (1939) dirigida por Elia Kazan, este documental retrata la huelga en Detroit en contra de la *General Motors*, así como la unión y organización de diversos sectores laborales de la industria automotriz.

Finalmente realizan *Native Land* (1942) dirigida por Paul Strand y Leo Hurwitz. La cinta, referente a las violaciones de derechos civiles en Estados Unidos, emplea tanto imágenes documentales como escenas dramatizadas. *Frontier Films* abandona su actividad cinematográfica en 1942.

1.3.2 La *Filmliga* y Joris Ivens

Un movimiento similar al de la Liga de Cine y Fotografía de Nueva York fue la *Filmliga* en Holanda. Ésta surge en 1927 en respuesta a las prohibiciones estatales hacia la exhibición de cintas políticamente inclinadas a la izquierda como *La Madre* (*Mat*, 1926) de Pudovkin.

La *Filmliga* logró convocar a miles de miembros y fomentó el surgimiento de cineclubes a lo largo y ancho del país. En ellos se realizaban debates acerca del carácter artístico y social del cine, algunos plasmados en la revista también llamada *Filmliga*.

A diferencia de la Liga asentada al otro lado del Atlántico, los holandeses no realizaron sus propias películas. En vez de ello prefirieron *modificar* algunos noticieros existentes. He aquí el audaz *modus operandi*:

En los Países Bajos, las salas cinematográficas permanecían cerradas los domingos; durante el intervalo del fin de semana se pedían prestados, a operadores que cooperaban, algunos noticieros a los que se les cambiaban los títulos y se los disponía para producir un impacto izquierdista. Después (...) de haberlos utilizado en las reuniones para discutirlos, los *cinéastes* devolvían las películas a su forma original para que se las pasara en las salas los lunes.²⁸

Posteriormente, prominentes cineastas viajan a *Ámsterdam*²⁹, lugar de nacimiento de la *Filmliga*, para compartir su visión en torno a la creación fílmica. Entre ellos estaba Pudovkin, quien queda admirado por las sinfonías de la ciudad de Joris Ivens y lo invita a visitar la Unión Soviética.

Ivens aceptó con gusto la propuesta y una vez en aquel país se le ofreció realizar una cinta con el tema de su preferencia. Así nació *Canto de héroes* (*Pesn o Gueroyakh*, 1932) sobre el proceso de construcción y organización de una fábrica de acero en Magnitogorsk por parte de las brigadas juveniles. Previamente, Ivens había regresado a su país para realizar *Sinfonía Industrial* (*Philips-Radio*, 1931), cinta que refleja la misma belleza técnica que sus primeras sinfonías, esta vez al servicio de la publicidad.

Más tarde en Holanda, Joris filmaría *Nueva Tierra* (*Nieuwe Gronden*, 1933) cinta que trata sobre la desecación del *Zuiderzee* (Mar del Sur) para crear campos de cultivo de trigo.

Mientras la primera parte de la película muestra la actividad de construcción de diques y el cultivo del cereal, la secuencia final es una oda a la desigualdad social generada por la especulación capitalista sobre los alimentos. En ésta se contraponen, mediante un potente montaje, el exceso de producción de trigo en Holanda que era vertido al mar, sobre el hambre que experimentaban millones de personas en el mundo (incluso en aquel país). Recordemos que eran tiempos de depresión económica, así como de protestas masivas en diversos países.

Para mostrar un fenómeno global, Ivens, hace uso de imágenes de marchas de hambre en EE.UU. y Londres, así como de Manchuria. Otro rasgo fundamental de *Nueva Tierra* es la lograda experimentación sonora.

²⁸ *Ibid.*, p. 120.

²⁹ De Francia asistieron Alberto Cavalcanti y René Clair; de la URSS, Eisenstein y Vertov.

Ese mismo año Ivens se une a Henri Storck para filmar *Borinage (Misere au Borinage)*, 1933). Los cineastas documentan el proceso de huelga y de desarrollo de conciencia obrera de los trabajadores mineros en aquella región de Bélgica. Alojados en las casas de los trabajadores, Ivens y Storck debían cambiar de domicilio constantemente debido a la clandestinidad de sus acciones y al constante temor de ser descubiertos por la policía secreta.

Cierre de fábricas, destrucción de alimentos, marchas de hambre, huelgas, represión, miseria, son algunas consecuencias de la crisis mundial mostradas en la cinta.

Ante la explotación laboral y la inseguridad en las minas, los obreros de *Borinage* estallan a huelga en junio de 1932, un mes más tarde la cifra de parados se elevaba a diez mil en toda Bélgica. Cientos de trabajadores caían en el desahucio mientras sus familias padecían de hambre y enfermedades.

A pesar de las condiciones de miseria, las filas de huelguistas seguían engrosándose y aunque las protestas habían sido prohibidas la gente no dejaba de salir a las calles. La única solución era la solidaridad y la organización.

A diferencia de *Nueva Tierra*, esta cinta es muda y se acompaña de intertítulos que denotan la postura socialista de los realizadores. A pesar de ser filmada en la clandestinidad, las imágenes tienen un alto valor estético. El montaje emplea varias yuxtaposiciones que enfatizan la desigualdad social y el clima represivo a nivel mundial, para esto se emplean imágenes de archivo como recortes de periódicos y pietaje de marchas de hambre en París y de huelgas en EE.UU.

Tras la realización de esta obra maestra y los riesgos que conllevó su creación, Ivens sería requerido para filmar en plena Guerra Civil Española. El valiente y talentoso cineasta es llamado desde EE.UU. por un grupo de escritores y artistas, quienes tras reunir fondos forman *Contemporary Historians Inc.*³⁰ El objetivo de esta agrupación era documentar el proceso de lucha antifranquista en España. Nacería así uno de los más importantes y estremecedores documentales de la Guerra Civil Española: *Tierra de España (The Spanish Earth)*, 1937). Para esta tarea Ivens llama a al también holandés John Ferno para fungir como director de fotografía y juntos viajan a las tierras de Luis Buñuel, quien años antes había realizado un documental sobre la pobreza extrema en una aldea española llamado *Las Hurdes, tierra sin pan* (1933).

Tierra de España se estructura sobre dos ejes: la lucha de los milicianos y los movimientos campesinos. En Fuentidueña, estos últimos planean la irrigación de campos de cultivo para producir cosechas que alimentaran a los *leales*. Posteriormente los cineastas nos llevan a Madrid donde se articula una sangrienta y desigual lucha entre franquistas y republicanos. Inmersos en tiroteos, bombazos y cuerpos desmembrados, Ivens y Ferno pronto se convierten en activos combatientes, sólo que en vez de fusil y munición cargaban cámara y carretes de película.

En *Tierra de España* se emplea la dramatización, unas veces hecha explícita por el narrador, Ernest Hemingway, quien nos advierte en una de las primeras secuencias donde aparecen milicianos apostados en un monte: “los hombres no pueden actuar frente a la cámara en presencia de la muerte”. Otras veces la dramatización se esconde en el montaje. En *Tierra de España* se intenta seguir a un personaje, Julián, un joven que sale de Fuentidueña para enrolarse

30 Entre ellos: Lillian Hellman, Dorothy Parker, John Dos Passos, Herman Shumlin y Ernest Hemingway

en el Ejército Popular, sin embargo, éste desaparece súbitamente. Helen van Dongen, otra holandesa, quien realizaba el montaje se las ingenia para mostrar su “regreso” a casa.³¹

Cuando la película se estrenó algunos replicaron la falta de “objetividad”, incluso argumentaron que se debían de haber filmado las experiencias de ambos bandos. Joris Ivens contestó sabiamente:

Un documentalista debe tener una opinión en cuestiones tan vitales como fascismo o anti-fascismo, debe tener sentimientos en torno a estas cuestiones si su trabajo ha de tener algún valor dramático, emocional o artístico (...) Después de informar e inquietar a las audiencias, un documental militante debe agitarlas, movilizarlas a participar activamente en relación a los problemas que se muestran en la película.³²

Posteriormente Ivens iría a cubrir la guerra sino-japonesa desde las filas de la resistencia china. De esta labor saldría la cinta *Los cuatrocientos millones* (*The 400 Million*, 1939). Así iniciaba la interminable carrera fílmica que sumaría más de ochenta cintas.

Joris y su cámara recorrieron todo el mundo enfocando su mirada hacia las diversas causas mundiales de liberación: URSS, España, EE.UU., Indonesia, Polonia, Francia, China, Italia, Mali, Cuba, Chile, Vietnam, entre muchas otras. Su acción fílmica se centró en la multiplicidad de conflictos bélicos que atravesaron los años de su existencia, a esto Ivens mencionaba "No me gustan las guerras, pero me ha tocado vivir en el siglo XX, y no se han terminado".³³

Su cine lleva a cuestras una fuerte impronta militante nunca desligada de la indagación sobre la expresión estética en el arte fílmico. Joris Ivens es uno de los más fuertes pilares de la historia del cine documental, un creador que, sin duda, “ligó naciones, géneros y épocas”.³⁴

1.3.3 El documental alemán del Tercer Reich

La crisis económica desatada con el *crack* de la Bolsa de Nueva York en 1929 lanzó su onda expansiva hacia los países que mantenían relaciones comerciales y bancarias con Estados Unidos. Tal era el caso de Alemania, país que además de haber sido fuertemente sancionado por el Tratado de Versalles tras su derrota en la Gran Guerra debía enfrentar una severa crisis que para 1931 contabilizaba a más de 5 millones de desempleados y un año más tarde a 7 millones en huelga.

Ante una crisis de doble intensidad varios de los sectores que detentaban el poder económico y político³⁵ en Alemania favorecieron el ascenso al poder de la derecha extrema del Partido Nacionalsocialista Obrero Alemán (NSDAP). Tomando como inspiración al fascismo italiano de Mussolini, el totalitarismo nazi fue el arma ofensiva para controlar la crisis sin perder el poder.

31 Joris Ivens emplearía en algunas cintas el recurso de la “personalización”, cuya función sería concretar un fenómeno abstracto (una guerra, una revolución, la pobreza, el desempleo) a través de las vivencias de una sola persona. El objetivo era acercar al público a un problema común e identificable en su propia existencia y entorno para lograr un mayor impacto en el mensaje.

32 Julian Petley, *The Spanish Earth*, [en línea], s/volumen, p. 1, Film Reference, s/fecha, Dirección URL: <http://www.filmreference.com/Films-Socialist/The-Spanish-Earth.html>, [Consulta: 17 junio 2011], Traducción mía.

33 Gabriela Cañas, “Joris Ivens, el autor de Tierra de España, defiende en Madrid su teoría del artista militante”, [en línea], Madrid, Diario El País, 8 de febrero de 1985, Dirección URL: <http://www.elpais.com/articulo/cultura/Joris/Ivens/autor/Tierra/Espana/defiende/Madrid/teoria/artista/militante/elpepicul/19850208elpepicul2/Tes>, [Consulta: 17 junio 2011].

34 Erik Barnouw, *op.cit.*, p. 119.

35 Integrados por las industrias siderúrgica y química, la banca y la aristocracia terrateniente, mismos que estaban al frente de los partidos conservadores alemanes.

Después de protagonizar un Golpe de Estado (*Putsch* de Múnich, 1923) y pasar un periodo tras las rejas dando forma al ideario nazi en *Mi Lucha* (*Mein Kampf*), culminando con el misterioso Incendio del *Reichstag* (1933), Hitler asume el poder de Alemania. A un año de su mandato estos eran los logros del Führer:

Cuando Hitler habló en el Parlamento el 30 de enero de 1934, pudo recordar un año de logros sin paralelo en la historia alemana. En 12 meses él derribó la República de Weimar, sustituyó la democracia por su dictadura personal, destruyó todos los partidos políticos salvo el suyo, destrozó los gobiernos estatales y sus parlamentos y unificó y desfederalizó el Reich, borró los sindicatos obreros, erradicó las asociaciones democráticas de toda clase, echó a los judíos de la vida pública y profesional, abolió la libertad de expresión y de prensa, ahogó la independencia de los jueces y coordinó bajo el dominio nazi la vida política, económica, cultural y social de un pueblo antiguo y cultivado.³⁶

Así como el totalitarismo aseguraba el control político y económico, la propaganda será usada sistemáticamente para mantener dicho poder y difundir e imponer la ideología del nacional-socialismo.

El nazismo fue un régimen forjado a través de la propaganda, desde sus inicios como minoría reaccionaria su poder crecía proporcionalmente al control que se obtenía de los medios de difusión masiva: prensa, radio, cine. “Una vez en el poder, el nazismo confiere a la propaganda un lugar destacado dentro del aparato estatal”.³⁷ Se crea el Ministerio de Instrucción Popular y Propaganda, el más importante del régimen.

Con más recursos que el Ministerio de Guerra, esta instancia debía cumplir la tarea de centralizar todo el poder de los medios de difusión masiva y ponerlos al servicio del Tercer Reich. El encargado del control y la censura de la información fue Joseph Goebbels, principal ideólogo de la propaganda nazi y autor de múltiples discursos pronunciados por Hitler.

A pesar de ejercer el control sobre todos los medios de difusión masiva, la atención siempre estuvo focalizada hacia la cinematografía, en especial hacia las posibilidades propagandísticas del cine como espectáculo masivo. En un texto publicado en Alemania en 1933 se lee: “el cine ocupa el segundo lugar entre todos los medios de propaganda. En primer lugar está la palabra viviente, el Führer y sus discursos (...) sin embargo, dentro del gran reino del lenguaje que se acerca al oyente por medios técnicos, el cine es el método más efectivo”.³⁸

“En octubre de 1933 cualquiera que se dedicara a actividades de difusión debía obtener de Goebbels la correspondiente licencia”.³⁹ Para 1934 se establece una ley de censura, a la cual debían ceñirse las empresas productoras. Todo material que pretendiera ser exhibido, desde guiones hasta películas, debía ser analizado por la Cámara Cinematográfica del Reich, entidad creada expresamente para fines de asesoría y censura.

Otra de las medidas de Goebbels fue la abolición de los cineclubes y la prohibición de la crítica de cine. Posteriormente, establece un régimen de subvenciones estatales para la realización fílmica a través del cual se apoyarían las producciones de “especial valor político”. El ministro termina haciéndose cargo de la UFA (*Universum Film AG*) la principal y más grande empresa productora

36 Shirer, William. “Auge y caída del Tercer Reich”, *Cine y totalitarismo*, Buenos Aires, La Crujía, 2007, p. 65.

37 Lisa Block de Behar; Eduardo Rinesi (eds.), *Cine y totalitarismo*, Buenos Aires, La Crujía, 2007, p. 103.

38 *Ibid.*, p. 71.

39 Erik Barnouw, *op.cit.*, p. 90.

del país. Gradualmente, Goebbels logra el control de la industria desde la producción y la distribución, hasta la exhibición.

Ante este panorama muchas personas dedicadas al quehacer cinematográfico (directores, actores, guionistas, productores) habían emprendido una pertinente huida del territorio alemán, ya fuera por diferencias políticas y/o por no ser de raza aria, este exilio les evitaba ser asesinados o caer en los campos de concentración. Durante el periodo previo a la guerra, la cinematografía sufrió un estrepitoso declive. Nada quedaba ya del cine alemán de los años veinte, de las experiencias del expresionismo y realismo que habían traído al país un bien merecido prestigio cinematográfico.

1.3.3.1 Leni Riefenstahl

En este peligroso desierto, únicamente una persona, una mujer, tendría un lugar privilegiado dentro del régimen de Hitler y contribuiría enormemente a la consolidación del imaginario nazi a través del cine documental: Leni Riefenstahl. Ella escaparía al control de Goebbels debido a las concesiones otorgadas por el Führer, gran admirador de la actriz estrella de los “filmes de montañas”⁴⁰ y de su primer película como realizadora *La luz azul* (*Das Blaue Licht*, 1932).

En 1933 Riefenstahl es contratada por Hitler para filmar la reunión anual del NSDAP, la primera en conmemorar su conquista del poder absoluto. El resultado fue el cortometraje *Victoria de la fe* (*Sieg des Glaubens*, 1933) un simple registro del evento en el cual según Leni no pudo imponer su visión estética. Un año más tarde la situación sería muy distinta. El Führer convocaría a Riefenstahl para realizar una cinta de la próxima concentración del partido nazi en Núremberg, sólo que esta vez no quería “una película aburrida (...) sino un documento artístico”.⁴¹ Para ello, la cineasta recibiría completa libertad creativa y financiera, así como un largo periodo de planeación.

Hasta este momento, la producción de documentales había contado con recursos limitados, algunas veces rozando el límite de lo marginal,⁴² esta vez la situación será severamente contrastante. Durante la planeación del evento, la ciudad de Núremberg se convertiría en un inmenso set de filmación: se instalaron puentes, torres, plataformas, elevadores, rampas, rieles, entre otros. El equipo de producción sumaba a más de 120 personas y a cinco equipos de cámara que trabajarían con una treintena de máquinas.

Leni planeaba todo escrupulosamente, desde la ruta que seguirían los desfiles hasta los encuadres y movimientos de cámara requeridos para lograr las imágenes que dieran forma a lo que sería la demostración “ante el mundo entero del renacimiento alemán”.⁴³ Tras la semana de actividades de la Convención, Riefenstahl pasaría unos meses montando lo que sería su obra maestra y a su vez, la película propagandística más eficaz del primer cine sonoro.

El triunfo de la voluntad (*Triumph des Willens*, 1935) relata los acontecimientos referentes al congreso del NSDAP de 1934. Durante los primeros segundos de la cinta se muestran una serie de intertítulos, en tipografía gótica, para proveer un contexto histórico desde el punto de vista nazi de la autora: “Registro oficial del acto”, “Realizado por orden del Führer”, “5 de septiembre de

40 Subgénero cinematográfico de ficción, desarrollado en Alemania, en el cual aventuras y romances tenían como escenarios las montañas alpinas

41 Leni Riefenstahl, *Autobiografía*, Barcelona, Lumen, 1991, p. 152.

42 Como ejemplo cabría destacar el del grupo fílmico japonés Prokino (1929), quienes filmaban en película positiva de 16mm por falta de recursos, lo que ocasionó el rápido desgaste de sus películas y su inminente pérdida.

43 Erik Barnouw, *op.cit.*, p. 91.

1934”, “20 años después del estallido de la Primera Guerra Mundial”, “16 años del inicio del sufrimiento de los alemanes”, “19 meses después del inicio del renacimiento del pueblo alemán”.

Acto seguido se sitúa al espectador en un espacio atemporal: el cielo. De esta atmósfera de deificación desciende Hitler hasta pisar tierra y ser recibido por una masa histórica que grita y eleva sus brazos hacia su Führer. Éste último será el eje de las acciones desarrolladas en la cinta, pasando a ocupar un primer plano en relación a la multitud y a quien se le dirigirán todas las miradas y saludos nazis.

Núremberg será el escenario que cohesiona los eventos registrados en la película: la marcha de las SA (*Sturmabteilung*), el campamento de las juventudes hitlerianas, el desfile de campesinos, las concentraciones de obreros y, principalmente, el acto central del partido donde los jefes nazis emiten sus discursos. Los sucesos a lo largo de la cinta se dan forma a partir de la figura de Hitler y los actos masivos generados a partir de su presencia, posteriormente, éste emite un discurso largamente ovacionado.

La cinta sería un espejo de la ideología totalitaria del régimen nazi caracterizada por la “glorificación de valores nacionalistas y de un pasado heroico, subordinación del bienestar individual al bien común, exaltación de la fuerza, veneración de personajes excepcionales (...) y oposición entre la camaradería propia de la comunidad totalitaria y a la agresión de los enemigos del régimen”,⁴⁴ premisas hechas explícitas a través de los discursos de los jefes nazis.

Las masas, siempre subordinadas al líder, jugarían un papel fundamental en la expresión de dominio totalitario. Las multitudes se conforman por seres anónimos (niños, adultos, ancianos, siempre arquetipos del ario perfecto) quienes únicamente tienen cabida en la acción fílmica al momento de expresar, mediante movimientos mecánicos y gritos al unísono, su adoración al Führer. Cinematográficamente son representados mediante planos generales o en su defecto en encuadres que muestran fragmentos de sus cuerpos (brazos, pies, algunos rostros).

En contraparte, los únicos personajes identificados y parlantes son los líderes del Reich (*Reichsleiter*); mientras que las masas se limitan a emitir frases cortas y reiterativas a maneras de cánticos. Así el nazismo se “introducía a través de la carne y en la sangre de las masas a través de palabras aisladas, de expresiones, de formas sintácticas que imponían repitiéndolas millones de veces y que eran adoptadas de forma mecánica e inconsciente”.⁴⁵

En *El triunfo de la voluntad*, “el pueblo convocado -usado- era transformado a través de una saturación imaginaria, donde los desfiles (...) se superponían con discursos repetidos a la cadencia del saludo nazi”.⁴⁶ A su vez, el espectador queda inmerso en un entramado de símbolos. Estos remiten a mitos arcaicos recuperados y resignificados por la ideología nazi. Entre ellos el águila -lo soberano-, la antorcha -lo puro, lo iluminado-, la esvástica -la raza aria-. La ideología nacionalsocialista se basaría en estas representaciones para construir un nuevo mundo *ideal*, necesario para lograr el control de la sociedad.

La estrategia persuasiva empleada en *El triunfo de la voluntad* sumerge al espectador en un juego visual en el cual se le sitúa en un lugar privilegiado (planos cenitales, al interior de las filas del desfile, con acceso a primeros planos de Hitler y a miradas subjetivas de éste) y que le dota

44 Lisa Block de Behar; Eduardo Rinesi, *op.cit.*, p.106.

45 *Ibid.*, p. 86.

46 *Ibid.*, p. 90.

de una mirada omnisciente. A dicha estrategia se le adiciona un encadenamiento de las imágenes que construye un “orden natural” de los sucesos logrado en el montaje. De esta manera, mediante la “ausencia total de una locución explicativa y la reducción a un mínimo de carteles aclarativos (...) se genera la ilusión de que se está frente a una simple descripción de los hechos”.⁴⁷

El valor artístico y la innovación de esta obra de Riefenstahl se deben a la mezcla entre lo formal y lo experimental. *El triunfo...* conjuga “rasgos de las formas dominantes del lenguaje cinematográfico de la época, la visión omnisciente de los acontecimientos mostrados y la transparencia enunciativa, con elementos de poética de la vanguardia cinematográfica para construir una visión jerárquica del mundo que describe”.⁴⁸ Leni Riefenstahl crearía así una virtuosa mirada del “renacer” de Alemania, que enriquecería a sobremedida el lenguaje fílmico documental.

Tras ser multipremiada, *El triunfo de la voluntad*, lograba sus propósitos iniciales: penetrar en el imaginario colectivo alemán y adherir a la población a la causa nazi. Además de mostrar a Hitler como guía natural del pueblo, sustentar la necesidad del pensamiento único, mostrar la superioridad de la raza aria y su necesidad del “espacio vital” y un largo etcétera.

Posteriormente, Leni realizaría otro largometraje titulado *Olimpiada (Olympia, 1938)* sobre los juegos olímpicos de Berlín en 1936. El inicio de la cinta también está plagado de simbolismos: una llama (olímpica) recorre el trayecto desde el mundo primitivo, pasando por la antigua Grecia hasta Alemania liderada por Hitler quien nuevamente baja del cielo. El resto de la cinta muestra las diversas disciplinas deportivas desarrolladas en el evento, con un particular interés en la figura humana y su movimiento.

Mientras *El triunfo de la voluntad* representaba propaganda explícita, en *Olimpiada* ésta juega un papel encubierto. Leni, tardó dos años en montar el material y el resultado sería otra obra maestra destacada por su mérito estético y por traer nuevamente una gran aportación al montaje del documental.

1.3.3.2 El documental bélico alemán

El régimen de censura del Tercer Reich y el control de los contenidos mediáticos a favor del nazismo habían logrado construir una nueva sociedad belicista y llena de rencor. Tras la invasión a Polonia por parte del ejército alemán en 1939, que daba inicio “oficial” al conflicto armado más sangriento de la historia, comenzó también una guerra fílmica por parte del régimen alemán. El objetivo era aterrorizar, humillar y doblegar al enemigo y a la vez exaltar el nacionalismo e inculcar el odio en la población alemana. El cine se convertía en un arma de guerra y fueron los nazis quienes supieron detonarla con mayor precisión.

El documental bélico dominaría en la producción del género durante los años del conflicto. Una de las primeras cintas sería *Bautismo de fuego (Feuertaufe, 1940)* de Hans Bertram. En ella se “glorificaba el papel cumplido por la fuerza aérea en la destrucción de Polonia y en parte estaba dirigido a Inglaterra como una táctica de ablandamiento”.⁴⁹ A través de las imágenes del bombardeo de Polonia, la cinta responsabilizaba al primer ministro británico Neville Chamberlain

47 *Ibid.*, p. 118.

48 *Ibid.*, p. 122.

49 Erik Barnouw, *op.cit.*, p. 126.

de la masacre. Éste último había llamado a los polacos a defender Varsovia. Sin embargo, el mensaje llamaba a aquella nación a no intervenir en los asuntos alemanes, a pesar de que Inglaterra y Francia habían realizado la declaración de guerra, y finalizaba con la frase “Bombas, bombas, bombas sobre Inglaterra.”

El poder del aparato de propaganda nazi daba como fruto comentarios como éste:

Para mí (Hans Bertram) el momento más inolvidable fue cuando volamos sobre un campo de batalla y vimos los desesperados intentos de los soldados polacos para escapar mientras nuestras bombas explotaban entre ellos (...). Rodamos nuestro film hasta que se había hecho demasiado oscuro y sólo se veía el brillante resplandor de los fuegos moribundos: una vista maravillosa. Estoy seguro de que nadie escapó con vida de la muralla de fuego formada por nuestras bombas.⁵⁰

Otra de las cintas lleva el nombre *Campaña en Polonia (Feldzug in Polen, 1940)* dirigida por Fritz Hippler, quien era la cabeza del Departamento de Cinematografía del Ministerio de Propaganda. Él estaba encargado de la censura fílmica y fue uno de los cineastas más prolíficos durante el desarrollo de películas bélicas. Algunas de las percepciones de Hippler con respecto al cine fueron:

Si alguien compara la franqueza e intensidad del efecto que varios medios de propaganda tienen sobre las masas, el cine es sin duda el más poderoso (...) sabemos que el impacto del mensaje es mayor mientras sea menos abstracto, más visual. Eso esclarece por qué el cine, con sus imágenes en constante movimiento, tiene una fuerza persuasiva particular.⁵¹

Campaña en Polonia retoma el tema central de *Bautismo de fuego*: la invasión a aquel país. Emplea imágenes del noticiero fílmico nazi, llamado *Revista Semanal Alemana (Deutsche Wochenschau)* que venía siendo realizado desde comienzos del conflicto. Ambos filmes argumentaban que Alemania no era culpable de los ataques, sino los polacos que se oponían a sus justas reivindicaciones. Posteriormente vendría *Victoria en el oeste (Sieg im Western, 1941)* también de Hippler, que aborda el tema de la derrota de Noruega, Dinamarca, Holanda, Bélgica y Francia.

Un común denominador de las películas mencionadas es el uso de una estructura narrativa que en principio realiza un planteamiento de la situación desde el punto de vista de la raza aria, una justificación de las acciones bélicas y finalmente muestra las consecuencias derivadas de la implementación de la violencia. Esta fórmula, que consistía en documentar enfrentamientos y victorias, era adicionada con el empleo de música incitante y una imponente narración. Entre los recursos gráficos; los mapas y recortes de periódicos fueron efectivas herramientas.

Esta estrategia fílmica se mantuvo en los años de avance de las tropas, posteriormente, tras sufrir varias derrotas “disminuyó el tono lírico de las películas y más tarde desapareció del todo”.⁵² En esta etapa las producciones del Tercer Reich se cubrían con discursos de los dirigentes del partido y con visitas a los frentes militares con el objetivo de mostrar su lealtad y sacrificio. Dentro de la oleada del cine bélico alemán se realizaron tanto cintas de ficción como documentales, a veces estos géneros se mezclaban con fines persuasivos, un ejemplo es *El eterno judío (Der*

50 s/a, "Bautismo de fuego", [en línea], La Habana, Cuba, Ultra: cultura contemporánea. Revista de revistas, vol. 53, 1943, Dirección URL: http://books.google.com.mx/books?id=m04QAAAAIAAJ&q=ultra+bautismo+de+fuego&dq=ultra+bautismo+de+fuego&hl=es&ei=SMYJTONCMIy6sQOVh-i8BA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CDAQ6AEwAA, [consulta: 25 de junio de 2011].

51 Fritz Hippler, *Film as a Weapon*, [en línea], Alemania, Calvin College, German propaganda archive, 1999, Dirección URL: <http://www.calvin.edu/academic/cas/gpa/hippler1.htm>, [consulta: 25 de junio de 2011].

52 Erik Barnouw, *op.cit.*, p. 130.

ewige Jude, 1940) del Hippler, el “genio malvado”.⁵³

1.3.4 Contraataque al cine bélico alemán: Gran Bretaña, URSS y EE.UU.

La producción de documental bélico no fue exclusiva de Alemania. El contraataque fílmico estuvo encabezado por Gran Bretaña con cineastas como Humprey Jennings, Harry Watt, Roy Boulting y Alberto Cavalcanti.

La obra de Jennings se caracteriza por realizar una observación de la conducta humana en los tiempos de guerra. En ella no se incita al odio sino a la reflexión en torno a los sucesos bélicos, de ahí que se le considere un pacifista. Entre sus cintas destacan *Escuchad a Gran Bretaña* (*Listen to Britain*, 1942) y *Comenzaron los incendios* (*Fires were started*, 1943). Ambas prescinden de la voz en *off*, misma que es reemplazada por un montaje sonoro experimental.

Mientras que avanzaba la guerra y Alemania reducía el tono bélico de sus películas; Gran Bretaña adoptaría el tema de las acciones victoriosas. Surge así *Blanco Nocturno* (*Target for tonight*, 1941) de Harry Watt, cinta que retrata una jornada de bombardeo sobre Alemania. Otra cinta de la ofensiva fílmica británica es *Victoria en el desierto* (*Desert Victory*, 1943) de Roy Boulting.

Ante el arribo de las tropas alemanas a la Unión Soviética, Moscú se convirtió en la base de operaciones de la guerra fílmica. El tema principal lo aportaban los prisioneros alemanes, mientras el resto se enfocaba a las batallas y campañas militares. Leonid Varlamov e Ilya Kopalin realizaron *Derrota de los ejércitos alemanes en las proximidades de Moscú* (*Razgrom nemetskikh voisk pod Moskvoi*, 1942). Otras de las cintas, *Leningrado en guerra* (*Leningrad v Borbe*, 1942) y *Stalingrado* (*Stalingrad*, 1943), vinieron del camarógrafo viajero Roman Karmen. Previamente sus imágenes de la Guerra Civil Española y de la Guerra Sino-Japonesa habían dado forma a los documentales *España* (*Ispaniya*, 1939) y *En China* (*In China*, 1941).

Tras el ataque japonés a Pearl Harbor y la amenaza de guerra por parte de Alemania, los estadounidenses emprendieron camino en la realización de cine bélico. La serie fílmica de siete episodios *Por qué luchamos* (*Why we fight*, 1942-1945) de Frank Capra, cineasta proveniente de Hollywood, respondía a las órdenes del Jefe del Estado Mayor del Departamento de Guerra, George C. Marshall. Éste le pide realizar “películas documentadas. De información real (...) que expliquen a nuestros muchachos del ejército por qué estamos luchando y los principios por los que estamos luchando”.⁵⁴

Capra, sin experiencia previa en la realización de documentales, emplea la hibridación de géneros: “una mezcla de tomas de la realidad, secuencias de filmes ficción y escenas armadas”.⁵⁵ Las películas debían cumplir la función de educar a los confundidos soldados, desde el maniqueo punto de vista del “mundo libre” (aliados) en oposición al “mundo esclavo”⁵⁶ (Italia, Alemania, Japón). Para lograr este objetivo las cintas poseían un carácter sumamente didáctico, ilustrado con mapas animados y dirigido por una narración en *off*.

Las cintas que dieron forma a *Por qué luchamos* se acercan más a la ficción documentada pues en ellas se explican algunos episodios históricos mediante una narración para la cual se

53 *Ibid.*, p.129.

54 *Ibid.*, p.142.

55 *Ibid.*, p.147.

56 *Ibid.*, p.144.

componen dramatizaciones y se ordenan tanto imágenes reales como de películas de ficción. El fin de las cintas era persuadir a los espectadores mediante la sensación de realidad proveniente de las imágenes documentadas.

1.4 El documental en directo

Una serie de problemas técnicos habían sido enfrentados por los realizadores de documental tras casi cuatro décadas de la aparición del género.

Durante los años del cine mudo, las pesadas cámaras obligaban al uso del tripié, limitante que restaba espontaneidad a lo filmado.

Tras el advenimiento del cine sonoro, los problemas eran aún mayores pues las máquinas encargadas de captar el audio pesaban más de noventa kilos y su funcionalidad estaba limitada a escenas estáticas. Bajo estas circunstancias la mayoría de los documentales se filmaban sin sonido y éste era agregado en la mesa de montaje (voz en *off*, música, efectos). De alguna manera los personajes aún permanecían mudos.

Los años del cine documental sonoro atestiguaban la aparición de “la voz” (o locución explicativa) cuya función era guiar al espectador a través de las imágenes, la mayoría de las veces de manera omnisciente. Menciona Erick Barnouw: “la gente que no hablaba se asemejaba a títeres manipulados en el proceso de montaje. Sus silenciosos gestos y miradas siempre tenían varias significaciones potenciales que el contexto o la banda sonora podían modular.”⁵⁷

De esta manera, “La voz” dictaba, añadía información, opinaba o interpretaba reduciendo la posibilidad de juicio en el espectador, a su vez, la música y los efectos buscaban la creación de ambientes y estados de ánimo determinados. Cabe destacar que esta situación respondía más a una limitación técnica que a una decisión estética de los realizadores.

Hasta los años cincuenta la creación de este tipo de filmes había estado sujeta a una tecnología poco práctica para un cine que busca captar sucesos y personajes reales, afuera, en las calles, donde las situaciones no se pueden controlar totalmente. La movilidad del cineasta para explorar la realidad sería pronto encontrada y daría un giro radical a la naturaleza comunicativa del género.

El avance tecnológico gestado alrededor de 1960 permitiría acceder a cámaras menos ruidosas y pesadas. Se abriría también la posibilidad de sincronizar de imagen y sonido de manera práctica para el documentalista.

Sobre los hombros de los realizadores se hallaban cámaras como la francesa *Eclair NPR* y la *German Arriflex*, las cuales posibilitan la visión réflex y la alteración de la distancia focal sin la necesidad de cambiar de lente. Asimismo, la película aumentaba su sensibilidad a la luz, lo que eliminaba la necesidad de filmar en lugares soleados o de utilizar iluminación artificial. En cuanto al registro sonoro, las grabadoras se compactarían, disminuirían diez veces su peso y emplearían la cinta magnética de ¼ de pulgada que proporcionaba una alta calidad. Además, la grabadora ya no dependería de la conexión a la cámara a través de un cable.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 207.

Una de las primeras cintas que utilizó estos nuevos artefactos es *The Snowshoers (The Raquetteurs, 1958)* de Michel Brault y Gilles Groulx. Ellos trabajaban para la *National Film Board* asentada en Canadá y deciden filmar las actividades en torno a una carrera sobre la nieve de Quebec. El evento se torna una celebración que aglutina a cientos de personas. Al observar esta cinta, la sensación de libertad de los realizadores es absoluta. A través de múltiples movimientos de cámara y un sonido que recoge hasta el mínimo detalle, parecen invitarnos a ser uno más entre la multitud.

1.4.1 *Direct Cinema*

Paralelamente en Estados Unidos un grupo de realizadores se esforzaban por llevar la espontaneidad al documental. Robert Drew iniciaba el camino mientras trabajaba en la sección televisiva de la *Time Inc.* Él logra persuadir a la compañía de financiar experimentos para llevar el estilo del semanario noticioso *Time* en y del periodismo gráfico de *Life* al cine móvil y sonoro.

Para 1958, Drew había formado un impetuoso equipo de trabajo encabezado por Richard Leacock, Donn Pennebaker y los hermanos Albert y David Maysles. La primera tarea fue modificar y adaptar el equipo en pos del dinamismo. Los encargados de tal labor serían Leacock y Pennebaker.

Tras el éxito de los experimentos ruedan *Primary* (1960), cinta que sigue el proceso de campaña electoral del partido demócrata en Wisconsin, entre los senadores Hubert Humphrey y John F. Kennedy, con miras a la contienda presidencial. Los cineastas jugarían el papel de observadores silenciosos, seguirían a cada uno de los candidatos desde los lugares más íntimos hasta sus apariciones públicas sin interrumpir ni proponer acción alguna.

Al ser una obra pionera en el uso de una nueva tecnología, *Primary* enfrentó algunos problemas técnicos. Existe una gran cantidad de metraje no sincronizado y algunas batallas con el enfoque de los lentes. También hace su aparición “la voz”, aunque en un breve fragmento. A pesar de estos inconvenientes *Primary* se erigiría como un documental novedoso, que permitía al espectador introducirse de lleno en las acciones que daban forma a aquel fenómeno electoral algunas veces a través del plano-secuencia. La movilidad técnica permitía captar espontáneamente una multiplicidad de pequeños detalles que revelaban algunos rasgos de la personalidad de los candidatos. *Primary* tenía como destino el soporte televisivo de la *Time Inc.* y fue transmitido por sus emisoras alcanzando una audiencia relativamente pequeña.

Cabe destacar el papel de la televisión en aquella época. A pesar de que la historia de la televisión se remonta a los años previos de la Segunda Guerra Mundial, durante el conflicto las transmisiones son descuidadas. Éstas se retoman en los años posteriores, pero el medio alcanza un público masivo en la década de los cincuenta. Los programas más populares eran los de entretenimiento y, en segundo término, los de noticias. En estos últimos se empleaban imágenes documentales con tratamiento periodístico. En general, “los documentales televisivos fueron incluidos en la categoría de 'asuntos públicos' y por tanto en las secciones de informativos de las cadenas de televisión.”⁵⁸ También se observaron documentales que adoptaban la forma de series televisivas.

Mientras que los documentales destinados a las salas de cine perdían tanto financiamiento como

58 Robert C. Allen; Douglas Gomery, *Teoría y Práctica de la Historia del Cine*, Barcelona, Paidós Ibérica, Paidós Comunicación, 1995, p. 283.

público, la televisión representaba un nuevo canal para la financiación y distribución de documentales. Una de las ventajas sería la difusión hacia un público masivo, en contraparte, este tipo de películas tendrían que adoptar los formatos y requerimientos temáticos para su exhibición.

Evidentemente el estilo pionero de *Primary*: tanto su duración de 53 minutos, como la temática abordada, no encajaba en dichos estándares televisivos. En contraste, otras producciones de corta duración del equipo de Drew, a manera de “viñetas documentales”⁵⁹ eran bienvenidas por cadenas comerciales como la CBS y tenían como destino programas de entretenimiento como *The Ed Sullivan Show*. Robert Drew recuerda que, en aquel programa, una de sus pequeñas películas fue presentada a la par de un número de un perro amaestrado.

Primary sentaría el paradigma de la corriente cinematográfica denominada *Direct Cinema* (cine directo) que definiremos más adelante. Esta cinta fue rechazada por las cadenas nacionales y comerciales, mismas que seguían la política de no emitir producciones de “asuntos públicos” que estuvieran producidas por equipos informativos ajenos. Sin embargo, para la cadena ABC (*American Broadcasting Company*) el filme era impresionante por lo que deciden contratar al equipo de Drew para la producción de cuatro de documentales de una hora de duración para la serie televisiva *Close Up!*

La primer producción fue *Yanki no!* (1960) sobre la oposición latinoamericana hacia la política exterior estadounidense, principalmente en países como Cuba, Panamá y República Dominicana. Le seguirían *X-pilot* (1960), *The Children are watching* (1960) y *Adventures on the New Frontier* (1961).

La nueva tecnología permitía al equipo dividirse en grupos pequeños para lograr un documental. Surgen así múltiples realizaciones. Con *Eddie* (1961), cinta que sigue a un piloto de autos de carreras en Indianapolis, los realizadores lograrían independizar al micrófono de la grabadora de sonido.

Más tarde, John F. Kennedy, ya como presidente y meses antes de su asesinato, sería nuevamente capturado por las cámaras del equipo de Drew. En *Crisis: Behind a Presidential Commitment* (1963) el mandatario protagonizaba un enfrentamiento con el gobernador de Alabama quien se oponía a la admisión de alumnos negros en la universidad estatal. Otra cinta fue *The Chair* (1963) que sigue un proceso de sentencia a pena de muerte.

Tras varias cintas más, el equipo de Drew se diseminaría. Los realizadores pondrían en práctica la técnica aprendida durante estos años y alimentarían al naciente *cine directo* con más aportaciones teóricas y estilos fílmicos.

Donn Alan Pennebaker se uniría a Richard Leacock para producir varias cintas. Destaca *Don't look back*⁶⁰ (1967) que retrata al músico y poeta Bob Dylan durante la gira de 1965 en Inglaterra. Pennebaker evita el uso de la voz en *off* y de entrevistas, favoreciendo que el personaje hable por sí mismo. De esta manera, seguimos a Dylan contestando entrevistas a terceros, en reuniones con otros artistas, en sus líos amorosos, conciertos, cuartos de hotel, entre otras situaciones. La observación constante parece ser la clave para descubrir los rasgos de la personalidad y de la postura política del ícono del folk-rock. *Don't look back*, iniciaría la tradición

59 *Ibid.* p. 283

60 Dirigida por Donn Alan Pennebaker

de documentales relacionados con la música.

En tono con esta cinta, más tarde se estrenaría *Monterey Pop* (1968). El título refiere al festival de música psicodélica realizado en 1967 en Monterey, California. El tratamiento de esta cinta es distinto, aquí sólo conoceríamos a los músicos⁶¹ en el escenario. Paralelamente, observamos al público, sus reacciones a la música y algunos esbozos del modo de vida de los *hippies*. La cinta prescinde de la voz en *off* y emplea negativo de película *Eastman Color*, cuyo uso comienza a generalizarse en la década de los cincuenta. *Monterey Pop* sería rechazada por la cadena ABC por “no cumplir con los estándares de la industria”. Al no poder exhibirla en televisión, Pennebaker logra su proyección en las salas cinematográficas con gran éxito.

Dentro de esta temática sobresale *Gimme Shelter* (1970) de los hermanos Maysles y Charlotte Zwerin, quienes comienzan a filmar a los Rolling Stones en la gira de 1969 en Estados Unidos. Los artistas son seguidos por la cámara en sus presentaciones, en los cuartos de hotel y en los estudios de grabación, principalmente. En el concierto gratuito realizado en diciembre en Altamont, California ocurre una tragedia: mientras “sus satánicas majestades” comenzaban su show, un hombre sería asesinado por un integrante de los *Hell Angels* (agrupación asignada por los Stones para la seguridad del concierto).

Gimme Shelter, retoma en su estructura narrativa este suceso y hace de él su clímax. Las reacciones de los Rolling Stones se dan en torno a la moviola de edición, donde observan las imágenes del homicidio. La maestría y sensibilidad en la cámara de Albert Maysles permite introducirnos a la vida emocional de los músicos. La cámara lenta y las sobreimpresiones son algunos de los recursos artísticos empleados en las imágenes de los conciertos. *Gimme Shelter* es considerada un ícono del cine que muestra el fin de la generación del amor y paz, al documentar los sucesos del 6 de diciembre de 1969: “el día en que los Sesentas murieron.”

Mientras estas cintas retrataban personajes famosos, los hermanos Maysles encontrarían una historia que contar tras los pasos de vendedores a domicilio de Biblias ilustradas. *Salesman* (1968) acompaña a los empleados en su rutinaria misión por vender “el mayor *best seller* de la historia”. El personaje al cual dedican más atención es Paul, quien muestra un lado más humano y una mayor comprensión hacia las familias que, por ser de clase trabajadora, no podían pagar cincuenta dólares por el libro. Por supuesto esta postura lo hacía un gran fracasado del “sueño americano” y un elemento del cual la compañía podría prescindir. Al retomar el punto de vista de Paul, los realizadores crean un bosquejo de la vida en el capitalismo y retratan, mediante interesantes yuxtaposiciones, la frustración y la soledad de este vendedor.

Tras ganar la confianza de los compradores potenciales: amas de casa, viudas, inmigrantes, los realizadores se introducían a las casas y filmaban el diálogo, al cual no se adiciona narración alguna. Esta situación permitía captar algunos rasgos, principalmente comportamientos y valores, de la sociedad católica norteamericana. La cinta fue rechazada por la televisión y por las industrias cinematográficas, por lo que los hermanos tuvieron que financiar exhibiciones en algunos cines. *Salesman* es considerada como uno de los mayores exponentes del *cine directo* (*Direct Cinema*), término que los Maysles emplearían en relación a su método de filmación.

El *Direct Cinema* más allá de ser una nueva práctica fílmica cuyas obras presentaban características técnicas comunes, se consolidaría como un “movimiento estilístico de

61 Entre ellos y ellas a Janis Joplin, Jimmy Hendrix, Jefferson Airplane, The Who, The Mamas and the Pappas y Ravi Shankar.

vanguardia”.⁶² Diversos cineastas realizaban una profunda indagación teórica acerca del nuevo carácter del cine observacional, que permitiría un acercamiento más “objetivo” con la realidad y arrojaría un nuevo modelo estético dentro del cine documental.

Para los realizadores del cine directo:

El cine debería utilizarse como un recurso para explotar la realidad social, registrando sucesos en desarrollo de un modo tan imparcial como sea posible sin prejuicios o interferencias por parte del realizador y montados de forma que el significado de la película emerja de su contenido, no de la imposición por parte del realizador de un tema sobre el material.⁶³

El *direct cinema* planteaba un método de acercamiento a la realidad que rompía completamente con el empleado en las realizaciones previas. El uso del sonido sincronizado aboliría el uso de la voz en *off* y la música. A la hora de filmar, el realizador debía convertirse en un observador silencioso con el fin de evitar su influencia en las acciones de los sujetos filmados.

Otra de las características básicas del “directo” era el respeto al orden de los sucesos para representarlos con la mayor fidelidad posible en el montaje, lo que difería con el estilo de montaje con voz en *off*. En éste último, afirmaba Robert Drew “el poder lógico y retórico lo ejercía la narración en vez de las imágenes en sí”.⁶⁴

El surgimiento de las proposiciones del *direct cinema* no fue un fenómeno aislado, en numerosos países se buscaba una renovación del arte cinematográfico que permitiera expresar la realidad que se escondía tras las producciones comerciales. Así como los años de la posguerra permitieron el resurgimiento de las grandes industrias fílmicas, aparecen movimientos que traerían la revolución al ámbito fílmico. En Italia -el neorrealismo-, en Inglaterra -el *Free Cinema*- y en Francia -la Nueva Ola- y el *cinema vérité* que analizaremos más adelante.

1.4.2 *Cinéma Vérité*

Mientras el realizador de *cine directo* buscaba no intervenir, ni influir en las acciones de las personas filmadas, en Francia un hombre encontraría una nueva fuerza creativa en el diálogo realizador-sujeto. Basándose en la misma tecnología que permitía la grabación sincronizada, Jean Rouch construye los cimientos de un nuevo enfoque en el documental: el *cinema vérité*.

La experimentación en el uso del cine como herramienta para el estudio antropológico, llevó a Jean Rouch a la innovación en el ámbito fílmico. En *Crónica de un verano (Chronique d'un été, 1961)* el método de acercamiento a los sujetos de estudio se daría a través de entrevistas y conversaciones mantenidas y convocadas por el cineasta. Según Rouch y su colaborador, el sociólogo Edgar Morin, la cámara jugaría el papel de un estimulante que alentaría a los sujetos a revelar sus sentimientos y pensamientos.

En *Crónica de un verano* observamos una muestra de sujetos cuyo nexo en común es habitar en París en 1960. Entre ellos y ellas encontramos a un empleado de la fábrica *Renault*, a una sobreviviente judía a un campo de concentración nazi, a un joven argelino y a una trabajadora italiana.

62 Robert C. Allen; Douglas Gomery, *op.cit.*, p. 274.

63 *Idem*.

64 *Ibid.*, p. 281.

Estos son captados individualmente en entrevistas y colectivamente en discusiones mientras que Rouch y Morin, quienes aparecen a cuadro, jugaban el papel de provocadores que buscaban incidir mediante sus preguntas con el fin de llegar a la verdad profunda de las expresiones de los sujetos. Tras compartir algunos aspectos de su vida, los personajes son convocados a observarse a sí mismos en un primer corte de la cinta y a expresar sus percepciones sobre su aparición. Esta escena forma parte del final de *Crónica de un Verano*.

En un *flashback* a los inicios de la historia del documental, esta situación revive la experimentación fílmica con miras a obtener la “verdad” por parte de Vertov en *El hombre de la cámara*; así como el profundo acercamiento hacia los personajes por parte Robert Flaherty.

El término *cinéma vérité* rendiría homenaje al creador del cine-verdad (*kino-pravda*) y retomaría algunos aspectos de su método para acercarse a la realidad. Algunos rasgos comunes entre *Crónica de un verano* y *El hombre de la cámara* son: el montaje con organización temática, el uso de la escenificación y la presencia a cuadro del realizador y del público.

Sin embargo, mientras que el *kino-pravda* de Vertov aspiraba a encontrar la verdad-objetividad; el *cinéma vérité* de Rouch reconocía la subjetividad del punto de vista del realizador.

El *direct cinema* y el *cinéma vérité*, posibilitados por el uso de una tecnología práctica que permitía al realizador incorporarse al suceso filmado, incursionarían en la búsqueda de una nueva expresión estética en el documental. Ambas posturas tuvieron un primer eco en países como Holanda, Suecia, Canadá, India o Japón. Posteriormente, este nuevo acercamiento a la realidad se generalizaría y crecería con los nuevos intereses y estilos de los documentalistas a nivel mundial.

1.5 El documental latinoamericano. Desde la Revolución Cubana hasta las dictaduras.

Dentro del periodo a analizar, 1959-1980, se desarrolla en América Latina un movimiento cinematográfico regional articulado en posicionamientos teórico-prácticos, hecho inédito en la historia del cine, que significaría el comienzo de la develación de la realidad de las diversas naciones desde un punto de vista latinoamericano.

En el contexto histórico inicial el mundo era escenario de una gran efervescencia social surgida a raíz de una agudizada pugna ideológica entre capitalismo y socialismo, principalmente. Esta situación repercute en los procesos socio-políticos latinoamericanos que tendrían como antecedente directo regional el triunfo de la Revolución Cubana en 1959. Ésta última se convertiría en fuerte influencia para los demás países del “Tercer Mundo” que, desde los diversos contextos nacionales, propugnarían un cambio hacia el socialismo. En consecuencia, la politización de los sectores sociales se radicalizaría y se extendería hacia grandes núcleos poblacionales que comenzarían a articular un movimiento popular con voluntad de cambio.

Dichas condiciones repercuten a su vez en los ámbitos culturales y artísticos, particularmente en la cinematografía, de la cual surgirá un movimiento fílmico al que posteriormente se le denominaría Nuevo Cine Latinoamericano (NCL). Éste adoptaría un punto de vista predominantemente político, con fuerte influencia de la izquierda marxista, con el cual buscarían incidir en los procesos sociales a través del arte.

La ola creativa quedaría impregnada con las preocupaciones sociales mismas que se convertirían en su núcleo temático. Sin embargo, este cine naciente rebasaría su capacidad de registro/interpretación y se convertiría en un frente “que permitiría articular la lucha cultural con el enfrentamiento político-social” y que adoptaría dos formas básicas: “un cine de impugnación y denuncia en el contexto de la sociedad neocolonial” y “un cine de afirmación nacional en el contexto de la lucha antiimperialista”.⁶⁵

Este movimiento cinematográfico comenzaría una batalla contra el “colonialismo cultural” que se manifestaba tanto en la imposición de cintas provenientes de Hollywood como, en algunos casos, de las industrias cinematográficas nacionales. Ambas constituían una herramienta estratégica del poder, un modo de representación externo y ajeno a la realidad latinoamericana con objetivos bien definidos. El “nuevo cine” buscaría combatir al “cine-espectáculo” con uno que retratase las condiciones de vida en la región hasta esos momentos prácticamente omitidas por la historia fílmica.

La ruptura con las cinematografías tradicionales significó también, una renovación en las relaciones realizador-obra y obra-espectador. En la primera, el creador descartaría todo acercamiento objetivo con la realidad por “la asunción plena de la subjetividad de quien se acerca a una realidad para registrarla”.⁶⁶ En la segunda relación se buscaba “conferir al público una participación activa” para que éste se convirtiera en “un actor de cambio social más allá del espacio de proyección”.⁶⁷

El Nuevo Cine Latinoamericano también supondría un cambio en las relaciones de producción, exhibición y difusión. El primer rubro se desarrollaría a partir de la creación de diversos colectivos de cine y de escuelas e institutos nacionales impulsados por la existencia previa de múltiples cineclubes los cuales fueron, en un principio, la única fuente de acceso a un cine de calidad.

Posteriormente, el cine saldría a las calles a encontrarse con el público mediante cines móviles que viajarían por barrios marginales rurales y urbanos, comunidades indígenas, sindicatos, universidades, fábricas y otros circuitos no comerciales que, además, se convertirían en los principales lugares de filmación de este nuevo cine. Dentro del rubro de la exhibición también se realizaban actividades posteriores a la proyección del filme, éstas incluían, principalmente, debates y repartición de materiales informativos impresos.

La temprana difusión de los nuevos filmes impulsaría la realización de encuentros y festivales regionales en los cuales confluían los cineastas, sus obras y sus posicionamientos teóricos. Destacan los Encuentros de Cineastas Latinoamericanos en Viña del Mar, Chile, en 1967 y 1969; y especialmente, la I Muestra de Cine Documental Latinoamericano celebrada en Mérida, Venezuela.

En ellos se vertían los diversos posicionamientos ideológicos con respecto al papel del cine en los países subdesarrollados, que variaban en radicalidad según los distintos contextos nacionales. Los debates, circunscritos anteriormente a los espacios locales, serían ahora socializados en términos latinoamericanos. Asimismo, se generarían nuevos canales de distribución de las obras

65 Alfredo Dias D’Almeida; Vanderlei Henrique Matropaulo, “El documental del Nuevo Cine Latinoamericano: una toma de posición ante la realidad”, [en línea], La Habana, Revista digital fundación del nuevo cine latinoamericano, vol. 1, Dirección URL:<http://www.cinelatinoamericano.org> [consulta: 27 de junio de 2011].

66 Octavio Getino; Susana Velleggia, *op. cit.*, p. 19.

67 *Ibid.*, p. 18.

entre los diferentes países.

El surgimiento del NCL significó, principalmente, una ruptura con las convenciones del cine hegemónico y una búsqueda de un lenguaje fílmico propio adecuado a las necesidades de representación de la realidad latinoamericana. Se generalizaría un rechazo a la dramaturgia tradicional, hacia los encuadres cerrados como “instrumentos de manipulación” del espectador; por otro lado, se favorecería el uso del plano secuencia para narrar una realidad colectiva y se buscaría que los sujetos representaran su propia realidad ya fuese una historia de ficción o un documental, por citar algunos ejemplos.

Estas nuevas prácticas cinematográficas estarían respaldadas por diversas fundamentaciones teóricas como: *Hacia un Tercer Cine* del Grupo Cine Liberación (Argentina), *Por un cine imperfecto* de Julio García Espinosa (Cuba) o la *Estética de la violencia* de Glauber Rocha (Brasil).

Como movimiento de ruptura en estrecha relación con la formación de nuevos imaginarios sociales, el NCL se expresaría con una nueva estética la cual surgiría de la confrontación con un nuevo actor “lo popular”. Éste manifestaba un rostro preciso “el de los hambrientos y oprimidos que irrumpen en las pantallas dando cuenta de la miseria material que las destruye”⁶⁸ pero a la vez proponiendo, de diferentes maneras, el camino hacia la liberación.

La forma predilecta de acercamiento a la realidad por parte del NCL fue el cine documental.⁶⁹ En él, los realizadores hallaban una herramienta artística de gran eficacia comunicativa. Por una parte se hacía frente a los problemas sociales de forma directa a través de situaciones y personajes reales y se difundían y compartían experiencias de lucha abriendo espacio al debate; por otra parte, era un cine que se ajustaba a las condiciones económicas, generalmente precarias, de la producción, en el que se podía echar mano de recursos como la foto fija, los carteles o el material de archivo.

El nuevo documental latinoamericano significó la entrada en pantalla de “una historia que exigía ser narrada con urgencia”⁷⁰ cuya “función revolucionaria” sería la de dar la “imagen del pueblo” no sólo con la pretensión de registrar “la realidad tal cual es sino la realidad tal como debe ser”.⁷¹ Los documentalistas llamaban a “ponerse frente a la realidad con una cámara y documentarla, documentar el subdesarrollo.”⁷² Se forjaba así “un cine interesado en el destino de seres reales que habitan en un mundo real, donde se vive y se muere sin escenografías ni decorados. No hay dramas apolíticos. Lo apolítico es inhumano.”⁷³

1.5.1 La primera experiencia: Cuba

A tres meses del triunfo de la Revolución Cubana se funda el Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica (ICAIC), entidad que centraliza las actividades referentes al cine en el país con el objetivo llevar al celuloide la política cultural del nuevo régimen.

68 *Ibid.* p.17

69 Un ejemplo son las cifras de Viña del Mar en 1969 en donde confluyeron 80 filmes: 50 documentales y 30 ficciones. Véase: Miguel Littin, “Alfredo Guevara, Aldo Francia; el nuevo cine de América Latina”, en: Alfredo Guevara, *et. al.*, *El Nuevo Cine Latinoamericano en el mundo de hoy, memorias del IX Festival Internacional de Nuevo Cine Latinoamericano*, Cuadernos de cine, vol. 33, México, UNAM, Primera edición, 1988, p.35.

70 Octavio Getino; Susana Velleggia, *op.cit.*, p.18.

71 *Idem.*

72 Paulo Antonio Paranaguá (ed.), *Cine documental en América Latina*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2003, pp. 456-457.

73 Octavio Getino; Susana Velleggia, *op.cit.*, p. 42.

Hasta 1959 la isla había fungido como “set de filmación para el rodaje de películas hollywoodenses en español (o en inglés), o para la realización de productos guiados más por el mercantilismo local que por finalidades culturales”.⁷⁴ Algunas excepciones a esta producción fueron los documentales del Partido Socialista realizados entre 1945 y 1953.

Las primeras realizaciones, previas a la fundación del ICAIC, fueron los documentales: *Esta tierra es nuestra* (1959) de Tomás Gutiérrez Alea y *La vivienda* (1959) de Julio García Espinosa, producidas por el departamento de cine del Ejército Rebelde. García Espinosa estaría a cargo de la primera realización del ICAIC: *Sexto aniversario* (1959), documental que registra la manifestación popular, mayoritariamente campesina, del 26 de julio de 1959, el sexto aniversario del asalto al Cuartel Moncada.

Ambos cineastas contaban con una formación previa en el Centro Sperimentale di Cinema, en Roma. Esta experiencia acercaría a figuras ilustres del cine a apoyar algunas de las primeras producciones y a formar nuevos cineastas cubanos, entre ellos: Cesare Zavattini y Jean-Luc Godard, en el campo de la ficción, y Joris Ivens y Agnès Varda en el del documental.

Años más tarde y tras una prodigiosa producción de ficción, reluciría el nombre del documentalista Santiago Álvarez quien fungía como director del noticiero ICAIC. Álvarez había realizado importantes filmes sobre acontecimientos históricos en diversos países, entre ellos: *Now!* (1965), cortometraje documental sobre la discriminación racial en Estados Unidos; *Hanoi, martes 13* (1967), sobre la guerra en Vietnam; *L.B.J.* (1968), sobre los asesinatos de John y Bob Kennedy y de Martin Luther King y su relación con la gestión de Lyndon B. Johnson y *79 primaveras* (1969), un homenaje a Ho Chi Minh. Obras que comparten un acelerado ritmo en el montaje, el uso de dispositivos gráficos como el *collage* y el uso de carteles; así como la disociación de imagen y sonido. Los filmes cubanos enfrentaron la censura y prohibición en países con regímenes militares o civiles restringiendo su exhibición en festivales, encuentros, cineclubes y otros circuitos no comerciales.

La Revolución Cubana había conmocionado a América entera y “sus consecuencias se ponen de manifiesto en todos los órdenes de la vida política y cultural de Latinoamérica”.⁷⁵ En el caso de la cinematografía, fue la experiencia del ICAIC y las políticas cinematográficas ahí desarrolladas, el punto de partida para el desarrollo de próximos movimientos filmicos en Latinoamérica. Las realizaciones de la isla representaron una fuerte influencia tanto temática y estilística, como en el compromiso político de los futuros cineastas. A su vez, se presentan las primeras producciones teóricas, como la postulada por Julio García Espinosa *Por un cine imperfecto*, las cuales encendieron la mecha de numerosos debates y disertaciones sobre el papel del cine en los países subdesarrollados.

1.5.2 Bolivia

A un año del triunfo del Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR) en 1952, se funda el Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB) dirigido desde 1956 por Jorge Ruiz. Este cineasta contaba ya con una larga lista de documentales, entre ellos: *Virgen India* (1948), sobre la virgen de Copacabana y primer experiencia sonora de la cinematografía boliviana; *Donde nació un*

⁷⁴ *Ibid.* p. 76

⁷⁵ Jacqueline Mouesca, *El documental chileno*, Santiago, Lom Ediciones, 2005, p. 37.

imperio (1949), cinta sobre la problemática indígena y primer realización en color en el país y *Los Urus* (1951), primer filme boliviano con sonido sincronizado que realiza un estudio antropológico sobre tal etnia. Posteriormente filmaría *Vuelve Sebastiana* (1953) catalogada como una de las obras más significativas del cine boliviano y en 1958, ya a la cabeza del ICB, *La vertiente*, utilizando en ambas el recurso de la docu-ficción.

El cine de Jorge Ruiz lleva a costas la impronta de la expresión de la cultura indígena boliviana, para ello se remitió a un tratamiento narrativo simple y un montaje tradicional, aplicados impecablemente a lo largo de la realización de una centena y media de documentales. Dentro del ICB otro cineasta, Jorge Sanjinés del grupo Ukamau, lograría algunas de las obras más representativas del cine de ficción boliviano, entre ellas: *Así son las cosas* (1966), *Sangre de Cóndor* (1969) y *El coraje del pueblo* (1971).

Ambos cineastas “tratan de reflejar en sus películas la paradoja de una revolución, bajo cuyos postulados de igualdad entre todos los bolivianos se mantienen las diferencias sociales y el racismo. Esta situación los lleva a poner sus ojos urbanos en el campo”.⁷⁶ Para retratar a la cultura indígena, ambos cineastas buscaron llevar al rubro de lo estético algunos rasgos de la cosmovisión de tales pueblos, por lo que decidieron eliminar el primer plano, beneficiando al protagonista colectivo sobre el individual, limitaron el uso de planos y contra planos y tendieron al uso del plano-secuencia.

1.5.3 Brasil

La conjunción de un ambiente de efervescencia en la actividad cultural brasileña, que en el ámbito fílmico encontraba recinto en cineclubes y cinematecas, así como las “favorables” condiciones políticas nacionales, permitieron a un pequeño grupo de cineastas plantearse la necesidad de la renovación de formas y contenidos en el ámbito fílmico.

Tomando como inspiración el hambre de la población, plantearon un nuevo cine que rehuyera al de imitación de las tendencias dominantes, es decir, del modelo norteamericano. Nace así “el movimiento del *Cinema Novo* (...) una de las expresiones más fuertes y vitales de la cinematografía latinoamericana, caracterizada tanto por su estrecha relación con la cultura nacional como por su diversidad para tratar 'autoralmente' los problemas de la sociedad brasileña”.⁷⁷

En este contexto aparecerían las figuras de numerosos documentalistas cuyo trabajo estaría influenciado por el “experimento cultural y estético” del *Cinema Novo*. Sin embargo, algunos realizadores *novistas* se inclinarían hacia un cine “con mayores pretensiones testimoniales y de utilización política”⁷⁸ corriente que estaba siendo desarrollada por los documentalistas relacionados con el Centro Popular de Cultura (CPC) creado por la Unión Nacional de Estudiantes (UNE).

Otra fuerte influencia fue el trabajo desarrollado en la Escuela Documental de Santa Fé, así como la visita que hacen a Brasil Fernando Birri y Edgardo Palero, cineastas que producirían una serie de documentales sobre la cultura popular brasileña.

76 Eduardo A. Russo (comp.), *Hacer cine: producción audiovisual en América Latina*, Buenos Aires, Paidós, Estudios de comunicación, 2008, primera edición, p. 198.

77 Octavio Getino; Susana Velleggia, *op.cit.*, p. 60.

78 *Ibid.*, p. 61.

Uno de los participantes en la realización de esta serie fue Geraldo Sarno, proveniente del CPC, quien capta la migración desde las zonas rurales del nordeste hacia los estados del sur, particularmente hacia São Paulo, prestando especial interés en el sincretismo religioso de los migrantes en el entorno urbano. Este mediometrage, *Viramundo* (1964), formaba parte de la serie llamada *Brasil-Verdad*.

Posteriormente, Sarno realizaría varios filmes con temática similar cuyo objetivo era el de divulgar tradiciones y costumbres de la población del noreste (Sertão), la más pobre del país, entre ellos: *Viva Cariri!* (1969), *Vitalino* (1969), *Linterna (Lampião)*, 1969), *Padre Cícero* (1970), *Diario de Sertão (Jornal do Sertão)*, 1970), *El canto (A cantoria)*, 1971), *Casa grande e senzala* (1974), *Un salvaje llevo dentro de mí (Eu carrego um sertão dentro de mim)*, 1980) y *La tierra quema (A terra queima)*, 1984). Esta última sobre la aguda situación social derivada de la sequía en el Sertão.

En 1963 Leon Hirszman realizaría el cortometraje documental *Mayoría absoluta (Maioria absoluta)*, 1964), “estudio acerca del analfabetismo en la región del nordeste de Brasil, y sus consecuencias en las relaciones de producción en el campo, además de su íntima relación con la miseria existente en esa zona”.⁷⁹ La cinta filmada en Río de Janeiro en vísperas del Golpe de Estado sería una de las primeras experiencias del documental brasileño con uso de sonido sincronizado, en éste se realizan entrevistas que abordan el estado del analfabetismo y se emplea la voz en *off*. Entre la realización documental de Hirszman destacan: *Cantos de trabajo (Cantos del Trabajo)*, 1975), *Megalópolis* (1973) y *Ecología* (1973).

Mediante un abordaje similar, Paulo César Saraceni realiza *Integración racial (Integração racial)*, 1964) cinta que analiza la convivencia racial en Río de Janeiro a través de múltiples testimonios. Tanto *Mayoría...* como *Integración...* fueron terminadas clandestinamente tras el golpe militar y enfrentaron una férrea censura en el país.

Posteriormente Arnaldo Jabor realizaría *Opinión Pública (A Opinião Pública)*, 1967) filme que utiliza un método similar al empleado por Rouch y Morin en *Crónica de un verano*. Esta cinta constituye un análisis de la clase media de Río de Janeiro en el contexto del régimen militar. Jabor realizaría entrevistas basadas en incisivas preguntas que pondrían al descubierto el imaginario social de tal sector de la población.

Un documentalista de gran importancia es Renato Tapajós. Él se uniría al grupo *Kuatro de Cinema* que venía trabajando desde 1963 en la producción de cine documental a la par que desarrollaba una importante labor de cineclubes. Desde tal grupo, y en mancuerna con João Batista de Andrade, comienza la realización de algunos documentales íntimamente ligados al movimiento estudiantil, entre ellos: *Libertad de prensa (Liberdade de imprensa)*, 1966), de Batista de Andrade, *Universidad en crisis (Universidade em crise)* y *Uno por ciento (Um per cento)* dirigidas por Tapajós en 1965. Debido a su labor documentalista Tapajós es encarcelado durante cinco años, sin embargo, esto no detuvo su carrera a la que se sumaron numerosos filmes en los que retomaría la figura del proletariado urbano.

A la lista de documentalistas brasileños se suma la figura de Eduardo Coutinho, cuyo trabajo toma como personajes principales a los habitantes del Sertão y de las favelas. Una de sus obras más

79 s/a, s/t, [en línea], Portal del cine y el audiovisual latinoamericano y caribeño, Dirección URL: <http://www.cinelatinoamericano.org/ficha.aspx?cod=749>. [consulta: 30 de junio de 2011].

representativas es *Hombre marcado para morir* (*Cabra marcada para morir*, 1984) sobre la vida y muerte de João Pedro Teixeira, líder campesino asesinado en 1962. *Hombre marcado...* fue la segunda experiencia fílmica de la UNE cuya labor sería interrumpida tras el golpe militar. De igual manera, la cinta iniciada en 1964, tuvo que esperar veinte años para ser terminada debido al contexto represivo. En ella se crea un retrato de la vida de João, personaje negado por la historia oficial, a través de los testimonios de su esposa y de los campesinos que acompañaron su lucha al tiempo en que se narra la historia de las ligas agrarias.

El documentalismo brasileño logra un gran impacto testimonial, mismo que es desarrollado gracias a la incorporación de la nueva tecnología que permitía sincronizar imagen y sonido. De esta forma las historias son contadas desde de las zonas rurales, desde las favelas y otros contextos urbanos, por los propios protagonistas de la realidad.

1.5.4 Argentina

Una de las experiencias más enriquecedoras del documental latinoamericano fue la desarrollada por Fernando Birri en la Escuela Documental de Santa Fé: la primera Escuela de cine en América Latina. Tras su regreso de las aulas del Centro Sperimentale di Cinema en Roma, Birri comienza la formación de nuevos cineastas comprometidos con la realidad social del país y con la voluntad de cambio. Llamaba a ofrecer la imagen del pueblo excluido por el colonialismo y a “enfrentarse a la realidad con la cámara y documentarla, documentar el subdesarrollo”⁸⁰.

Una de las primeras cintas, realizada de manera colectiva, fue el medimetro documental *Tire Dié* (1958), que retrata las condiciones de miseria de un suburbio de Santa Fé en donde los niños deben correr por las vías del tren con el fin de obtener una moneda de los pasajeros al grito de “tire dié” (tire diez centavos). Esta obra, innovadora en tema y tratamiento, representaría una gran influencia para los jóvenes realizadores tanto del país como de la región. Pronto, la escuela “se convierte en un verdadero laboratorio del documental latinoamericano comprometido”,⁸¹ en la que concurren realizadores de países como Chile, Perú y Brasil. De igual manera, *Tire Dié* se convertiría en “una suerte de símbolo del camino que tomaría el documental de denuncia”.⁸²

Los años siguientes en la historia argentina estarían marcados por “sucesivas dictaduras militares, fracasos de gobiernos democráticos y poderosas movilizaciones sindicales, estudiantiles y populares, que se sucedían desde el golpe militar que derrocara a Perón en 1955”.⁸³ En el contexto represivo que alentaría la politización extrema de la sociedad aparecería “una de las experiencias teóricas y prácticas más trascendentes del periodo. Fue ésta la que iniciaron Fernando Solanas y Octavio Getino con *La hora de los Hornos* desde el Grupo Cine Liberación”.⁸⁴

Los realizadores acudirían a la IV Muestra Internacional de *Cinema Novo* en Pesaro, Italia en 1968 con el fin de exhibir su cinta y realizar sus primeras declaraciones teóricas:

No hay en América Latina espacio ni para la expectación ni para la inocencia. Una y otra son sólo formas de complicidad con el imperialismo. Toda actividad intelectual que no sirve a la lucha de liberación nacional es fácilmente digerida por opresor y absorbida por el gran pozo séptico que es la cultura del sistema. Nuestro compromiso como hombres de cine y como

80 Octavio Getino; Susana Velleggia, *op.cit.*, p. 45.

81 Jacqueline Mouesca, *op.cit.*, p. 36.

82 *Ibid.*, p. 36.

83 Octavio Getino; Susana Velleggia, *op.cit.*, p. 46.

84 *Ibid.*, p. 47.

individuos de un país dependiente no es ni con la cultura universal, ni con el arte, ni con el hombre en abstracto. Es ante todo con la liberación del hombre argentino y latinoamericano.⁸⁵

*La hora de los hornos*⁸⁶ es un ensayo acerca de la realidad argentina y latinoamericana que persigue el objetivo de “concientizar” al espectador, al tiempo en que lo llama a involucrarse activamente en el cambio social, desde un punto de vista “revolucionario y descolonizador”. Un filme innovador en su tratamiento y especialmente valioso por sus cualidades estéticas: manejo del ritmo del montaje y la música para crear determinados ambientes, utilización de recursos gráficos (intertítulos, fotografías, imágenes publicitarias, *collages*), montaje sonoro experimental y uso de la voz *off*; así como la incorporación de fragmentos de otros filmes y noticiarios creando, entre alegorías y metáforas visuales, una re-significación de los mismos al adicionar al carácter testimonial uno movilizador. Características que convertirían al filme en una de las obras más sobresalientes del NCL.

Sobre su película los autores señalaban:

La hora de los hornos, antes que un filme es un acto, un acto para la liberación. Una obra inconclusa, abierta para incorporar el diálogo y para el encuentro de voluntades revolucionarias. Obra marcada por las limitaciones propias de nuestra sociedad y de nosotros, pero llena también de las posibilidades de nuestra realidad y de nosotros mismos.⁸⁷

En efecto, la tarea del Grupo Cine Liberación (GCL) no estuvo limitada a la producción cinematográfica. A ésta se incorporó, además de la elaboración de manifiestos teóricos, todo un programa integral de medios de contra-información y de actividades de difusión⁸⁸ y de intervención político-cultural en distintas ciudades del país.

Tras otras realizaciones, los integrantes del GCL abandonarían la labor clandestina para incorporarse al breve proceso democrático de 1973-1974, en el cual desarrollarían propuestas de políticas cinematográficas mismas que serían rápidamente archivadas. Asimismo, Getino, Solanas y Gerardo Vallejo serían orillados al exilio.

Paralelamente al trabajo institucional del GCL se desarrollaría otro proyecto de cine político denominado grupo Cine de la Base. Entre sus miembros se hallaban Raymundo Gleyzer, Jorge Denti, Nerio Barberis y Álvarez Melián, ellos sostenían que “la democracia proclamada era inexistente en realidad o que, al menos, estaba atada con hilos muy endeble, por lo cual la opción para la nueva etapa no era otra que la continuidad de la militancia clandestina”.⁸⁹ Para ello decidieron utilizar una metodología cercana a la del GCL, pero relacionada no ya al movimiento de masas expresado por las diversas corrientes que conformaban el peronismo, sino a los sectores vinculados al Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) y al Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT).

Gleyzer vinculado al PRT-ERP realiza en 1971 el cortometraje *Swift*, perteneciente a la serie

85 *Idem*.

86 Este documental se compone de tres largometrajes: el primero y más difundido mundialmente, *Neocolonialismo violencia*; el segundo, *Acto para la liberación*, dividido a su vez en: *Crónica del peronismo* (1945-1955) y *Crónica de la resistencia* (1955-1966), El tercero *Violencia y liberación*.

87 Octavio Getino; Susana Velleggia, *op.cit.*, p. 47.

88 Entre éstas se encuentran: la creación de grupos de planificación de actividades culturales encargados de difundir y proyectar (clandestinamente) *La hora...* y otras películas de cine político, así como la creación de lazos internacionales con grupos afines a las propuestas metodológicas del GCL para compartir ideas y filmes. También se realizaban materiales de difusión impresos (*Revista Cine Liberación*, *Sobre la cultura de la Liberación*, *Carpeta de cultura de Liberación*) y auditivos, como los programas grabados en cassettes *Audiciones de la liberación*.

89 Octavio Getino; Susana Velleggia, *op.cit.*, p. 52.

Comunicados del ERP, crónica sobre el secuestro del cónsul inglés propietario de la empresa *Swift* y la justificación y logros de la guerrilla en la implementación de la “violencia revolucionaria”. Posteriormente surgirían *Los traidores* (1973) única obra de ficción, tanto de Raymundo Gleyzer⁹⁰ como del grupo.

Le seguirán algunos filmes documentales como *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (1974), cortometraje de Gleyzer que retrata la huelga de los trabajadores de una planta metalúrgica en Buenos Aires quienes se hallaban intoxicados con plomo. *Me matan...* es narrada a través de formas convencionales y logra un gran efecto empático al emplear el recurso del diálogo a cuadro entre los trabajadores. Además de utilizar testimonios en la banda sonora y voz en *off*, en menor medida. Se suma a las características de *Me matan...* el uso de la música y la animación.

A diferencia del GCL, “en la obra de Gleyzer (...) no estaba tanto la decisión política de innovar en materia de lenguaje cinematográfico, sino de utilizar las estructuras narrativas tradicionales”,⁹¹ recurso brillantemente logrado por el cineasta hasta 1976 año en que las fuerzas para-policiales lo secuestran. Nunca más se le vuelve a ver. Asimismo sus compañeros del grupo deben irse al exilio desde donde continúan su producción documental.

La violencia desatada tras el derrocamiento de María Estela M. de Perón ese mismo año trae consigo una ola de desapariciones y asesinatos sin precedentes en la historia argentina, entre ellos un gran número de artistas e intelectuales.

1.5.5 Colombia

La ola creativa desatada por Solanas y Getino en *La hora...* incentivó la creación de documental político en Colombia. Nación atravesada por la violencia surgida tras el asesinato del líder popular Eliecer Gaitán en 1948. Salvo pocos filmes críticos, la cinematografía colombiana había sido dominada por la actividad empresarial, limitando la creación de un cine que abordara la problemática social del país.

Dentro de la producción documental de finales de los años sesenta, destaca Carlos Álvarez principal figura del Grupo Cine Popular Colombiano. Entre sus realizaciones encontramos *Colombia 70* (1970), *¿Qué es la democracia?* (1971) y *Los hijos del subdesarrollo* (1975). Esta última retrata las desigualdades económicas entre los niños marginales y los adinerados en aspectos como la alimentación, la vivienda, la salud y la educación.

La producción de documental crítico se enriquecía con las aportaciones de Martha Rodríguez y Jorge Silva, dupla que desarrolla valiosas obras de documental antropológico en América Latina. Con un método de filmación que trae a colación a Flaherty, esta pareja convivía durante años con sus personajes. Destaca también el hecho de que Martha tuvo como maestro en Francia a Jean Rouch. En *Chircales* (1972), cuyo proceso de filmación fue de más de cinco años, el resultado es un impactante testimonio de una familia marginal explotada por terratenientes para la fabricación de ladrillos.

En ese mismo periodo desarrollan *Planas, testimonio de un etnocidio* (1971) sobre una

90 Este realizador contaba ya con un amplio catálogo de documentales, entre ellos: el largometraje *México, la revolución congelada* (1971), y el medimetraje *Ni olvido ni perdón: 1972, la masacre de Trelew* (1973).

91 Octavio Getino; Susana Velleggia, *op.cit.*, p. 53.

comunidad de indígenas Guahibo que organizan una cooperativa con el fin de frenar la explotación de colonos y terratenientes. La respuesta por parte del ejército fue la Masacre de Planas de 1970, la cual se intentó justificar al acusar a los integrantes de la cooperativa de guerrilleros. Otra cinta de gran relevancia es *Campesinos* (1975) en la cual los cineastas tratan de responder al ¿por qué y en qué forma el campesino y el indio pasan a través de la práctica social de la sumisión a la organización?, interrogante eje del desarrollo de la cinta.

A pesar de que este país no contó con un movimiento documentalista en forma, “con los trabajos de Carlos Álvarez, Martha Rodríguez y Jorge Silva, que están sin duda entre los mejores de América Latina, el cine colombiano estableció el primer contacto con la realidad del país”.⁹²

1.5.6 Centroamérica

Tras la llegada del General Manuel Torrijos al gobierno panameño, se funda el Grupo Experimental de Cine Universitario (GECU), desde donde se producen más de una treintena de documentales entre 1973 y 1977. La principal temática de estos trabajos sería la denuncia hacia la presencia norteamericana en la zona del Canal. Otros materiales estarían encargados de informar acerca de las acciones del nuevo gobierno.

El documentalista Pedro Rivera, principal figura del GECU, inicia su producción con la obra *Canto a la patria que ahora nace* (1972) que narra el ataque de las tropas norteamericanas hacia estudiantes panameños que se oponían a que la bandera extranjera ondeara junto a la suya en la zona del Canal. Posteriormente realiza *Ahora ya no estamos solos* (1973), *505* (1973), *Hombre de cara al viento* (1976) y más tarde *Aquí hay coraje* (1982) sobre la visita de Torrijos a Nicaragua.

Rivera realizó también una serie de documentales sobre la región del Bayano, exhibidas en unidades móviles, como *Aquí Bayano cambió: La producción* (1975) y, sobre su vecino más lejano de la región, *¡Belice vencerá!* (1979).

En el exilio Gerardo Vallejo participó en la producción de este país con documentales como *Compadre vamos pa'lante* (1975) sobre una comunidad marginada que comienza a incorporarse a la vida nacional y *Unidos o dominados* (1975) sobre la solidaridad de los gobiernos de Venezuela, Colombia y Costa Rica hacia la lucha de liberación panameña.

Años más tarde comenzaría la producción documental tanto en El Salvador como en Nicaragua, acompañada de elaboraciones teóricas “que intentaban recuperar parte de los aportes originados en otros países latinoamericanos entre los años 60 y 70”.⁹³ En aquellos años, Argentina, Chile, Bolivia y Uruguay eran gobernados por dictaduras militares.

En territorio salvadoreño se desarrolla el colectivo Taller de Teatro de cuyo trabajo surge *La zona intersticial* (1980), sobre el asesinato de maestros por parte del ejército. Renombrados como Grupo Cero a la Izquierda, realizan dos documentales, *Morazán* (1980) y *La decisión de vencer* (1981), sobre Morazán la primer zona liberada por la guerrilla de FMLN (Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional). Sus integrantes mencionaban:

El nombre de Cero a la Izquierda se debe a que partíamos de la nada materialmente. Sin formación ni tradición cinematográfica en El Salvador (...) sabíamos que era necesario que el proceso

92 Octavio Getino; Susana Velleggia, *op.cit.*, p. 75.

93 *Ibid.*, p. 107.

revolucionario de nuestro país fuera registrado cinematográficamente (...). Tratamos de no utilizar narrador, ni carteles, que el espectador comprenda lo que le queremos transmitir sólo a través de las imágenes y de los personajes.⁹⁴

Posteriormente, gracias al apoyo financiero del ICAIC se funda el Instituto Cinematográfico de El Salvador Revolucionario (ICSR) cuya primer realización fue *El Salvador, el pueblo vencerá* (1980) de Diego de la Texera. Paralelamente, la tecnología del video permitiría capturar las acciones de FMLN y distribuirlas con inmediatez en los territorios liberados a través de los Cines Móviles Populares.

En Nicaragua tras el triunfo de la Revolución Sandinista se funda en Instituto Nicaragüense de Cine (INCINE), se recuperan obras del inicio de la insurrección popular como *Nicaragua, Patria o morir* (1979) de Antonio Iglesias y Víctor Vega y *Los que harán la libertad* (1979) de la mexicana Bertha Navarro. Hacia finales de aquel año, el instituto produce su primera obra *Victoria de un pueblo en armas* que resume el proceso que llevó al triunfo al FSLN (Frente Sandinista de Liberación Nacional). Otras obras producidas por el Instituto fueron: *Brigada cultural Iván Dixon* (1981) de Rafael Vargas, *País pobre, ciudadano pobre* (1981) de María José Álvarez y *Del águila al dragón* (1981) de Ramiro Lacayo.

El INCINE continuaría su producción documental, contando en algunos casos con colaboraciones de cineastas exiliados en Chile y Argentina. Sin embargo, tanto producción como distribución estarían “naturalmente condicionadas por la evolución de las circunstancias políticas del país, la guerra con los “contras” y la injerencia norteamericana, que impuso un embargo total al país en 1985, así como (...) la derrota electoral del FSLN en 1990”.⁹⁵

1.5.7 Chile

El desarrollo del cine político en Chile tuvo como antecedente el auge de los cineclubes universitarios en la capital del país, sitios de debate y de acceso a un cine lejos de los esquemas comerciales. Hacia finales de los años cincuenta se funda el Departamento de Cine Experimental de la Universidad de Chile desde donde se inicia la producción de cortometrajes documentales dedicados a retratar aspectos sociales y culturales del país.

En este contexto Sergio Bravo filma: *La marcha del carbón* (1960), sobre la huelga y protestas de obreros de la minería; *Amerindia* (1963), síntesis de un recorrido por los pueblos originarios de Latinoamérica y *Banderas del pueblo* (1964), sobre el ideario del *Frente de Acción Popular*, cuya exhibición pública fue prohibida por la censura gubernamental.

En aquellos años Joris Ivens acude a Chile a compartir su experiencia con los jóvenes realizadores de Cine Experimental. De manera colectiva se filma el cortometraje *A Valparaíso* (1962) con dirección de Ivens, asistencia de Bravo y texto de Chris Marker. Dentro de las actividades de esta escuela se realizarían, años más tarde, amplias campañas de difusión cinematográfica en poblados marginales cuyo objetivo era ofrecer contenidos críticos, omitidos por la televisión, cambiar los hábitos de consumo de cine y fomentar el debate político y cultural con la población.

Luego de los encuentros fundacionales de cineastas latinoamericanos en Viña del Mar que

94 *Ibid.*, p. 105.

95 *Ibid.*, p.107.

encendieran el debate en torno al compromiso político de los realizadores y del triunfo electoral de Salvador Allende en 1970, se funda el Comité de Cineastas de Unidad Popular. Los realizadores manifiestan, entre otros puntos su compromiso en la tarea de construcción del socialismo, la búsqueda de un lenguaje propio resultante de la inmersión del cineasta en la lucha de clases y la común oposición hacia la injerencia norteamericana.

Dentro de esta producción, “la vertiente más politizada del cine chileno encontró en el documental su mejor forma de expresión”.⁹⁶ En la oleada filmica que sumó más de veinte cintas entre 1970 y 1971 se encuentran, entre los realizados con técnicas tradicionales: *Santa María de Iquique* (1971) de Claudio Sapiaín, sobre la masacre perpetrada hacia la primer manifestación masiva en 1907; *Venceremos* (1970) de Pedro Chaskel y Héctor Ríos, sobre las inequidades sociales durante el mandato de Allende; *Nutuayin Mapu (Recuperemos nuestra tierra, 1971)* de Carlos Flores y Guillermo Cahn, sobre la lucha agraria de los indígenas mapuche.

Asimismo, Miguel Littin realizaría *Compañero Presidente* (1971) quien, empleando la técnica del *cinema vérité*, filma la conversación entre Salvador Allende y Régis Debray sobre los objetivos de la Unidad Popular. La mayoría de las realizaciones serían coordinadas por Patricio Guzmán y conjuntarían un importante testimonio fílmico de la vida política del país. De este material, principalmente, nacería una de las obras más destacadas del cine político latinoamericano: *La batalla de Chile, la lucha de un pueblo sin armas* (1972-1979).

La Insurrección de la Burguesía, El golpe de Estado, El Poder Popular, son los tres largometrajes que dan forma al filme, en los cuales se retrata la organización social que respaldara al gobierno de Allende a un año de su asesinato por las fuerzas militares. En el caso de *La batalla...* Patricio Guzmán optó por la narrativa clásica, en apego al orden cronológico del fenómeno histórico retratado, cuyo eje conductor son los testimonios del pueblo recabados mediante entrevistas al estilo del *cinema vérité*. Este invaluable documento histórico, que costó la vida de varios camarógrafos, fue prohibido durante la dictadura militar así como toda actividad artística y cultural.

1.5.8 Uruguay

Debido a las casi inexistentes condiciones para la producción de un cine nacional, en Uruguay se comienza una importante labor de difusión y promoción del cine latinoamericano. En 1967 comienza el trabajo del Cineclub del Semanario Marcha, con exhibiciones en Montevideo que convocaban a mucha gente. Dos años más tarde se funda la Cinemateca del Tercer Mundo con el objetivo de difundir el cine latinoamericano en todo Uruguay y de desarrollar elaboraciones críticas y teóricas como las plasmadas en la revista Cine del Tercer Mundo.

En estos años destaca la labor del documentalista Mario Handler, entre sus obras encontramos: *Carlos, cine retrato de un caminante en Montevideo* (1966), seguimiento de la vida cotidiana de un mendigo cuyos testimonios dan forma a la banda sonora y *Me gustan los estudiantes* (1968) cortometraje de tipo político que recoge las acciones de protesta de los estudiantes ante la visita de Lyndon B. Johnson al país. Este último trabajo fue el de mayor difusión a nivel mundial y emplea material de archivo de noticiarios.

Entre los trabajos codirigidos se ubica *Elecciones* (1967) de Handler y Ugo Ulive, filme que sigue

⁹⁶ *Ibid.*, p. 71.

la campaña política de 1966 para realizar una crítica hacia los partidos políticos tradicionales. Junto con Mario Jacob y Marcos Banchemo filman *Liber Arce: liberarse* (1969) cuyo título retoma el nombre de un estudiante asesinado por la policía en una manifestación. Cortometraje “marcado por la rusticidad estética que imponían las condiciones de represión existentes en el Uruguay, logrando, precisamente gracias a su economía de recursos, un fuerte impacto político y emocional entre los espectadores”.⁹⁷ Posteriormente, Mario Jacob y Eduardo Terra realizarían *La bandera que levantamos* (1971), destinado a la campaña electoral del Frente Amplio.

En 1973 se impone una dictadura cívico-militar que se extendería por doce años, periodo en cual que se restringen todas las garantías individuales y se persigue a los opositores políticos. En este contexto, Eduardo Terra es detenido y torturado mientras que Handler y Mario Jacob, entre muchos otros, son forzados al exilio.

1.5.9 Venezuela

Durante la segunda mitad de la década de los sesentas y a principios de los setentas el documentalismo venezolano arrojaría más de una treintena de filmes producidos, en su mayoría, por el Departamento de Cine de la Universidad de los Andes, fundado en Mérida en 1968. A su vez, esta oleada sería alentada por la Primera Muestra del Cine Documental Latinoamericano, realizada en el país, de la cual emergería el Comité de Cineastas Latinoamericanos.

A un año de la formación del Departamento de Cine se exhibieron siete cortos documentales, entre ellos: *TVenezuela* (1969) de Jorge Solé, que realiza una crítica hacia la oferta y consumo de la televisión utilizando los recursos de las entrevistas, la dramatización, la animación y la voz en *off*. Por parte del exiliado uruguayo Ugo Ulive aparecen *Caracas, dos o tres cosas* (1969), *Diamantes* (1969) y, posteriormente, *¡Basta!* (1970). La obra de Ulive combinaría el documentalismo político con el experimental, en el cual las significaciones son dadas por metáforas visuales y sonoras.

En aquel año sube al poder el Partido Social-cristiano, COPEI (Comité de Organización Política Electoral), y con él un “nuevo Estado capitalista que garantizaba la continuación de la dependencia política, económica y cultural y al estado de opresión de las grandes mayorías nacionales”.⁹⁸ Ante la nula solución a los problemas sociales, el sector revolucionario propone la táctica de guerrillas como única vía de ascenso del pueblo al poder y a un régimen socialista.

En este contexto de crisis y radicalización, el sector estudiantil sería uno de los principales objetivos de la represión. Con la violación a la autonomía de la Universidad Central Venezolana por parte de la milicia y la policía, comenzaría una desigual batalla que cobraría la vida de 42 estudiantes. Los hechos fueron retratados por numerosos documentales, entre ellos: *La universidad vota en contra* (1968) de Enrique Guédez, *22 de mayo* (1969) de Jacobo Borges, *Estallido* (1969) de Nelson Arrieti, *Cómo la desesperación toma el poder* (1969) de Alfredo Anzola, *Renovación 1969* y *La autonomía ha muerto* (1970) de Donald Myerston. Obras caracterizadas por el uso de fotos fijas, material de archivo, entrevistas, textos en *off* y letreros en pantalla.

Otra de las temáticas abordadas por el documental venezolano sería la explotación de los

⁹⁷ *Ibid.*, p. 96.

⁹⁸ David Suárez, *El cine documental venezolano años 60*, [en línea], Mérida, 1980, p. 1, Dirección URL: <http://cinelatinoamerica.no.org/biblioteca/assets/docs/documento/472.pdf>, [consulta: 1 agosto de 2011].

recursos naturales por parte de empresas extranjeras, en este rubro destacan las obras *Pozo muerto* (1966) y *Venezuela, tres tiempos* (1973) de Carlos Rebolledo. El mediometraje *Pozo...* retoma los testimonios de un peluquero, un periodista y un pescador quienes narran las consecuencias del abandono de un campo petrolero tras el agotamiento del mineral. El tema es retomado con mayor profundidad en el largometraje *Venezuela, tres tiempos* producido por el Departamento de Cine de la ULA, en este filme Rebolledo echaría mano de un gran número de recursos gráficos: recortes de periódicos, fotos fijas, entrevistas y *collages*, con los que trazaría un lúcido retrato de las acciones del imperialismo norteamericano.

Dentro de la producción de estos años destaca la figura de Jesús Enrique Guédez, quien adopta el tema de la marginalidad social como eje de su creación. La trilogía formada por *La ciudad que nos ve* (1966), *Los niños callan* (1969) y *Pueblo de lata* (1973) denuncia las contradicciones económicas existentes dentro de un país con grandes riquezas: miseria, dependencia económica, analfabetismo, desempleo, falta de salud y educación.

1.5.10 México

Las condiciones de producción cinematográfica en nuestro país se encontraban acotadas por las políticas de fomento gubernamentales y por una rígida censura oficial por lo que, dentro del periodo estudiado, se cuenta con una producción escasa de documental político, así como de posicionamientos teóricos, comunes en la región.

Un primer esfuerzo lo realizó, en 1961, el Grupo Nuevo Cine⁹⁹ desde el cual se formula la necesidad de renovar las formas de producción en nuestro país para generar un cine de calidad.

Dentro de la producción documental crítica aparecería *El Grito*, cinta filmada de manera colectiva por estudiantes del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC-UNAM) y dirigido por Leobardo López Aretche. *El Grito* retrata las movilizaciones estudiantiles de 1968 en la capital del país, así como la imposibilidad del gobierno mexicano para lidiar con el descontento social, accionando los cuerpos policíacos y militares para su eliminación.

Con una estructura narrativa simple dividida en los meses del conflicto a manera de capitulado, la cinta constituye uno de los escasos testimonios directos de aquella escalada represiva cuya culminación, a manera de clímax en la cinta, se da con la masacre del 2 de octubre en la Plaza de las Tres Culturas. Además de una narración cronológica, se emplean los recursos de las fotos fijas, la lectura de textos y algunos testimonios en voz en *off*.

Tras la exhibición de *El Grito*, primer largometraje documental desde una postura política de izquierda, se abriría un debate entre la realización de cine con apoyo gubernamental destinado a la industria tradicional y un cine crítico políticamente instrumental. A esta última tarea se abocó un pequeño sector de realizadores inspirados por las experiencias fílmicas de la región. Algunos usaban el formato de súper 8, como los integrantes de la Cooperativa de Cine Marginal, vinculados a la lucha de sindicatos independientes y encargados de la producción fílmica de los *Comunicados de insurgencia obrera* y a su extensa difusión y exhibición en circuitos populares.

La *Cooperativa* fue la predecesora de otras agrupaciones fílmicas como: el Taller de Cine

99 Integrado por José de la Colina, Rafael Corkidi, Salvador Elizondo, J. M. García Ascot, Emilio García Riera, Carlos Monsiváis, Julio Pliego, Gabriel Ramírez, Paul Leduc, Eduardo Lizalde, entre otros.

Experimental Independiente, desde el cual Sergio García realizaría el documental *Hacia un hombre nuevo* (1974); el Grupo Cine Testimonio, entre su producción se encuentra *Atencingo* (1973) de Eduardo Maldonado; así como el Taller de Cine Octubre, formado por estudiantes del CUEC desde el cual Armando Lazo filma *Chihuahua, un pueblo en lucha* (1974), entre otros. Estas realizaciones contaron con el apoyo de difusión y exhibición de diversos cineclubes y cines móviles, entre ellos los promovidos por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

En el rubro de la difusión y exhibición del cine realizado al margen de los canales industriales de producción cabe destacar la labor emprendida por los realizadores Jorge Sánchez y Jorge Rodríguez quienes en 1968 fundan Zafra A.C. Cine Difusión, distribuidora de cine latinoamericano que se convertiría en una notable experiencia en la difusión de las películas independientes y políticas del continente. Zafra hizo posible un amplio circuito de exhibición que se extendía por el país a través de universidades, plazas públicas, cineclubes, instituciones gubernamentales, asociaciones civiles, sindicatos y organizaciones sociales y campesinas.

Entre los documentales distribuidos por Zafra sobresalen *Las AAA son las tres armas* (1979) de la agrupación Cine de la base y *Malvinas, historia de traiciones* (1983) realizada por Jorge Denti.

Dentro del documentalismo nacional sobresale también la figura de Carlos Velo, quien se refugia en nuestro país tras la Guerra Civil Española durante el sexenio de Lázaro Cárdenas y pronto se nacionaliza mexicano. Velo realiza para Manuel Barbachano, el “anti-noticiero” *Telerrevista* (1953) y el proyecto Cine Verdad, serie de reportajes documentales cuyo título homenajeaba a Dziga Vertov. En ese año también filma el documental *Pintura Mural Mexicana*, sobre los muralistas Siqueiros, Rivera y Orozco. Para 1956 dirige *Torero*, puesta en escena de la vida de Luis Procuna que emplea imágenes documentales de corridas de toros y en 1959, colabora en la creación del ICAIC en Cuba a solicitud expresa de Alfredo Guevara.

Para 1973 filma el cortometraje documental *Universidad Comprometida*, que retrata el discurso de Salvador Allende ante los estudiantes de la Universidad de Guadalajara durante su visita a México. Carlos Velo es encarcelado cuatro años durante el mandato de José López Portillo y a su salida dirige una serie de documentales sobre los españoles refugiados en México.

1.6 Hacia una definición de documental

Desde los días de Nanook hasta los nuestros, una multiplicidad de formas de proyección del mundo han sido elaboradas a través del documental, logrando la evolución del género y tejiendo nuevas formas de representar la realidad a través del cine. Paralelamente, los realizadores han participado en la construcción del término *documental* al cual han abordado en relación a su experiencia en la creación de estos filmes.

Grierson esbozaba tempranamente al documental como *un tratamiento creativo de la realidad*,¹⁰⁰ años más tarde en sus *Postulados del documental*¹⁰¹ trabajaría en aquella idea primaria. Observaría en el documental “una forma artística nueva y vital”, con una capacidad única de profundización en la realidad que, basada en una selección de *materiales vivos*, permitía al documentalista llegar a una *interpretación cinematográfica sobre hechos más complejos y*

100 Richard Meram Barsam, *Principios del cine documental*, México, CUEC/UNAM, 1975, p. 84.

101 John Grierson, “Postulados del documental”, en: Joaquim Romaguera y Homero Alsina (eds.), *Textos y Manifiestos del Cine*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 139-143.

asombrosos. Mencionaba: “El documental debe recoger su material en el terreno mismo y llegar a conocerlo íntimamente para ordenarlo (...) Se fotografía la vida natural, pero asimismo, por la yuxtaposición del detalle, se crea una interpretación de ella”.¹⁰²

Hacia 1939, Flaherty escribía “la finalidad del documental es representar la vida bajo la forma en que se vive¹⁰³”, líneas adelante acotaba: “Nadie puede filmar y reproducir sin discriminación lo que les pase por delante, y si alguien fuese lo bastante inconsiderado como para intentarlo, se encontraría con un conjunto de fragmentos sin continuidad ni significado”.¹⁰⁴ Para Flaherty el documental lograría “la mutua comprensión entre los pueblos” al hacer accesibles otras formas de vida mediante la representación de lugares e individuos reales, los cuales sentarían la base para narrar la verdad de la forma más adecuada.

En sintonía con Flaherty, Joris Ivens mencionaba: “El documental no es sólo una serie de filmaciones de la realidad. Es la realidad organizada en forma artística y dramática, con la finalidad de decir la verdad”.¹⁰⁵ Para Ivens, quien siguió con su cámara múltiples procesos revolucionarios, no se trataba “solamente de describir los hechos, sino de criticarlos, de juzgarlos” para “provocar el interés y la reacción del espectador”. Se trata de participar activamente en los acontecimientos; de penetrar la realidad y mostrarla con potencia creativa a sabiendas de que cuando se siguen en modo activo los hechos y los personajes, los aspectos de la verdad cambian. El holandés continúa: “Es obvio que la cámara no puede ser neutra (...) existe siempre el punto de vista de quien está atrás; pero no debe nunca violar el hecho, la realidad. La cámara no debe ni violar ni limitarse a ser un *voyeur*. Lo que se necesita es un profundo respeto hacia los demás.”

Años más tarde Patricio Guzmán expresaría:

El documental no es una fotocopia de la realidad, sino que es la interpretación que un autor hace de la misma realidad, por lo tanto, un documentalista es un testigo que observa, que participa, que toma partido, y que a partir de ese impulso es que le nace una película a su alrededor. El documental es un discurso de significados que un autor propone, es un material que nace directamente de la sensibilidad.¹⁰⁶

Este realizador chileno observa un cambio temático en el documental de la década de los ochenta, cuando las miradas van hacia lo particular y muestran “cualquier actividad humana, por simple que sea, pero siempre bajo el *punto de vista personal* del cineasta,” demostrando que el género documental es capaz de “fotografiar cualquier aspecto de la sociedad”.¹⁰⁷

Partiendo de este *corpus* de ideas, que a lo largo de los años del género se ha ido enriqueciendo, ubicaremos rasgos comunes que dan forma al documental, los cuales nos ayudarán a caminar hacia una definición de este tipo de filmes. Cabe aclarar que ninguna definición agota al documental, sino que abre el camino hacia nuevas interrogantes, nuevas posturas, que participarán colectivamente en la construcción y en el conocimiento del género.

102 *Ibid.* p.140

103 Robert Flaherty, “La función del documental”, en: Joaquim Romaguera y Homero Alsina, *op. cit.*, pp. 151-154.

104 *Ibid.*, p. 154.

105 Juan Andrés Belo, *Olvidados: Joris Ivens (1898-1989)*, [en línea], Uruguay, Paraver.com, Dirección URL: <http://www.paraver.com.uy/joris-ivens/>, [consulta: 1 de octubre de 2011].

106 Hugo Salinas, “El documental no es una fotocopia de la realidad”, [en línea], s/país, Revista Iguazu.com, 11 de marzo de 2007, Dirección URL:<http://revistaiguazu.wordpress.com/2007/03/11/patricio-guzman-el-documental-no-es-una-fotocopia-de-la-realidad/>, [consulta: 2 de octubre de 2011].

107 Jorge Ruffinelli, *Patricio Guzmán*, Madrid, Cátedra, Signo e imagen, 2001, p. 392.

En principio se observa que el documental trabaja con elementos de la realidad: *materiales vivos* para Grierson, para Flaherty *la vida; la realidad* para Ivens y Guzmán. Coinciden en que no se trata de filmar y reproducir sin discriminación, sino que se atraviesa por un proceso creativo en el cual se *seleccionan* determinados elementos, se *ordenan* u *organizan* “en forma artística y dramática” con el fin de *narrar la verdad*, o mejor dicho, *una* verdad, una historia cuya base es sentada por los elementos de la realidad representados.

Sin embargo, esta selección y organización será una *interpretación* de la realidad que rodea al realizador, mostrada siempre desde “el punto de vista de quien está atrás” de la cámara. De esta manera, el documental permite *penetrar la realidad, profundizar* en ella para *comprenderla*, según Flaherty, para *tomar partido*, según Guzmán, o para *criticarla y juzgarla*, según Ivens, quien apunta también la necesidad del *respeto hacia los demás* o el compromiso ético de quien se para frente a la realidad para representarla.

Para el documentalista, incansable explorador de la realidad circundante, sus obras surgen de la vida misma, de la manera de observarla e interpretarla. Pero, ¿cuál es el proceso para llegar a plasmar y comunicar aquella realidad que experimenta?

El filósofo y documentalista François Niney nos explica la imposibilidad de fijar y/o reproducir *lo real* “que es perspectiva de fuga, inasequible presencia, coexistencia única e inimaginable de todos los puntos de vista posibles”.¹⁰⁸ En cambio menciona: “Para extraer de lo real -horizonte inaprensible del devenir – *realidades significativas y comunicables*, es forzoso fijar, enmarcar, editar, montar, comparar, examinar y revisar, sea cual sea el lenguaje utilizado”¹⁰⁹.

Es a través del lenguaje cinematográfico con el que el documentalista tendrá que construir estas *realidades significativas y comunicables*, eligiendo, por ejemplo, qué elementos filmar y cómo filmarlos, en dónde situar y de qué forma mover la cámara o de qué manera y con qué fin unir las imágenes fílmicas para dotarlas de fuerza expresiva a través del montaje. Niney lo explica con las siguientes palabras: “La única manera de fijar lo real, de traducirlo y comunicarlo, es significarlo: es decir, de recortarlo e “informarlo” mediante signos (sonidos, palabras, imágenes) que, relacionados en significados producen y comparten una realidad sensata”.¹¹⁰

El documental es entonces una forma de representación de la realidad que se construye con elementos de ella: personas, lugares, situaciones. Es decir, refiere a una realidad preexistente¹¹¹ a la intervención de la cámara. Sin embargo, también puede emplear algunos recursos de la ficción para evocar determinados elementos de la realidad, tal es el caso de los *docudramas* en los cuales se emplea la recreación y la dramatización. Estas construcciones ficticias estarán relacionadas a la realidad en tanto refieren a elementos de ella, se basan en personajes, lugares o situaciones que *existen* o *existieron*, no se tratan de *un* mundo enteramente creado por el documentalista, “sino *de ese mundo real que compartimos*”¹¹², que “no es agotado jamás por las representaciones que le damos; resiste, desborda, continúa”¹¹³.

108 François Niney, *La prueba de lo real en la pantalla. Ensayo sobre el principio de realidad documental*, México, CUEC/UNAM, 2009, p. 34.

109 *Ibid.*, p.35

110 *Idem.*

111 Alicia Poloniato ubica al documental dentro de la categoría de productos audiovisuales fática, donde se ubican también “filmes o videos instructivos, actualidades y noticiarios, cuya estrategia distintiva es representar una realidad preexistente a la acción misma de ser registrada”. En: Alicia Poloniato, “Diálogo entre la realidad, ética y estética en el documental”, Versión, núm. 14, México, UAM-X, 2004, pp. 185- 186.

112 François Niney, *op.cit.*, p. 96.

113 *Ibid.* p.91

Entre la realidad preexistente y las formas de representarla se tiende el puente del documentalista, quien seleccionará aquellos elementos que considere significativos para contarnos una historia. Esta selección se da en función de su experiencia: sus creencias, valores y todos aquellos filtros de percepción que se interponen entre él y el mundo,¹¹⁴ los cuales determinan “lo que vemos dentro del gran caos de la realidad, (y) a su vez también determinan lo que queremos mostrar.”¹¹⁵

La manera en que el documentalista muestra lo que ve es a través de las imágenes fílmicas, fragmentos de la realidad que cobran significación al momento en que el realizador les da un tratamiento, las conjuga para expresar una visión personal de ella. Desde la elección del tema hasta el corte final, esta realidad estará mostrada desde el punto de vista del documentalista, será una interpretación única pues es parte de la experiencia de cada realizador.

Es así como cada documental nos abre el camino para conocer y comprender la experiencia que otro sujeto ha tenido en relación a *ese mundo* que compartimos, cuya construcción configurará una nueva significación, expresará nueva realidad, una verdad propia y única. Esto debido a que en el proceso de realización de un documental “lo verdadero no está incrustado en las personas vivas y los objetos reales que empleas. Es una apariencia de verdad que sus imágenes toman cuando las unes en un cierto orden. A la inversa, la apariencia de verdad que sus imágenes toman cuando las unes en un cierto orden confiere a esas personas y a esos objetos una realidad”.¹¹⁶

El documental trabaja con elementos de la realidad como la materia prima para su creación. Sin embargo, el cine en general (ficción, documental o sus hibridaciones) posee la capacidad de dejar una *impresión de realidad*, nos muestra una réplica abstracta del objeto real a través de la pantalla que al contener una ilusión de movimiento (capta el transcurso del tiempo), al generar una impresión espacial de dos dimensiones y al incorporar el sonido “aumenta el realismo visual”.¹¹⁷ Esto no quiere decir que lo mostrado en la pantalla sea (real) *verdadero*, sino que por esta impresión de realidad, el espectador lo remitirá a su experiencia cotidiana aceptándolo como verosímil, “no como un hecho contundente, sino como un hecho posible”.¹¹⁸

De ahí el poder de la ilusión del cine, que si bien en los filmes de ficción es la base para potenciar *un mundo imaginario*, en el documental ayudará a hacer *creíbles* esos fragmentos de realidad representados. Sin embargo, el documentalista debe ser responsable del poder de sus imágenes, debe ser consciente de que en aquel proceso creativo que desarrolla se encierra la capacidad de mentir, de falsear los hechos. Por lo tanto, el documentalista debe adquirir un compromiso ético con la realidad, debe desarrollar su libertad creativa con respeto hacia lo que muestra en pantalla. Este compromiso debe basarse en una investigación a profundidad sobre lo que se representará. Carlos Mendoza apunta que la primera obligación del documentalista “es conocer seriamente el asunto que aborda. Investigación y responsabilidad van de la mano. Indagar conduce a adquirir plena responsabilidad sobre lo que se presentará a un espectador”.¹¹⁹

Concluiremos pues que el documental es una representación cinematográfica de la realidad que

114 *Ibid.* p.19

115 *Idem.*

116 *Ibid.*, p. 66.

117 Alicia Poloniato, *op.cit.*, p. 187.

118 Juan Catlett Mora, “Estructura y estética del documental”, *Estudios Cinematográficos*, Documental, núm. 8, año 9, CUEC, México, julio-septiembre 1977, p. 70.

119 Carlos Mendoza Aupetit, *op.cit.*, p. 46.

se construye con elementos de ella: personas, lugares, situaciones. Es decir, refiere a elementos de la realidad preexistentes a la intervención de la cámara los cuales pueden ser filmados de manera directa o recreados mediante dramatizaciones. El documentalista será el encargado de transformar dichos elementos creativamente: los selecciona, los organiza, para narrar una historia y comunicar un determinado mensaje. Este proceso de representación de la realidad obedecerá al punto de vista único del sujeto que la crea, expresará una visión personal que, al derivarse de una observación constante y responsable, logrará una reflexión compleja y profunda de la realidad.

1.7 Estructura narrativa del documental

Si *Nanook of the North* es reconocida como la obra paradigmática del género documental, cabe recordar los argumentos que sustentan esta idea. Tuvo que incendiarse el pietaje de Flaherty para que surgiera lo que tal vez él llamaría una *revelación*, o un momento de reflexión sobre su incipiente trabajo como cineasta. Él quería mostrar lo que sucedía en el ártico con el objetivo de que fuera comprendido por otras personas que habitaran en otro lugar, tal vez no *exótico* pero sí *remoto*. Flaherty toma una decisión: centrarse en las actividades cotidianas de un solo esquimal, pues al mostrar una experiencia particular el espectador entraría en contacto con un modo de vida común, podría llegar a una generalización.

Hasta entonces las filmaciones cuyas imágenes provenían de lo real “no habían logrado organizar el material para presentar una visión comprensiva de la vida humana”.¹²⁰ De ahí el aporte de Flaherty, quien decide integrar los hechos en un discurso narrativo para comunicar las vivencias de *Nanook* de manera lógica y atractiva. Desde esos días la *narrativa* ha sido un recurso empleado por los realizadores de documentales por su eficacia al comunicar un determinado mensaje. Bordwell y Thompson definen dicho término como una “cadena de acontecimientos con relaciones causa-efecto que transcurre en el tiempo y el espacio”¹²¹, la cual permite la organización, la progresión y la ubicación espacio-temporal de los elementos constitutivos de un documental.

Dentro del heterogéneo catálogo de documentales es posible encontrar consonancias en la forma en que los realizadores construyen sus narraciones. El teórico estadounidense Bill Nichols afirma que las películas de este género “compartirán ciertas características. Diversas normas, códigos y convenciones”, y que a pesar de que “cada película establece normas o estructuras internas propias (...) estas estructuras suelen compartir rasgos comunes con el sistema textual o el patrón de organización de otros documentales”.¹²² Características inherentemente compartidas que ligan a este tipo de filmes a un género específico.

En este sentido, es posible ubicar una estructura narrativa en el documental a la que se puede entender como “la pauta o patrón, es decir, la uniformidad observable, de acuerdo con la cual se desarrolla el relato en su conjunto.”¹²³ Esta estructura dará una guía a la narración, hará legible aquellos elementos de la realidad representados fílmicamente por el documentalista y los hará funcionar creativamente facilitando la comunicación con el espectador.

120 Erik Barnouw, *op. cit.*, p. 13.

121 David Bordwell; Kristin Thompson, *El arte cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995, p. 65.

122 Bill Nichols, *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, Paidós Comunicación, 1997, p. 48.

123 Jesús García Jiménez, *Narrativa Audiovisual*, Madrid, Cátedra, Signo e imagen, 1993, p. 16.

Nichols ubica una estructura paradigmática en el documental la cual implica “la exposición de una cuestión o problema, la presentación de los antecedentes del problema, seguida por un examen de su ámbito o complejidad actual (...) Esto llevaría a una sección de clausura en la que se introduce una solución o una vía hacia una solución”.¹²⁴ Esta descripción del modelo de estructura en el documental se fundamenta en la profundización y la progresión de las unidades mayores de la narración: introducción, desarrollo y conclusión. Elementos presentes en la construcción de este tipo de filmes. A partir de estas ideas describiremos brevemente las unidades narrativas del documental:

- Introducción: Se presenta el tema o asunto, se sitúa al espectador frente a los hechos o los problemas a tratar. Se le brinda la información necesaria para entender lo que se presentará a continuación. Se trata de provocar su interés y se le crean expectativas.
- Desarrollo: Se profundiza en el tema tratando de revelar sus aspectos más significativos como las causas de los sucesos, los motivos de los personajes, las relaciones entre los aspectos de una situación, los conflictos, las posibles consecuencias; en síntesis, es la puesta en contexto del tema en donde se exponen los datos que sostienen el punto de vista del realizador.
- Conclusión o desenlace: Se cierra la entrega de información, en este segmento convergen todas las líneas narrativas abiertas durante la introducción y el desarrollo. Se puede optar por hacer una reflexión o un resumen a modo de conclusión, proponer una solución para un problema no resuelto o plantear un cambio posible. El final puede ser abierto o cerrado, depende de la situación tratada. Aunque el tema permanezca sin resolución, el documental debe tener un cierre propio.

Para estructurar un documental el realizador podrá encontrar en el tema a tratar un principio organizador que facilitará el desarrollo de su filme. Asimismo, la manera de estructurar una narración reafirmará el punto de vista del documentalista en relación al tema tratado, pues éste decidirá cómo organizar los elementos retomados de la realidad en función del mensaje que quiera comunicar al espectador. Este punto de vista es fácilmente ubicable al analizar la estructura de un documental pues en ella se crean, por ejemplo, ordenes de importancia y relación en los asuntos tratados o diversos estados de ánimo o atmósferas.

Recordemos que a pesar de compartir rasgos en la estructura narrativa, cada documental es una representación fílmica de la realidad vista desde una experiencia en particular en la cual el realizador tiene la tarea de mantener una línea argumentativa creativa, verosímil y convincente ante el espectador.

En relación a este último punto se podría afirmar que un documental nos prepara más para comprender una línea argumentativa que para entender una historia. En este sentido Bill Nichols menciona que puede desafiarse la noción de tiempo-espacio dentro de una escena documental “para dar la impresión de un argumento continuo que puede obtener pruebas de elementos dispares del mundo histórico” y que a su vez cada escena presentará “la naturaleza probatoria de una argumentación más amplia”.¹²⁵

124 Bill Nichols, *op.cit.*, p. 48.

125 *Ibid.*, p. 49.

Esta idea la ejemplifica de la siguiente manera: “una representación intermitente de personas y lugares, según los requisitos de una cierta lógica, puede, de hecho, funcionar como una característica distintiva del documental”,¹²⁶ situación fácilmente observable en documentales testimoniales en los que la línea argumentativa (del realizador) se teje mediante las palabras de varios personajes que pueden encontrarse en lugares disímiles.

Nichols identifica algunas diferencias en la estructura narrativa del documental y la ficción. Explica:

La estructura del documental depende generalmente de un montaje probatorio en el que las técnicas narrativas clásicas sufren una modificación significativa. En vez de organizar los cortes dentro de una escena para dar una sensación de tiempo y espacio únicos y unificados en los que podamos situar rápidamente la posición relativa de los personajes centrales, el documental organiza los cortes dentro de una escena para dar la impresión de que hay una argumentación única y convincente en la que podamos situar una lógica determinada. La ficción narrativa clásica logra la continuidad espacial y temporal incluso si el desarrollo de la trama tiene lugar a costa de saltos en lo que a lógica respecta. El documental clásico tolerará fisuras en el espacio o el tiempo siempre que haya continuidad en el desarrollo del argumento.¹²⁷

De esta manera, cada documental presenta una argumentación sobre la realidad o del mundo histórico, en palabras de Nichols, un punto de vista construido narrativamente con aquellos elementos seleccionados por el realizador que hayan despertado en él la necesidad de profundizar, indagar y expresar fílmicamente esa experiencia vivida. En ese sentido, es indispensable articular dicha observación en un discurso audiovisual cuyo eje sea una estructura narrativa firme que dote de coherencia a lo mostrado y lleve el interés del espectador en constante progresión para provocar en él una reflexión, en distintos niveles dependiendo del objetivo comunicativo del cineasta como podremos ver a continuación.

1.8 Hacia una tipología del documental

La heterogeneidad de filmes agrupados dentro del género documental ha impulsado a teóricos y realizadores a proponer tipologías y modelos clasificatorios con el fin de ubicar elementos comunes en un determinado número de obras. Esta tarea se ha desarrollado desde diversas perspectivas, por ejemplo, según la función social de los filmes, su ubicación dentro de un periodo histórico, sus características formales o la manera en que se construye su discurso.

Hasta el momento ningún modelo ha recibido un respaldo unánime, tanto por la naturaleza cambiante del género, como por los diversos ángulos de abordar el estudio de este tipo de filmes cuya aplicación se restringe a un determinado campo teórico la mayoría de las veces. Sin embargo, los distintos enfoques han fungido como útiles herramientas metodológicas para lograr la comprensión de un género complejo.

A continuación revisaremos algunas de las categorizaciones más representativas del documental, con el objetivo de ubicar una tipología funcional al realizador durante el proceso de creación fílmica.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 50.

¹²⁷ *Idem.*

Erick Barnouw esboza una categorización del documental de manera cronológica a partir a un análisis de carácter histórico que atiende a factores coyunturales como el avance técnico y el contexto social y económico. En este sentido, la categorización expuesta en su obra *Documental: historia y estilo*¹²⁸ obedece a un determinado corpus de obras con características comunes de forma y contenido que se desarrollan en un momento específico y que comparten una función social: el documental explorador, el reportero, el poeta, el promotor, el observador, entre otros.

Barnouw no busca esquematizar las convenciones de cada una de las categorías del documental, sino cohesionarlas dentro de un periodo histórico, sin que ello signifique que no se continúen dando hasta la actualidad. Esta tipología es funcional para un estudio historiográfico de los hitos del género, pero poco indicada para el realizador en el proceso de creación de este tipo de filmes.

Bill Nichols propone seis modalidades de representación del cine documental¹²⁹: el poético, el expositivo, el observacional, el participativo, el reflexivo y el performativo, como “formas básicas de organizar textos en relación con ciertos rasgos o convenciones recurrentes”.¹³⁰ A pesar de ser un modelo altamente aceptado y múltiplemente reproducido dentro del estudio del documental cabría mencionar su principal limitación para esta investigación.

Nichols identifica elementos principalmente formales característicos de cada modalidad y en el afán de ahondar en sus particularidades, la clasificación se torna en exceso esquemática. Por este motivo se restringe el campo de acción de cada modalidad y se imposibilita la ubicación de filmes que cumplan cabalmente con las características enlistadas. La situación es prevista por el autor quien nos habla de la posibilidad de coexistencia o de hibridación de las modalidades.

En este sentido, pocas veces sería aplicable su tipología de manera pura y la mayoría de los filmes combinarían los elementos descritos para cada modalidad, por lo que la tipología se torna para el realizador en un catálogo de las posibilidades formales a explorar.

Otra propuesta que aborda el estudio tipológico del documental es la de Carl Plantinga,¹³¹ quien establece un modelo de categorización a partir del análisis de tres estrategias retóricas: voz, orden y estilo. De éstas la principal, según Plantinga, es la voz, variable que refiere al tono y la perspectiva del realizador según el grado de autoridad narrativa asumida en su filme. El autor propone la existencia de la voz formal, la voz abierta y la voz poética.¹³² Al igual que Nichols, Plantinga menciona que el uso de una voz no es exclusivo y que un filme puede combinar las tres voces.

Esta clasificación tiene un carácter más abierto respecto a la de Nichols, sin embargo, nos encontramos ante categorizaciones funcionales al análisis del género que, si bien pueden dar una pauta al realizador al momento de buscar soluciones formales a su filme, se sitúan fuera del proceso de creación cinematográfica.

Los autores antes mencionados han tipificado la amplia diversidad de documentales

128 Erick Barnouw, *op.cit.*, p. 143.

129 Tarea realizada en tres libros: La representación de la realidad (1991), *Blurred Boundaries* (1994) y en *Introduction to documentary* (2001).

130 Bill Nichols, *op.cit.*, p. 61.

131 Carl Plantinga, *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge, University Press, 1997, pp. 267. Traducción mía.

132 La primera de ellas sería la más común en el género, con alto grado de autoridad y una estructura narrativa clásica. La segunda, tendría un grado menor de autoridad ya que, al no responder cabalmente a las preguntas planteadas por el filme, cedería mayor capacidad interpretativa al espectador. La tercera tendría un grado débil de autoridad, ponderaría la función estética sobre la pedagógica y su interés se centraría en explorar el proceso de representación en el documental.

respondiendo a las siguientes interrogantes: cómo fue hecho un filme y qué características comparte con otros para permitir su categorización, es decir, han sido elaborados desde la perspectiva del análisis. En el proceso de creación, los documentalistas generalmente comenzamos por postular las siguientes cuestiones: qué filmar (tema), qué elementos serán necesarios para la representación de dicho tema, a su vez nos preguntamos el por qué filmar determinado fenómeno, es decir, cuáles son nuestros objetivos comunicativos de esta elección.

Siguiendo la afirmación planteada en el inciso anterior con respecto a que un documental nos prepara más para comprender una línea argumentativa que para entender una historia, es posible ampliar esta idea y acercarnos al documental como una representación retórica. La realización de este tipo de filmes presupone la construcción de un discurso sobre la realidad, cuya base persuasiva es la guía para comunicar una determinada visión del mundo. El documental se afirma a sí mismo como una representación con base en elementos provenientes de la realidad, o del mundo histórico, en la cual el realizador traza una línea argumentativa mediante afirmaciones de *verdad*. En relación a esta doble tarea retórica del documental, el realizador e investigador colombiano Alejandro Cock menciona:

Es importante entender que una de las finalidades básicas (...) del documental, además de hacer aseveraciones de verdad, consiste en convencer acerca de su correspondencia con la realidad. Ello lo realiza por medio de varios dispositivos audiovisuales para “posar” o “parecer como” representaciones de la realidad fenomenológica.¹³³

En la construcción de un discurso documental se busca comunicar una interpretación particular de la realidad y persuadir al espectador sobre ella. Algunas construcciones resultan más evidentes en sus metas persuasivas, por ejemplo, los filmes de Pare Lorentz narrados mediante una voz en *off* omnisciente. Otro ejemplo menos evidente podríamos encontrarlo en la obra del documentalista ruso Sergei Dvortsevov, quien afirma que en sus documentales no hay una explicación verbal sobre las situaciones representadas sino que esta explicación se da mediante la creación de emociones, lo que permite una mayor libertad interpretativa en el espectador.¹³⁴

En ambos sentidos existe una construcción discursiva que se justifica a partir de “la intención de un emisor de provocar un cambio, mediante su intervención comunicativa, en un estado previo del receptor”.¹³⁵ En esta tarea, el realizador podrá echar mano de las técnicas retóricas, “presentes en todos los momentos de su realización”.¹³⁶

Al caminar hacia una tipología que surja desde el proceso de creación documental, la intencionalidad del realizador será un eje fundamental a desarrollar. En este sentido cabe hacer mención del modelo postulado por Michael Renov quien, desde la teoría poética, afirma que en los principios de construcción, función y efecto del documental se atiende a cuatro tendencias fundamentales o funciones retórico-estéticas que “operan como modalidades del deseo, impulsos que estimulan los discursos documentales”.¹³⁷ Dichas tendencias corresponden a los objetivos comunicativos perseguidos por el realizador a través de su obra. Analicemos brevemente cada una de ellas.

133 Alejandro Cock, *Aproximación al documental y al cine de no ficción postverité*, [en línea], 38 pp., Barcelona, Dirección URL:

<http://es.scribd.com/doc/34509578/Aproximacion-al-documental-y-al-cine-de-no-ficcion-postverite>, p. 24, [consulta: 5 de octubre de 2011].

134 Sergei Dvortsevov, “Entre el documental y la ficción”, ponencia presentada en la Cátedra Ingmar Bergman, México, Centro Universitario Cultural, UNAM, *Foro Sor Juana Inés De La Cruz*, 2 marzo, 2010.

135 Mario Rajas, “Introducción al análisis retórico del texto fílmico”, [en línea], s/país, Icono 14 Revista de comunicación y nuevas tecnologías, núm. 5, p. 7, Dirección URL: http://www.icono14.net/revista/num5/articulos/04_Mario_.pdf, [consulta: 5 de octubre de 2011].

136 Alejandro Cock, *op.cit.*, p. 24.

137 Michael Renov, *Theorizing Documentary*, New York, Routledge, *Afi film readers*, 1993, p. 21. Traducción mía.

Grabar, revelar o preservar: Modalidad referente a la función mimética presente en todo el cine, pero intensificada “por la condición ontológica del significante documental”.¹³⁸ Renov resalta la importancia de esta función en el documental etnográfico.

Persuadir o promover: Modalidad referente a la función retórica intrínseca a todos los documentales al buscar técnicas argumentativas y estéticas de persuasión para lograr un determinado efecto personal o social.

Analizar o cuestionar: Modalidad referente a la función mimética/racional, puede considerarse como “el reflejo cerebral” de la primer modalidad en la cual lo mostrado es sometido a interrogación por parte del realizador.

Expresar: Modalidad referente a la función estética capaz de combinar la investigación intelectual y el valor estético. El autor afirma que el objetivo comunicacional es más fuerte al apoyarse en esta función.

Las funciones retórico-estéticas apuntadas por Renov son inherentes a todos los documentales, sin embargo, es posible el predominio de una de ellas en un determinado filme. Al basarse en la intencionalidad y en los objetivos del realizador al construir un documental, este modelo parecería funcional para el presente estudio. Sin embargo, es necesario acercarnos a una categorización que realice una intersección entre al tema a representar y el tipo de comunicación que el realizador pretenda entablar con el observador, es decir, los objetivos comunicativos.

Por consiguiente se propondrá una categorización del documental que responda a estas dos variables. Señalaremos también las funciones retórico-estéticas predominantes para cada tipo de documental. Ubico cuatro principales categorías:

1.8.1 Documental social

Centra su atención en el enfrentamiento/tensión entre diferentes sectores sociales estableciendo sus relaciones y develando sus contradicciones. También puede abordar problemas que afectan al conjunto de la sociedad o a un sector de esta (pobreza, hambre, salud). Al ser un instrumento de análisis de los conflictos sociales, la principal función de este tipo de representaciones es que el espectador experimente una transformación en su grado de conocimiento o conciencia social. Algunos ejemplos los podemos ubicar en *Drifters* (1929) de John Grierson, *Las Hurdes, tierra sin pan* (1932) de Luis Buñuel, *Tire dié* (1958) de Fernando Birri o *Chircales* (1972) de Marta Rodríguez. En un vuelco hacia pequeños núcleos sociales en el documental contemporáneo podemos ubicar como ejemplo de esta categoría la

cinta *Retratando a la familia Friedman (Capturing the Friedmans, 2003)* de Andrew Jarecki.

Funciones retórico-estéticas predominantes en el documental social: analizar o cuestionar.

138 *Ibid.*, p.22.

1.8.2 Documental etnográfico

“Centra sus argumentos en la vida cultural de diversos grupos humanos”¹³⁹ a través de la representación de los aspectos relevantes de la vida de un pueblo o grupo social. Su función es comunicar diversas maneras de vida e incidir en el campo de conocimiento del observador respecto de las relaciones humanas. En este tipo de documentales, la representación de la realidad cultural de un grupo permite el acercamiento a sus formas de pensamiento, valores, comportamientos y/o tradiciones. Para la realización de estos filmes el autor debe basarse en una investigación profunda con premisas concretas que le permitan acercarse a determinados aspectos de una cultura. Algunos ejemplos de documentales etnográficos serían: *Nanook of the North* (1922) de Robert Flaherty, *Crónica de un verano* (1960) de Jean Rouch o los filmes del argentino Jorge Prelorán.

Funciones retórico-estéticas predominantes en el documental etnográfico: expresar, revelar, preservar.

1.8.3 Documental histórico

Es aquel que reconstruye e interpreta el pasado con base en una investigación histórica. Al narrar hechos pretéritos el documentalista debe “acudir a todas las fuentes escritas, visuales y audiovisuales disponibles acerca del tema estudiado, produciéndose así una conjugación entre el método histórico y el propio de los medios audiovisuales.”¹⁴⁰ Es común que se recurra a los actores sociales que participaron directa o indirectamente, al ser depositarios de la memoria colectiva, en determinado proceso histórico. Sin embargo, también es recurrente el uso de material de archivo (periódicos, fotografías, filmaciones, documentos), el testimonio de especialistas (historiadores e investigadores) o la recreación para el acercamiento a determinado hecho. El objetivo comunicativo es el dar a conocer un proceso histórico, generalmente desconocido o polémico, a través del punto de vista del realizador. Algunos ejemplos son *Noche y Niebla* de Alain Resnais (*Nuit et brouillard*, 1955) o *Los Últimos Zapatistas, héroes olvidados* (2002) de Francesco Taboada Tabone.

Funciones retórico-estéticas predominantes en el documental histórico: analizar, revelar, preservar.

1.8.4 Documental político

Su principal eje temático es el enfrentamiento entre un sector de la población y un determinado poder político, aunque también puede centrarse en la promoción de un régimen o sistema político. En este tipo de obras la política se convierte en terreno

139 Karla Paniagua Ramírez, *El documental como crisol. Análisis de tres clásicos para una antropología de la imagen*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (Ciesas), Publicaciones de la Casa Chata, 2007, p. 32.

140 Nilda Bermúdez Brítez, “El documental histórico: una propuesta para la reconstrucción audiovisual de la historia petrolera del Zulia”, [en línea], Venezuela, Omnia, vol. 16, núm. 2, mayo-agosto de 2010, p.115, Dirección URL: <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/737/73715084007.pdf>, [consulta: 15 de octubre de 2011].

de la emisión de un discurso ideológico, en el cual el realizador explicita su concepción del mundo y su postura ante los hechos. El principal objetivo comunicativo es el persuadir al observador respecto al punto de vista del realizador, lo que generalmente se lleva a cabo a través de un discurso de interpelativo al servicio de una idea y en beneficio de una transformación. Entre los principales ejemplos encontramos a las dos obras canónicas del Nuevo Cine Latinoamericano: *La Hora de los Hornos* (1968) de Fernando Solanas y Octavio Getino y *La Batalla de Chile* (1973-1979) de Patricio Guzmán. Otro miembro destacado en esta categoría es Joris Ivens con filmes como *Tierra de España* (1937) o *Los 400 millones* (1939).

Funciones retórico-estéticas predominantes en el documental político: persuadir y promover.

1.9 Documental político e ideología

Dentro de la realización de documentales a lo largo del desarrollo del género es fácil ubicar aquellas obras cuya incidencia en el público es profunda haciendo que éste se transforme, en ocasiones, de espectador a observador participante e incluso en actor del cambio social. *El triunfo de la voluntad* de Leni Riefenstahl y *La hora de los hornos* de Getino y Solanas pueden dar cuenta de ello. A la vez nos recuerdan que este tipo de filmes pueden ser realizados por la derecha o izquierda políticas, por lo que pueden provocar en la audiencia empatía o rechazo. Sin embargo, en su mayoría, son filmes que no permiten la indiferencia.

En el camino hacia el análisis de las características del documental político interviene el concepto de ideología, el cual forma parte del proceso de creación de todo tipo de documentales, pues como señala José Rovirosa “el cine documental es el cine del hombre desde la mirada ideológica del realizador”.¹⁴¹ Es decir, el documental difiere de otros géneros de no-ficción, como de algunos noticiarios o programas educativos, por tomar una postura frente a los hechos que se narran: “esta condición imprescindible del cine documental, lo ha hecho el mejor vehículo propagador de ideas”.¹⁴²

Es en la mirada del documentalista donde reside el potencial comunicativo del género, pues si bien éste aborda fenómenos de la realidad preexistente estos serán representados desde la perspectiva ideológica del realizador misma que será plasmada en todas las etapas de la realización:

En el cine documental todos los elementos formales que estructuran su lenguaje siempre llevan implícita la posición ideológica del realizador. (...) Cada uno de los planos que conforman la película contienen una respuesta ideológica. Los movimientos de cámara son la confirmación de la visión del mundo. Cada uno de los emplazamientos muestra una posición ante los acontecimientos sociales. Todos los elementos constitutivos del lenguaje cinematográfico revelan siempre la visión del mundo del realizador frente a los hechos que está narrando.¹⁴³

Si para Godard un *travelling* es una cuestión moral, cabría agregar que, por consiguiente, un *travelling* es también cuestión ideológica. La postura ideológica del realizador es el componente fundamental del género, sin embargo postularemos que en el documental político, a diferencia de otros tipos de documentales, esta mirada tiene una peculiar fuerza.

141 José Rovirosa, *op. cit.*, p.74.

142 *Idem.*

143 *Ibid.*, pp. 73-74.

Antes de ahondar en la relación entre ideología y documental político cabría delimitar lo que entendemos por ideología, pues tratamos con uno de los conceptos más complejos y polisémicos de las ciencias sociales. El debate teórico continúa en desarrollo entre un caudal de definiciones algunas coincidentes y otras, radicalmente opuestas.

Sumando a la conflictividad, ubicamos que en su uso cotidiano se le atribuye un significado peyorativo que refiere a un juicio rígido o estereotipado que forma parte del pensamiento del otro pues raramente lo atribuimos al nuestro. Por lo tanto, cabe acercarnos a una definición adecuada para la presente investigación con el objetivo de comprender cómo es que la ideología llega a los documentales de tipo político a través del proceso de realización fílmica. Cabe remitirnos, brevemente, a algunos autores cuyas aportaciones han sido valiosas para el delineamiento y desarrollo del concepto.

1.9.1 Sobre el concepto de ideología en Karl Marx y Antonio Gramsci

Remontémonos al siglo XIX con Karl Marx. Dentro del largo camino de desarrollo del pensamiento que le precedió, “el fenómeno analizado bajo el nombre de ídolo, prejuicio, religión o ideología, fue casi siempre considerado una distorsión psicológica, un problema al nivel del conocimiento. La conexión entre las distorsiones mentales y el desarrollo histórico de las relaciones sociales de los seres humanos no había sido advertida”.¹⁴⁴ De esta manera, Marx ubica todas las formas de pensamiento distorsionado bajo el concepto de *ideología*, estas ideas falsas ya no tendrían como origen la conciencia, sino la realidad material y su principal tarea sería el ocultamiento de las contradicciones sociales del modo de producción capitalista.

En *La ideología Alemana* Marx y Engels referían como *ideología* a toda estructura de ideas que ocultasen la naturaleza verdadera de las relaciones sociales con el objetivo de justificar y perpetuar el dominio de una clase social sobre otra. Así lo expresan en tal obra:

Las ideas de la clase dominante son las ideas dominantes en cada época; o, dicho en otros términos, la clase que ejerce el poder *material* dominante en la sociedad es, al mismo tiempo, su poder *espiritual* dominante. La clase que tiene a su disposición los medios para la producción material dispone con ello, al mismo tiempo, de los medios para la producción espiritual, lo que hace que se le sometan (...) las ideas de quienes carecen de los medios necesarios para producir espiritualmente. Las ideas dominantes no son otra cosa que la expresión ideal de las relaciones materiales dominantes, las mismas relaciones materiales dominantes concebidas como ideas.¹⁴⁵

La clase dominante estaría obligada “a presentar su propio interés como el interés común” y sus ideas “como las únicas racionales y dotadas de vigencia absoluta”.¹⁴⁶ La legitimación del dominio y mantenimiento del *status* serían las funciones principales de la ideología.

En la producción teórica de Karl Marx el concepto de ideología no encuentra un desarrollo sistemático, éste es trazado en sus escritos tempranos y va adquiriendo complejidad conforme el desarrollo de la teoría del materialismo histórico. Sin embargo, es posible ubicar una constante connotación crítica del término enmarcada en una teoría más amplia de la “formación de ideas”.

144 Jorge Larraín Ibáñez, *El concepto de ideología Volumen I: Marx*, Santiago, LOM, 2007, p.31.

145 Karl Marx; Friedrich Engels, *Ideología alemana*, México, Colofón, 2008. p.48

146 *Ibid.*, p.50.

El aporte fundamental de este autor es el ubicar la relación entre las ideas y la realidad social entendida como la práctica material de los seres humanos. En este sentido, la realidad material históricamente producida, no por la naturaleza sino por las prácticas sociales, y las relaciones de dominación eran susceptibles al cambio por medio de la *praxis*, en este caso, mediante la acción revolucionaria del proletariado.

Un concepto más desarrollado lo ubicamos en la obra del italiano Antonio Gramsci. El retoma la metáfora del edificio de Marx, critica su determinismo económico, y presta singular atención a la descuidada capa superior. Observa en la superestructura una cierta autonomía respecto a la base material que le permite replicar, retroalimentar y hasta sobre determinar a la estructura económica de la sociedad.¹⁴⁷ Estos postulados dan vida a su teoría de la hegemonía, en ella está contenido el análisis sobre la ideología a la cual define como “una concepción del mundo que se manifiesta implícitamente en el arte, en el derecho, en la actividad económica, en todas las manifestaciones de la vida individual y colectiva”.¹⁴⁸

Considera que la ideología es el “cimiento” sobre el cual se construye la hegemonía o la relación constantemente cambiante de las fuerzas ideológicas, sociales y políticas a través de las cuales el poder se mantiene o se cuestiona. Cuando un sector o clase dirige moral e intelectualmente a la sociedad, por vía del consenso, extenderá su concepción del mundo a las demás capas sociales mediante de las distintas ramas de la ideología: arte, derecho, ciencia, economía.

La ideología de la clase dirigente no se difundirá de manera homogénea sino que se adaptará a las distintas capas sociales según grados cualitativos: filosofía, religión, sentido común, folklore. Como la concepción del mundo más desarrollada y sistemática, Gramsci ubica a la filosofía y en el extremo opuesto al folklore, concepción “no elaborada y asistemática”.¹⁴⁹

Esta difusión se llevará a cabo a través de la “estructura ideológica” a la que Gramsci define como “la organización material destinada a mantener, defender y desarrollar el frente teórico e ideológico”.¹⁵⁰ En ella se ubican las instituciones encargadas de difundir la ideología: la escuela¹⁵¹, la iglesia, la prensa y “todo aquello que influye o puede influir directa o indirectamente sobre la opinión pública”.¹⁵² En la “estructura ideológica” la ideología se difunde a través del “material ideológico”, es decir, los diversos medios de comunicación: teatro, radio, cine.

Gramsci menciona que dentro del sistema de aparatos culturales habrá uno que funja como núcleo de la hegemonía, es decir, que sobre éste la clase dirigente canalizará el mayor peso ideológico para difundir su racionalidad de dominación. En este sentido, en el marco del prefascismo, El autor destaca la labor del aparato escolar dentro del “amplio repertorio de aparatos culturales que (...) considera que intervienen en la tarea de construir la hegemonía social”.¹⁵³ Dentro de las funciones de la escuela destaca, principalmente, la inculcación de la ideología dominante, seguida por la instrucción y reproducción de la fuerza productiva (calificación de la fuerza de trabajo) y la formación de los intelectuales.¹⁵⁴

147 Javier Esteinou Madrid, *Los medios de comunicación y la construcción de la hegemonía*, México, Trillas, Felafacs, 1992. p.150.

148 Antonio Gramsci, *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1971, p.12.

149 Antonio Gramsci, *Literatura y vida nacional*, Buenos Aires, Lautaro, 1961, p. 240.

150 Antonio Gramsci, “Passato e Presente”, en: Hugues Portelli, *Gramsci y el bloque histórico*, México, Siglo XXI, 1974, p. 23.

151 En el marco del prefascismo, Gramsci destaca el papel de la escuela como núcleo de la hegemonía pues en ella la clase dirigente canalizará el mayor peso ideológico para difundir su racionalidad de dominación. Sus funciones son la instrucción y reproducción de la fuerza productiva (calificación de la fuerza de trabajo) y la formación de los intelectuales.

152 Hugues Portelli, *op. cit.*, p. 25.

153 Javier Esteinou, *op.cit.*, p. 24.

154 En ellos recae la vinculación *orgánica* entre estructura y superestructura. Son los encargados, por parte de la clase dirigente, de resolver las

A pesar de ubicar al aparato escolar como núcleo de la hegemonía, Gramsci menciona la importancia de otros aparatos culturales en la articulación de la concepción del mundo del sector dirigente y realiza un importante avance teórico referente a “las futuras tendencias evolutivas que presentan las nuevas puntas hegemónicas, y el lugar estratégico que gradualmente conquistan al interior de la sociedad”.¹⁵⁵ El énfasis lo marca en el ámbito de los medios de comunicación especialmente la prensa y la incipiente radio¹⁵⁶ los cuales tenderían a convertirse en las principales instituciones productoras de consenso social.

Las aproximaciones de Karl Marx y Antonio Gramsci son muestra de la evolución teórica del concepto de ideología. Sin embargo, observemos si estos acercamientos son pertinentes al analizar el papel de la ideología en el documental.

Marx enfoca su análisis hacia las funciones socioeconómicas de la “falsa conciencia” sin llegar a una definición exacta de este concepto y sin permitir el análisis de “ideas” que se opongan a la dominación, las cuales también pueden ser ideológicas. Si bien el documental ha sido un medio de difusión empleado por los sectores económica y culturalmente “dominantes” para legitimarse y mantener determinado *status*, gran parte de los filmes del este género funcionan como medio de crítica o contraposición a dichos sectores. Por lo tanto, el concepto desarrollado por Karl Marx no es pertinente para la presente investigación.

Antonio Gramsci aborda las funciones sociopolíticas de la ideología o “concepción del mundo” de una manera más dinámica y profunda, delimitando la forma en que ésta se difunde y reproduce, así como su papel nodal en la pugna por la hegemonía. En este sentido el documental puede ser empleado por los sectores hegemónicos, pero también funcionaría como “cimiento” o trinchera cultural de los sectores no hegemónicos. Puesto que lo que necesitamos encontrar es la naturaleza de las “ideas” englobadas en el concepto de ideología con el objetivo de demostrar su incidencia en el proceso de creación fílmica, el concepto de Gramsci enfocado a las funciones de la ideología muestra poca funcionalidad.

1.9.2 Teun van Dijk y el concepto de ideología

Un autor que ahonda en la naturaleza y significado del concepto de ideología es el lingüista holandés Teun van Dijk. Retomando los enfoques clásicos se cuestiona, en principio, por qué no ha sido definido con claridad el concepto, es decir, “los detalles de las “ideas”, “creencias” o “conciencia” que supuestamente constituyen una ideología”. El abordaje cognitivo de las ideologías en estrecho diálogo con los ámbitos social y discursivo es el aporte pionero de van Dijk. Asimismo, desde un posicionamiento crítico, analiza tanto las ideologías que legitiman el dominio como aquellas que se oponen a él.

De esta manera el autor define a las ideologías como las “creencias fundamentales compartidas por los miembros de un grupo”. Es decir, aquellas *creencias*¹⁵⁷ que forman la base “axiomática” de creencias más específicas de un grupo, que controlan y organizan tanto las creencias fácticas (conocimiento) como las creencias evaluativas (opiniones) de los grupos. Como representaciones

contradicciones de la base material y difundir su concepción del mundo a las distintas capas sociales mediante su liderazgo moral e intelectual y a través de la persuasión y el consenso.

¹⁵⁵ Javier Esteinou, *op.cit.*, p. 40.

¹⁵⁶ *Idem*.

¹⁵⁷ El término *creencias* lo toma prestado de la psicología cognitiva y lo emplea “técnicamente” para referir al pensamiento en general, es decir, a cualquier cosa que pueda ser pensada o, metafóricamente, a los “ladrillos del edificio de la mente”.

mentales, las creencias ideológicas son parte de la cognición individual y social: se ubican en la mente de las personas a la vez en que son compartidas por una colectividad.

Las creencias ideológicas tienen como origen una base cultural común, es decir, parten de aquellas creencias aceptadas y compartidas “por (prácticamente) todos los miembros competentes de una cultura”. Dicha base común, o conocimiento sociocultural, está basada en criterios de verdad socialmente aceptados y es la que “permite a los miembros de diferentes grupos comprenderse los unos a los otros”.¹⁵⁸ Este espacio común es por definición pre ideológico, pues a partir de él los distintos grupos podrán desarrollar conocimientos y opiniones específicas, es decir, creencias ideológicas.

En este sentido, es posible resolver el largo debate entre conocimiento e ideología. Mientras que el conocimiento sociocultural es compartido por una comunidad epistémica, con base en criterios de verdad ampliamente aceptados, al interior de los grupos es posible el desarrollo de conocimiento específico que será certificado y supuesto como “verdadero” para dicha colectividad. Otros grupos podrán rechazarlo y llamarle “meras creencias”, superstición o religión. Esto debido a que los criterios empleados para evaluar el estatus verdadero o falso de una idea son “social, cultural e históricamente variables”.¹⁵⁹

Las creencias ideológicas presuponen siempre la especificidad para una colectividad, pues tienen que ver con dimensiones fundamentales del grupo como sus condiciones de existencia, reproducción y de relación con otros grupos. Las ideologías resumen aquello que somos, que sostenemos, los valores que compartimos, y las relaciones que establecemos con otros grupos, particularmente con aquellos que se oponen a nuestros intereses. En otras palabras, definen la identidad de un grupo.

Al ser reflejo de los intereses sociales, económicos, políticos o culturales fundamentales de grupo, las ideologías involucran conflicto intergrupalo, es decir, competencia y confrontación con otras colectividades. Las ideologías sirven para representar las relaciones entre nuestro grupo y los otros grupos, así como para organizar las prácticas sociales de los miembros con el objetivo de preservar nuestros intereses y evitar que otros grupos los dañen. Las ideologías explican tales relaciones en términos polarizados, de esta manera Nosotros (nuestro grupo) nos representaremos positivamente y a Ellos (los otros grupos) los representaremos de manera negativa.

Teun van Dijk observa que estas características identitarias son un punto de partida para encontrar la manera en que las ideologías son representadas en nuestra mente, es decir, cuál es su estructura cognitiva. Menciona que éstas pueden representarse como esquemas de grupo y propone el siguiente formato para la organización o estructura de las ideologías:

Pertenencia: ¿Quiénes somos? ¿De dónde venimos? ¿Qué aspecto tenemos? ¿Quién pertenece a nuestro grupo? ¿Quién puede convertirse en un miembro de nuestro grupo?

Actividades: ¿Qué hacemos? ¿Qué se espera de nosotros? ¿Por qué estamos aquí?

Objetivos: ¿Por qué hacemos esto? ¿Qué queremos realizar?

158 Teun Adrianus van Dijk, *Ideología: un enfoque multidisciplinario*, Barcelona, Gedisa Editorial, 1999, p.146.

159 *Ibid.*, p. 35.

Valores/Normas: ¿Cuáles son nuestros valores más importantes? ¿Cómo nos evaluamos a nosotros mismos y a los otros? ¿Qué debería (o no debería) hacerse?

Posición y Relaciones de grupo: ¿Cuál es nuestra posición social? ¿Quiénes son nuestros enemigos, nuestros oponentes? ¿Quiénes son como nosotros, y quiénes son diferentes?

Recursos: ¿Cuáles son los recursos sociales esenciales que nuestro grupo tiene o necesita tener? ¹⁶⁰

Los miembros de grupos sociales deben tener creencias básicas en común tales como normas, valores, conocimiento u opiniones, es decir, deben compartir representaciones sociales. No es necesario que todos los miembros del grupo conozcan las creencias ideológicas integralmente, sin embargo es fundamental que compartan “el conjunto de proposiciones ideológicas “esenciales” o “medulares”, a saber, aquellas que son creencias (...) específicas, definitorias o prototípicas de un grupo. Por ejemplo, la gente no sería calificada como neoliberal si no compartiera las proposiciones ideológicas esenciales sobre la libertad de mercado”.¹⁶¹

Además de estas representaciones en común, los miembros deben tener alguna forma de conciencia sobre ellas. “Para los miembros individuales esto significa que parte de su identidad personal (sí mismo) está ahora asociada con una identidad social”,¹⁶² lo que les permitirá auto-representarse como parte del grupo.

Si bien las ideologías son constructos teóricos que nos permiten comprender las creencias de un grupo, es necesario señalar que las personas desarrollan “versiones” propias de las ideologías las cuales aplican variable y contextualmente en sus prácticas cotidianas. Estas versiones individuales aún deben de ser consideradas como representaciones sociales pues deben “estar muy cerca de la ideología abstracta del grupo para que los individuos puedan funcionar apropiadamente como miembros competentes del mismo”.¹⁶³

Van Dijk propone que entre las representaciones sociales, generales y abstractas, y las prácticas sociales concretas es necesario un proceso de contextualización mediante la construcción de modelos mentales. Los modelos mentales son los dispositivos o representaciones cognitivas que se construyen a partir de las experiencias diarias de los individuos. En otras palabras, las personas acumulan conocimiento y opiniones que les permiten tener una postura frente a sus experiencias cotidianas. Estos modelos pueden construirse a partir de sus propias vivencias o por lo que leen o escuchan. La actualización cognitiva de los modelos nos permite entender, interpretar y hablar sobre los acontecimientos cotidianos.

Puesto que los modelos mentales “controlan el discurso, la interacción y otras prácticas sociales”,¹⁶⁴ aquellos que estén influidos ideológicamente nos impulsarán a interpretar, actuar o hablar como miembros de un grupo social.

Sin embargo, en la vida diaria las personas forman parte de varios grupos y, por lo tanto, comparten una mezcla de creencias ideológicas. En algunos casos estas creencias pueden

160 *Ibid.*, p. 96.

161 *Ibid.*, p. 190.

162 *Ibid.*, p. 182.

163 *Ibid.*, p. 107.

164 Teun Adrianus van Dijk, “Política, ideología y discurso”, [en línea], *Quórum Académico*, vol. 2, núm. 2, julio/diciembre de 2005, p. 19, Dirección URL: <http://www.discursos.org/oldarticles/Politica%20ideologia.pdf>, [consulta: 18 de octubre de 2011].

contraponerse, por lo que los modelos mentales guiarán a las personas en la elección de una o más de sus identidades apropiadas en una determinada situación.

Dentro de las prácticas sociales que expresan nuestras creencias ideológicas destaca la práctica discursiva. A través de ella, principalmente, es que adquirimos, expresamos y reproducimos las ideologías. Mientras que aquello que escuchamos o leemos puede reafirmar o modificar nuestras creencias, el discurso que emitimos mostrará nuestra membresía a determinados grupos sociales.

Como hemos visto, Teun van Dijk ha realizado un estudio profundo respecto a la naturaleza de las ideologías, recorriendo sus aspectos cognitivos, sociales y discursivos. El acercamiento propuesto por el autor muestra funcionalidad para el presente estudio pues nos permitirá comprender cómo los documentalistas plasman este tipo de creencias en sus obras. Especialmente aquellos que crean obras de tipo político.

1.9.3 Documental político: características y aplicación del concepto de ideología de Teun van Dijk

En este apartado abordaremos al documental político como una corriente dentro del género que se caracteriza por tomar la política como terreno para la emisión de un discurso ideológico, es decir, como obras que son portadoras explícitas de las creencias de quienes las realizan.

Cabe mencionar que en el camino de la investigación de este tipo de documentales la bibliografía es prácticamente inexistente siendo pocas también las páginas dedicadas al cine político en general. Algunos de los acercamientos han sido realizados por cineastas de la izquierda política tanto europeos como latinoamericanos movilizados por el Mayo Francés y la Revolución Cubana, siendo los segundos quienes han enfatizado sobre la importancia del género documental.

Si bien esta historia de politización en el cine tuvo su clímax en los años sesentas y setentas, el uso de las imágenes fílmicas como medio de difusión de ideologías había sido utilizado por un gran número de documentalistas, cabe recordar la experiencia del *Cine-Tren* de Alexander Medvedkin o el *Kino-Nedelja* de Dziga Vertov. En otras latitudes e ideologías John Grierson, Leni Riefenstahl, Pare Lorentz, entre otros y otras, son ejemplo del uso político del documental para la promoción de sus respectivos gobiernos.

A lo largo de los años el documental político ha recibido varios nombres, entre ellos, documental de agitación, de intervención, militante o propagandístico. Todos ellos confluyen en el objetivo de influir en la audiencia y buscar el logro de ciertos propósitos en la sociedad.

Dentro del documental político identifico dos principales acercamientos temáticos. El primero de ellos retoma acontecimientos, hechos o problemas que se vinculan con el ejercicio del poder en relación a un conflicto de intereses, por lo que abordan la relación de oposición entre dos o más sectores sociales en la pugna por el poder político.

Por ejemplo, la cinta de Joris Ivens *Tierra de España (The Spanish Earth, 1937)* se estructura a partir del enfrentamiento de la milicia republicana contra el franquismo, en el marco de la Guerra Civil Española. A pesar de que el ejército franquista aparece en pocas ocasiones dentro del filme, la narración gira en torno a la contraposición de ambos proyectos políticos y a las ventajas para la población si los *leales* triunfasen. Es decir, existe un conflicto de intereses y una argumentación a

favor de uno de los sectores inmersos en la pugna política.

Otro acercamiento al documental político es aquel que “persigue el fin de promover determinadas acciones para aportar al cambio social y político, o bien para oponerse al mismo, y el que adopta el carácter de propaganda abierta de un régimen o sistema político”.¹⁶⁵ En este tipo de filmes puede no existir un oponente ideológico explícito, por lo que la argumentación gira en torno a los beneficios de un determinado régimen político.

Por ejemplo, en *El Triunfo de la Voluntad (Triumph des Willens, 1935)* de Leni Riefenstahl los enemigos ideológicos del nacionalsocialismo son prácticamente inexistentes al interior del filme. La cinta se limita a mostrar la homogenización de la población y a exaltar los postulados del nazismo. Como éste, muchos documentales muestran únicamente las ventajas de un determinado régimen político, sin que aparentemente existan sectores que se opongan a él.

En ambos casos, la producción de este tipo de documentales podrá ser impulsada por determinado gobierno o sus instituciones, por alguna organización o un partido político o de manera independiente e individual.

A pesar de que muchos documentales políticos difunden la postura ideológica de una colectividad, referiremos a un sólo punto de vista ideológico en el documental: el del realizador, pues es en él o ella en quien recae la labor de articular dicha postura en lenguaje cinematográfico.

Mencionamos con anterioridad que los documentales, en general, pueden realizarse en función de diversos objetivos comunicativos: expresar, revelar o preservar, analizar o cuestionar o persuadir y promover. En el caso del documental político los dos últimos adquieren una gran relevancia pues lo que se busca con la realización de éste tipo de obras es la persuasión del observador respecto a la postura política reflejada en la obra. Al respecto Getino y Velleggia postulan que en el proceso de creación fílmica “la respuesta a la interrogante de “¿para qué?” suele anteceder a la idea o, en su caso subordinarla a aquel”.¹⁶⁶

La priorización del ¿para qué? con respecto al ¿qué? responde a que “más allá del tema que el filme aborde, la principal línea divisoria estaría dada por el objetivo político que el filme persigue con respecto a la realidad extra cinematográfica”.¹⁶⁷ En muchos ejemplos de documentalismo político, entre los que destacan las producciones latinoamericanas de los setentas y ochentas agrupadas en lo que posteriormente se conocería como Nuevo Cine Latinoamericano, además del objetivo persuasivo se busca la transformación del espectador en actor político de su realidad.¹⁶⁸

Si el documentalismo implica la transformación de elementos de la realidad o del mundo histórico a partir del punto de vista del autor, en el tipo de documentales que analizamos, “la intencionalidad política que el realizador imprime al tratamiento creativo de la realidad”¹⁶⁹ adquiere una importancia fundamental. En este sentido, el documentalista se convierte en el constructor de un discurso fílmico que explicita su concepción del mundo y aporta elementos al

165 Octavio Getino; Susana Velleggia, *op.cit.*, p. 32.

166 *Ibid.*, p. 27.

167 *Ibid.* p. 32.

168 *Ibid.*, p. 30.

169 *Ibid.*, p. 32.

observador en su construcción de sentidos sobre la realidad.¹⁷⁰ En el documental político: “El afán de objetividad (mostrar la “realidad tal cual es”) es desplazado por la asunción plena de la subjetividad de quien se acerca a la realidad para registrarla. Habida cuenta de que este “registro” nunca es neutro, la mediación del emisor del discurso y su ideología deben hacerse explícitas”.¹⁷¹

La propuesta teórica de Teun van Dijk nos permite analizar la manera en que el realizador de documentales de tipo político plasma su postura ideológica en su obra. Como se ha mencionado las personas pertenecen a grupos sociales por lo que comparten creencias ideológicas de varias colectividades. El documentalista no está exento de esta múltiple pertenencia por lo que el punto de partida en el proceso de realización debe consistir en la elección de una o más de sus identidades que le permitan articular un discurso fílmico claro y congruente.

Al abordar temáticas relacionadas con la pugna entre grupos sociales, el realizador debe tomar postura ante el conflicto. Este posicionamiento y su expresión a través del discurso fílmico darán cuenta de su pertenencia a determinado grupo o grupos sociales. La estrategia a emplear, al hablar como miembros de colectividades, puede resumirse en lo que van Dijk llama el “cuadrado ideológico” que muestra la polarización entre Nosotros (nuestro grupo) y Ellos (los otros grupos). El cuadrado consiste en:

Poner énfasis en Nuestros aspectos positivos.
Poner énfasis en Sus aspectos negativos.
Quitar énfasis de Nuestros aspectos negativos.
Quitar énfasis de Sus aspectos positivos.¹⁷²

En el proceso de realización del documental político la estrategia de auto-representación positiva y representación negativa del otro se lleva a cabo de muchas maneras. Por ejemplo: en el manejo de la cámara (encuadres, movimientos, angulaciones), en la estructuración narrativa de los tópicos, en la selección de imágenes de archivo y de otros recursos fílmicos como la música, los efectos de sonido o la voz en *off* y, finalmente, en la producción de sentido entre tales elementos lograda en el montaje.

Asimismo, dentro de la estrategia de polarización, es recurrente el empleo de figuras retóricas en el documental político. Estas constituyen expresiones desviadas del uso gramatical común, es decir, alejadas de su sentido literal cuyo propósito es lograr un efecto estilístico.¹⁷³ En el film estas figuras pueden ser llevadas tanto a nivel visual y/o sonoro como a nivel lingüístico. La fuerza persuasiva de las figuras retóricas las ha llevado a ser empleadas por los realizadores de documental político para enfatizar o atenuar aspectos de su discurso audiovisual con miras a lograr los objetivos comunicativos planteados.

Algunas de las mencionadas figuras son: la metáfora, la hipérbole, la metonimia, la sinécdoque, la repetición o la elipsis. Trataremos de explicarlas tomando como referencia la primer parte de *La Hora de los Hornos* (Argentina, 1968) de Octavio Getino y Fernando Solanas.

La metáfora refiere a una relación de semejanza entre los significados de los elementos que en ella participan, a pesar de que asocia términos que se remiten a aspectos de la realidad que

170 *Ibid.*, p. 14.

171 *Ibid.*, p. 19.

172 Teun Adrianus van Dijk, *Ideología y discurso: una introducción multidisciplinaria*, Barcelona, Ariel, Ariel Lingüística, 2003, p. 58.

173 Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 8ª ed., 1998, p. 211.

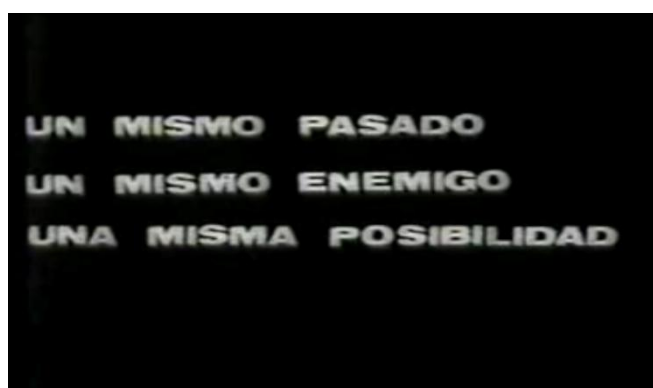
habitualmente no se vinculan.¹⁷⁴ Por ejemplo, en el capítulo 12, La Guerra Ideológica, de la citada obra aparece la imagen del David de Miguel Ángel entre una serie de imágenes de publicidad contemporánea. La metáfora visual plantea, a partir de un anacronismo temporal, la situación de “neocolonización ideológica” de la población latinoamericana. Estos elementos que regularmente no se vinculan, son asociados en significados al interior del filme con el objetivo de dar fuerza y cohesión a los argumentos vertidos en el documental.

La hipérbole es una exageración que “consiste en subrayar lo que se dice con la clara intención de trascender lo verosímil”,¹⁷⁵ esta figura se emplea para intensificar o disminuir el significado de una idea. En el mencionado capítulo del filme que sirve como ejemplo, la voz en *off* pronuncia: “Para el neocolonialismo los *mass communications* son más eficaces que el *Napalm*”. En esta hipérbole, empleada a nivel lingüístico, evidenciamos la exageración de los efectos de los medios de comunicación.

Estas mismas palabras de la voz en *off* nos permiten la ejemplificación de la metonimia, la cual es empleada principalmente para designar un elemento con el nombre de otro tomando el efecto por la causa o viceversa. En este sentido la palabra *Napalm* es empleada para designar al efecto de las bombas producidas con este combustible.

La elipsis es otra figura retórica que ha sido adoptada por el cine como recurso narrativo. Esta consiste en omitir alguno de los elementos expresivos con el objetivo de conseguir un mayor énfasis en el mensaje. En la estrategia de polarización, esta omisión puede generar énfasis u ocultar algunos aspectos del filme, por lo que también es empleada por el documental político con fines persuasivos. En *La Hora...* podemos encontrar la elipsis en todo el capítulo 1, en el cual se narra la historia del *neocolonialismo* en Latinoamérica desde el punto de vista de los sectores sociales *dominados*.

Por último, mencionaremos otra figura retórica presente en los documentales de tipo político: la repetición. Ésta consiste en la reiteración de palabras u otros recursos expresivos para generar énfasis en el mensaje. En el filme que nos sirve de ejemplo podemos encontrarla en los intertítulos, uno de ellos menciona:



174 *Ibid.*, p. 311.

175 *Ibid.*, p. 257.

Igualmente podemos encontrar ejemplos de repetición en la aparición de una sola palabra, multiplicada en la pantalla:



Las figuras retóricas funcionan como útiles herramientas para él o la realizadora de documentales de tipo político pues permiten comunicar las ventajas o desventajas de una idea de manera más clara y convincente para el observador. Recordemos que el objetivo es persuadir, por lo que en el mejor de los casos lograremos que el observador cambie su postura sobre lo reflejado en la obra, mientras que en otros, podremos detonar en éste una reflexión que se extienda más allá del espacio de proyección.

Para finalizar este apartado, cabe mencionar que la realización del documental político implica un gran reto creativo. Por una parte el cineasta debe argumentar su postura ante determinado tema, el cual regularmente será polémico o desconocido por el espectador. Además, el equilibrio estético y argumentativo debe mantenerse pues de lo contrario se puede caer en la realización de un panfleto audiovisual el cual, posiblemente, revertirá el efecto comunicativo planteado con el filme.

Apartado 2
Sobre el proceso de realización y producción del
documental Napalm TV

Consideraciones previas

Tras ahondar en el desarrollo histórico y creativo del documental y de enlazar teóricamente este concepto con el de ideología para delinear la propuesta de documental político como tipología del género, cabe comenzar el ejercicio de realización de un filme de este tipo.

Es pertinente anotar que como discurso audiovisual el documental a realizar, cuyo proceso de creación y producción quedará asentado en este Apartado 2 de la tesis, dará cuenta de las creencias fácticas y de las opiniones específicas de los grupos sociales de los que formo parte, pues recordemos que en este tipo de filmes las creencias ideológicas influyen a sobremanera en la construcción de un discurso persuasivo.

De este modo el mediometraje, que se titulará Napalm TV, asumirá un posicionamiento desde la izquierda política para abordar el tema de la concentración e influencia de los medios de comunicación en la sociedad mexicana, singularmente el del impacto de los contenidos televisivos de las empresas Televisa y TV Azteca en su audiencia.

Este impacto será retomado bajo el caso específico de la influencia en el espectador de los contenidos propagandísticos de estas televisoras a favor de la estrategia de lucha antinarcóticos implementada por Felipe Calderón de 2006 a 2012; la cual según el documental se traducirá en control social de la población en un contexto de guerra.

Como se puede observar el posicionamiento ideológico esta dado desde el momento de la elección del tema, pues se trata de un fenómeno que ha despertado mi interés al formar parte de diversos grupos sociales, por ejemplo, como estudiante universitaria, colaboradora en medios libres, defensora de derechos humanos y antibelicista.

De acuerdo con lo observado en la propuesta teórica de Teun van Dijk esta pertenencia social es la que permitirá tomar postura ante el fenómeno a abordar, pues he construido representaciones cognitivas a partir de mi experiencia, de aquellas cosas que he leído, visto o escuchado, y la que me permitirá expresar las normas, valores, conocimiento y opiniones particulares de los grupos de los que formo parte.

Como discurso retórico, el documental representará positivamente aquellos grupos a los que pertenezco y, negativamente, a aquellas colectividades que afectan los intereses de los grupos de los que formo parte, en este caso a las televisoras antes mencionadas y al poder ejecutivo federal responsable de la implementación de la estrategia antinarcóticos, polarización a la cual hemos estudiado según el cuadrado ideológico de van Dijk.

Cabe mencionar que de acuerdo a los dos ejes temáticos que he postulado para el documental de tipo político, el filme a realizar versará sobre el ejercicio del poder en relación a un conflicto de intereses: por un lado el del gobierno federal por difundir masivamente los beneficios de la implementación de la estrategia antinarcóticos y, por el otro, el del sector de la población sin acceso a los medios de difusión de masas y afectada por los efectos de la estrategia federal.

La descripción del proceso de realización, a desarrollar en este Apartado 2, iniciará con dos incisos fundamentales para mostrar la postura política que se asumirá en el documental. El primero de ellos será el planteamiento del problema, el cual estará estructurado a partir de una síntesis de la investigación sobre la concentración mediática en el país y el uso de las televisoras

por parte del gobierno para difundir la estrategia antinarcóticos. El segundo, que será una justificación del tema, versará sobre los motivos que me impulsaron a documentar el fenómeno mencionado.

Ambos incisos se basarán tanto en estadísticas oficiales como en medios hemerográficos y bibliográfico críticos a la estrategia y estarán abocados a describir la hipótesis a demostrar en el documental referente al papel de Televisa y TV Azteca como principal medio de control social en el contexto de “lucha contra las drogas”.

Cabe mencionar que al posicionamiento político-ideológico del filme se sumará un modo de realización independiente con un equipo de producción humano y material muy pequeño, pero que asumirá responsable y creativamente el abordaje del fenómeno mencionado con miras a la creación de un discurso persuasivo.

2.1 Proyecto del documental Napalm TV

2.1.1 Sobre el tema del documental Napalm TV

El tema del documental Napalm TV es el siguiente: El duopolio televisivo mexicano como principal medio de control social en el contexto de la guerra contra las drogas.

La elección del tema de este documental fue el fruto de la confluencia de múltiples inquietudes. La primera de ellas refiere al papel de la televisión como principal medio de difusión de masas a nivel nacional. Considerando que cada día el 95.5% de la población enciende este aparato y lo observa por tres horas en promedio,¹⁷⁶ la televisión se ha convertido en la directriz cultural de la sociedad mexicana por excelencia.

Sin embargo, dentro de la oferta de este medio la concentración por parte de las empresas Televisa y TV Azteca es implacable. Ambas concesionarias ofrecen más del 94%¹⁷⁷ de los contenidos, lo cual las constituye como el principal medio de penetración ideológica que, lejos de fungir como un servicio público y democrático, difunde los intereses de los sectores económicamente dominantes.

Apunta Jenaro Villamil que la “concentración, discrecionalidad y contenidos de baja calidad son las tres coordenadas que describen esta industria”.¹⁷⁸ A ellas cabría agregar la transformación de un bien público como la información a mercancía, a “un valor de cambio que, ante todo, debe reflejar los intereses de los dueños de la pantalla”,¹⁷⁹ situación que aumenta su relevancia al considerar que la televisión es el principal medio informativo del país.

La televisión y sus propietarios constituyen “uno de los poderes fácticos más fuertes, determinantes e influyentes en la vida social, política, cultural, económica y hasta religiosa del país”. El amplio poder del duopolio le confiere la capacidad de manejo a discreción de la agenda y la opinión pública; de fomento a la ignorancia, de imposición de modas, estereotipos y valores.

176 CONACULTA, *Encuesta nacional de prácticas y consumo cultural 2010*, [en línea], México, Dirección URL: www.conaculta.gob.mx/encuesta_nacional/, [consulta: 12 de noviembre de 2011].

177 Carmen Aristegui, Primera Emisión, México, Noticias MVS, 06:00-10:00 hrs, viernes 25 de octubre, 2011.

178 Jenaro Villamil, *La televisión que nos gobierna: modelo y estructura desde sus orígenes*, México, Grijalbo, 2005, p. 9.

179 *Ibid.*, p. 10.

Son ellos los que determinan los parámetros de lo que se debe entender como cultura, entretenimiento, información y verdad. En otras palabras, Televisa y TV Azteca se constituyen como el poder simbólico más importante de nuestro país.

Ante la gran incidencia del duopolio en una multiplicidad de asuntos influyentes de la vida nacional, se despierta una interrogante: ¿Cuál es el poder que nos gobierna, el mediático o el político? La respuesta no es sencilla.

Si consideramos que el duopolio se instaura al paralelo de la adopción de las tendencias del “libre mercado” a nivel global y de la consolidación de la tecnocracia en el poder político mexicano, la situación se complica aún más.

La incidencia de las corporaciones en las decisiones de la vida pública del país se incrementó de sobremanera con la ola neoliberal, fenómeno observable a partir de la privatización de buena parte de los sectores públicos: bancarios, siderúrgicos, telefónicos, mediáticos, en principio. El resultado: un desequilibrio económico sin precedentes en la historia del país que llevó a la población al desempleo y la miseria. Dentro de este proceso desestabilizador, de crisis políticas, sociales y económicas, la televisión ha fungido como el punto neurálgico del mantenimiento del *status quo*, ocultando, en sus contenidos, los antagonismos estructurales como la desigualdad y la explotación.

La insuficiencia regulatoria en materia de televisión es otro factor primordial en el contexto de un gobierno “tele-dirigido”, pues es en la pantalla donde “se crea y se regenera un poder político propio, por encima de los partidos y de las instituciones representativas”¹⁸⁰ y en donde “las contiendas políticas en vez de ganarse con votos se ganan (y se pierden) en las audiencias televisivas”.¹⁸¹

Acercándonos a la respuesta, tenemos que en el poder de la televisión recae la legitimación del proyecto político imperante y que en el poder político recae la legalización de la impunidad televisiva. Es decir, ambos poderes necesitan uno de otro y se funden en la unanimidad respecto al proyecto geoeconómico del país.

Es en la obtención del consenso por la vía ideológica donde recae el poder de los contenidos televisivos del duopolio, en su labor como directrices y promotores del pensamiento único. En este sentido, la pantalla ejerce una “tarea cultural *dominante*, no en el simple sentido de instrumento al servicio de la clase dominante” sino en ser la constructora “de la principal conciencia colectiva que relaciona a los individuos con la realidad”.¹⁸²

Pero, ¿cuál es esta “realidad”, la de los *reality-shows*, telenovelas, mundiales de fútbol o noticiarios? La respuesta podrá ser contundentemente negativa, sin embargo, debemos considerar que la televisión representa el principal contacto de muchas personas con los hechos que suceden al exterior de los núcleos familiares, laborales o educativos.

La pantalla del duopolio busca convertirnos en consumidores de una realidad inexistente y alejarnos de aquellos sucesos que no se ven pero existen. Por ello, en sus contenidos “predomina

180 Jenaro Villamil, *El poder del rating*, Barcelona, Plaza y Janés, 2001, p. 10.

181 *Ibid.*, p.12.

182 Javier Esteinou Madrid, *op. cit.*, p. 143.

la uniformidad por encima de la diversidad y prevalecen la banalidad y lo efímero”.¹⁸³ Buscan guiar al “rebaño desconcertado” por los engranes del capital hacia la “felicidad” que se obtiene a través del consumo, generando a este paso “una dosis de soledad y de fuga virtuales que se han convertido en patologías del mundo contemporáneo”.¹⁸⁴ El objetivo: convertir al sujeto político activo en espectador, en sujeto mediático pasivo,¹⁸⁵ para que éste acepte *motu proprio* su papel en la reproducción de las condiciones sociales de explotación.

Dadas las anteriores razones, en el documental Napalm TV se postulará que la televisión es el medio de *control social* por excelencia en el contexto mexicano actual. Este concepto es definido por Franco Garelli y Norberto Bobbio como:

El conjunto de medios de intervención (...) puestos en marcha por toda sociedad o grupo social, a fin de conformar a los propios miembros a las normas que la caracterizan, impidiendo y desaconsejando los comportamientos desviacionistas y reconstruyendo las condiciones de conformidad incluso respecto de un cambio de sistema normativo.¹⁸⁶

En una importante acotación, los autores señalan que existen dos formas de control social a “las que recurre un determinado sistema para obtener el consenso”. La primera refiere a los “mecanismos punitivos implementados en el caso de que los sujetos no se acaten a las normas dominantes”,¹⁸⁷ éste sería el nivel de la coerción física o jurídica. La segunda nos remite a los controles *internos* o los “medios con los que la sociedad intenta una interiorización en los sujetos (...) de normas, valores, metas sociales consideradas fundamentales para el mismo orden social. Los controles internos son (...) los que no amenazan a una persona desde el exterior, sino desde el interior de su conciencia”.¹⁸⁸

Justamente, al tratar el tema del control social ejercido por la televisión nos encontramos ante los mencionados controles *internos*, es decir, ante aquellos medios simbólicos que buscan asegurar la aceptación de principios reguladores del pensamiento y del comportamiento por parte de los miembros de una sociedad.

En este sentido, la elección del término control social permite englobar otra serie de inquietudes respecto al papel de la televisión en México, entre ellas: la enajenación, la pasividad, la desinformación y la despolitización.

En el documental a realizar se ha elegido abordar el tema del control social ejercido por el duopolio televisivo en el caso específico de “la guerra contra el narcotráfico” o “guerra contra el crimen organizado”, como estrategia de Seguridad Nacional del gobierno de Felipe Calderón Hinojosa (2006-2012).

Es importante considerar que la lucha antinarcóticos no es un fenómeno nuevo en México, sino que toma relevancia en la agenda pública a la par de la instauración de las políticas de “libre mercado” de mediados de los ochentas. Si bien la integración comercial era el eje rector de la firma de acuerdos y tratados con otros países, la apertura de fronteras llevó implícita la idea de compartir medidas de seguridad con los socios comerciales. Esto derivó en un proceso de militarización el cual adoptó la “lucha antinarcóticos” como estrategia para contener el estallido

183 Jenaro Villamil, *El poder del rating*, Barcelona, Plaza y Janés, 2001, p. 10.

184 *Ibid.*, p. 11.

185 *Ibid.*, p. 9.

186 Norberto Bobbio, *et. al.*, *Diccionario de Política*, México: Siglo XXI, vol. 1, 1982, p. 368

187 *Ibid.*, p. 368.

188 *Idem.*

social ante la creciente desigualdad y ante la explotación de los recursos naturales nacionales.

Más allá del contexto nacional cabe aclarar que el paradigma de “guerra contra el narcotráfico” ha sido la columna vertebral del plan de dominio geoestratégico de Estados Unidos para América Latina en las recientes décadas. Entre sus objetivos se encuentran el aniquilamiento de las economías nacionales, la destrucción del tejido social y la persecución y represión a movimientos sociales. La intervención imperial traza el círculo de la impunidad a través del control del mercado mundial de tráfico de drogas y armas, mismas que vende tanto a ejércitos como a narcotraficantes,¹⁸⁹ así como de la imposición de planes de seguridad nacionales que beneficien su permanencia *de facto* como la mafia más poderosa a nivel global.

Sin embargo, las razones de fondo de la “guerra” son poco accesibles en nuestro país donde la televisión, en manos de intereses privados que convierten la realidad en mercancía, se constituye como el principal medio de información.

A pesar de la larga existencia de la estrategia de “guerra contra el narcotráfico”, no fue sino hasta comienzos del sexenio de Felipe Calderón que la lucha antinarcóticos se posiciona como el asunto prioritario de la agenda pública.

El representante del Poder Ejecutivo en México inaugura su sexenio (2006-2012) tras un proceso electoral altamente cuestionado así como ampliamente apoyado por el sector empresarial y mediático. Para ganar una legitimidad que no obtuvo en las urnas, Calderón implementa prontamente la estrategia de “guerra contra el crimen organizado” al cual considera como el principal problema nacional por encima de la pobreza o la educación.

Dentro de sus primeras acciones de gobierno destacan la toma de posesión en un campo militar,¹⁹⁰ el aumento de sueldo a la milicia¹⁹¹ y la implementación del Operativo Conjunto Michoacán. Todas éstas, llevaban la advertencia de un nuevo gobierno que se abría paso bajo la bandera del autoritarismo.

Para ejecutar la mencionada estrategia era necesario convertir un tema de seguridad pública, el tráfico de drogas, en un asunto de seguridad nacional con el objetivo de justificar la participación de las Fuerzas Armadas en el combate al crimen organizado. El enfrentamiento hacia este nuevo “enemigo interno” implicaría el despliegue de la milicia en el escenario público mexicano. Cabe acotar que todas las acciones mencionadas hasta el momento tuvieron un amplio y unánime respaldo por parte de Televisa y TV Azteca.

En una elipsis al presente, la estrategia de “guerra contra las drogas” mostró nula eficacia a pesar del despliegue de 96 mil efectivos del ejército y de un gasto público que rebasó los 255 mil millones de pesos en materia de Seguridad Nacional.¹⁹² Algunas cifras podrían sustentar ésta afirmación. Por ejemplo, mientras que en el año 2000 se erradicaban 30 mil hectáreas de plantíos

189 Notimex, *et. al.*, “Beneficiarios de Rápido y furioso: El Chapo, El Teo y La Familia”, [en línea], México, La Jornada.unam.mx, 27 de julio de 2011, Dirección URL: <http://www.jornada.unam.mx/2011/07/27/politica/007n2pol>. [consulta: 1 de noviembre de 2011].

190 Rosa Elvira Vargas, “En acto castrense, Calderón asume el Poder Ejecutivo”, [en línea], México, La jornada.unam.mx, 1 de diciembre de 2006, Dirección URL: <http://www.jornada.unam.mx/2006/12/01/index.php?section=politica&article=003n1pol> [consulta: 5 de noviembre de 2011].

191 Jesús Aranda, “Será sustancial el alza salarial para las fuerzas armadas, reitera Calderón.”, [en línea], México, La jornada.unam.mx, 3 de diciembre de 2006, Dirección URL: <http://www.jornada.unam.mx/2006/12/03/index.php?section=politica&article=010n1pol> , [consulta: 5 de noviembre de 2011].

192 Nancy Flores Nández, “Gasto de 255 mil mdp en seguridad nacional”, [en línea], México, Contralinea.info, 29 de mayo de 2011, Dirección URL: <http://contralinea.info/archivo-revista/index.php/2011/05/29/gasto-por-255-mil-mdp-en-seguridad-nacional/>, [consulta: 26 de octubre de 2011].

de marihuana, en 2010 se erradicaron tan sólo 14 mil.¹⁹³ Además, México sigue siendo territorio de paso del 90 por ciento¹⁹⁴ de la droga que llega a Estados Unidos, idéntica cantidad previa implementación de la “guerra”.

Dentro de la espectacular cifra de 122 mil detenidos, hasta el año 2010, por nexos con el narcotráfico a la que hizo alarde Felipe Calderón en los principales medios de difusión mexicanos se esconde otra abrumadora realidad. Tan sólo 1,359 de los detenidos habían sido procesados por el delito de delincuencia organizada, pudiéndoseles comprobar las imputaciones a menos del 50 por ciento.¹⁹⁵ Cabe destacar que gran parte de estas 735 personas sentenciadas pertenecían a los niveles inferiores de la estructura criminal, mientras que en materia de lavado de dinero, que sería el principal problema a resolver para terminar con el narcotráfico, sólo se habían puesto en marcha dos averiguaciones previas.¹⁹⁶

Lejos de constituirse como una amenaza al narcotráfico, la guerra implementada en México trajo consigo un incremento de la violencia que dejó como saldo 100 mil muertos y 14 mil desaparecidos.¹⁹⁷

La militarización del territorio mexicano se tradujo en una notable disminución de las garantías civiles, por ejemplo, mediante las reformas a los artículos 16 y 22 constitucionales. Asimismo la Secretaría de la Defensa Nacional se posicionó como la principal instancia violadora de los derechos humanos de la población, recibiendo más de 5 mil quejas en su contra¹⁹⁸ desde iniciada la “guerra”.

Ante este panorama no resulta insensato afirmar que la lucha contra el narcotráfico ha fungido como estrategia para “expandir, proteger y consolidar los grandes intereses económicos”¹⁹⁹ neoliberales, sirviendo principalmente al “proyecto de construcción imperial de los Estados Unidos”.²⁰⁰

Asimismo, la “guerra contra el crimen” impuesta vía terror de Estado ha tenido como objetivo el control y represión de las expresiones de descontento social generadas a raíz de la explotación y las condiciones de pobreza en México.

Además del componente coercitivo, la “guerra contra el crimen organizado” contó con un importante componente mediático que le dotó de gran poder y legitimidad. Con el objetivo de convencer a la opinión pública de la eficacia del combate al narcotráfico, el gobierno de Felipe Calderón gastó más de 21 mil millones de pesos en propaganda en cinco años de gestión.²⁰¹ Siendo el principal beneficiario el duopolio televisivo.

193 Señalan los *International narcotics control strategy report 2008, 2009 y 2010*. En: Nancy Flores Nández, "Una farsa, la 'guerra' contra el narcotráfico", [en línea], México, Contralinea.info, 23 de mayo de 2010, Dirección URL: <http://contralinea.info/archivo-revista/index.php/2010/05/23/una-farsa-la-guerra-contra-el-narcotrafico/>, [consulta: 26 de octubre de 2011].

194 *Idem*.

195 Nancy Flores Nández, "Gasto de 255 mil mdp en seguridad nacional", [en línea], México, Contralinea.info, 29 de mayo de 2011, Dirección URL: <http://contralinea.info/archivo-revista/index.php/2011/05/29/gasto-por-255-mil-mdp-en-seguridad-nacional/>, [consulta: 26 de octubre de 2011].

196 *Idem*.

197 Adriana Estela Flores, "En estados hay más de 14 mil denuncias", [en línea], México, Milenio.com, 10 de noviembre de 2011, Dirección URL: <http://impreso.milenio.com/node/9041790>, [consulta: 10 de noviembre de 2011].

198 Silvia Otero, "En 2011, 3 quejas diarias contra Sedena", [en línea], México, El universal.com, 2 de abril de 2011, Dirección URL: <http://www.eluniversal.com.mx/nacion/184503.html>, [consulta: 11 de noviembre de 2011].

199 James Petras, *La construcción del imperio americano en el siglo XXI*, [en línea], 9 pp., Chile, Dirección URL:

http://www.archivochile.com/Imperialismo/doc_poli_imperial/USdocimperial0023.pdf, [consulta: 12 de noviembre de 2011].

200 James Petras; Henry Veltmeyer, *El imperialismo en el siglo XXI: la globalización desenmascarada*, Madrid, Popular, 2002, p. 211.

201 s/a, "Gastó Calderón 21 MMDP en publicidad", [en línea], México, Proceso.com.mx, 30 de agosto de 2012, Dirección URL:

<http://www.proceso.com.mx/?p=318456>, [consulta: 11 de noviembre de 2012].

Al constante bombardeo mediático de propaganda explícita a favor de la “guerra”, se suma, por ejemplo, la producción de la teleserie *El Equipo* para la cual se destinaron 118.1 millones de pesos provenientes del erario público. Siendo beneficiaria Televisa. Tanto esta empresa como TV Azteca también han apoyado la “guerra” de manera un tanto indirecta, a través del aumento en cantidad de notas informativas y del tiempo de cobertura, principalmente en lo referente a las capturas de los “grandes capos” y a la promoción de la milicia.

En síntesis, en la estrategia del duopolio para la difusión del combate al crimen han predominado la descontextualización, la espectacularización y el amarillismo con el objetivo de mantener a la población desinformada, atomizada y convencida de los triunfos de la “guerra”. La mancuerna del gobierno con el duopolio ha sido un componente fundamental de la legitimación de la masacre.

Como hemos mencionado al inicio de este inciso, el tema que dará forma al documental es el del duopolio televisivo como principal medio de control social en el contexto de la guerra contra las drogas. Para ello hemos realizado una descripción de los principales ejes de análisis que se abordarán en el documental *Napalm TV*, así como del punto de vista a través de la cual serán tratados. Más adelante describiremos cómo se realizará el traslado de estas coordenadas a la imagen fílmica.

2.1.2 ¿Por qué realizar un documental sobre el control social ejercido por el duopolio televisivo mexicano en el contexto de la “guerra contra el narcotráfico”?

El impacto de la televisión del duopolio en la sociedad en el contexto de “guerra” ha sido una preocupación constante a lo largo de mi formación como comunicóloga. Sobre todo porque la implementación de la “guerra contra el narcotráfico” ha traído como consecuencia la “fascistización” del Estado Mexicano, es decir, la instauración de un poder de corte totalitario que busca privar a la población de las libertades civiles y de los derechos sociales. Entre sus más evidentes expresiones ubico la militarización, la paramilitarización y la operación de grupos de limpieza social. En este proceso, el duopolio ha fungido como núcleo de la obtención del consenso respecto del proyecto político del “neoliberalismo armado”.²⁰²

Mediante la emisión de propaganda oficial y de propaganda implícita en los contenidos diarios de Televisa y TV Azteca se han legitimado las más evidentes expresiones de un Estado de corte autoritario, entre ellas, la doble victimización de los masacrados al ser llamados “sicarios”.

Asimismo dentro del espectáculo televisivo cotidianamente se observan a “capos” detenidos con huellas de violencia física; punta del *iceberg* de la sistematización de la tortura por parte de las Fuerzas Armadas y cuerpos policiacos como vía de obtención de información y confesiones. Ambas expresiones constituyen los pasos principales para la “institucionalización del terrorismo de Estado”.²⁰³

En el silencio hacia la ilegalidad estatal, el duopolio ha cumplido la importante tarea de desinformación y descontextualización de la realidad con miras a la generación de terror y caos en el espectador. Tal situación, considero, ha conllevado a la parálisis social y a la

202 Raúl Zibechi, “El irresistible avance de la militarización”, [en línea], México, La jornada.unam.mx, 21 de octubre de 2011, Dirección URL: <http://www.jornada.unam.mx/2011/10/21/opinion/025a2pol> [consulta: 5 de noviembre de 2011].

203 Carlos Fazio, “Terrorismo estatal e impunidad”, [en línea], México, La jornada.unam.mx, 31 de octubre de 2011, Dirección URL: <http://www.jornada.unam.mx/2011/10/31/opinion/019a2pol>, [consulta: 1 de noviembre de 2011].

deshumanización, a observar la “guerra” como el orden natural de la vida del país. Impunemente los contenidos del duopolio parecen advertirnos: si quieres existir “tienes que ser como yo, hablar mí mismo lenguaje, negarte en lo que eres, enajenarte en mí”²⁰⁴.

El principal objetivo de la deformación cultural impuesta por el duopolio es convertir al ser humano en un consumidor de la realidad que ellos producen; reduciendo su capacidad de concebirse en una situación de dominio y aniquilando toda posibilidad de que aspire a un cambio. Al tele-espectador se le niega la capacidad para construir la historia, en cambio, sólo se le admite leer, contemplar, escuchar y padecer la realidad tal como es concebida por las clases dominantes.²⁰⁵ En este sentido, la televisión del duopolio es la expresión más grande en nuestro país de una “dependencia global generadora de modelos y valores nacidos de las necesidades de la expansión imperialista”²⁰⁶ y, cabría agregar, militarista.

Es ante la guerra que se libra desde ambos frentes, el gubernamental y el mediático, que me parece necesaria la realización de una obra que exprese un punto de vista disonante respecto a la realidad que buscan imponer en la población. Para ello considero al género documental como una posibilidad de entrar en el juego de la realidad, empleando libremente el mismo recurso que la televisión del duopolio: la imagen audiovisual.

Es desde las construcciones hegemónicas de la realidad por parte de Televisa y TV Azteca que el tejido social es penetrado, instalando sentidos y construcciones acerca de lo que debemos ser. Sobre esto cabe destacar que en la actualidad “la gran batalla por la emancipación de los individuos y de las sociedades es la lucha por la formación social del sentido”²⁰⁷ por el libre ejercicio de comprenderse a sí mismos con base en el mundo que nos rodea. En otras palabras, menciona Octavio Getino, “liberar al espectador de la magia alienadora del espectáculo constituye el paso necesario para su liberación de las condiciones opresivas en que se desenvuelve su vida”²⁰⁸.

Por este motivo considero de vital importancia adoptar la lucha cultural como medio para lograr un cambio social. Particularmente propongo la utilización del documental político pues observo en él múltiples cualidades para una comunicación efectiva.

La primera de ellas sería la capacidad de emplearlo como un medio libre a través del cual se pueden emitir discursos contra-hegemónicos. Otra sería la posibilidad de acercamiento directo con las personas y los sucesos que despiertan mi interés, a lo que Vertov llamaría “entrar en el campo de batalla de la vida misma”, así como el establecimiento de una relación con los sujetos que se documentan que salga más allá del mero hecho fílmico.

La cualidad audiovisual del documental le permite insertarse en el contexto del *homo videns*, en el cual la naturaleza misma de la comunicación ha sido trasladada al contexto de la imagen,²⁰⁹ pero en el sentido contrario del fomento a la atrofia cultural. En adición, el documental permite dar un “tratamiento creativo” a las imágenes mediante el cual se puede llegar a la creación de sentidos

204 Octavio Getino; Fernando Solanas, “Hacia un tercer cine, Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo”, [en línea], Brasil, Revista universitária do Audiovisual. Dirección URL: <http://www.rua.ufscar.br/site/?p=3055> [consulta: 12 de noviembre de 2011].

205 *Idem*.

206 *Idem*.

207 Octavio Getino; Susana Velleggia, *op. cit.*, p. 23

208 *Ibid.*, p.19

209 Giovanni Sartori, *Homo videns: la sociedad teledirigida*. México, Punto de lectura. 2006. p. 41 (paráfrasis)

complejos y críticos sobre la realidad que interpelen al observador sobre sus condiciones de existencia y los movilicen a la búsqueda de mejores condiciones de vida. En este sentido, el documental político tiene la tarea de invertir el papel del espectador pasivo por el del sujeto activo del cambio social.

Ante la alarmante realidad nacional considero necesario el empleo de un género que no cree mundos nuevos sino que reinterprete el existente y que lo haga de manera comprometida. Sin embargo, soy consciente de que un filme como expresión aislada no posee algún poder en la batalla contra el dominio ideológico; pues es sólo en la medida en que se englobe entre otras formas culturales y políticas, que el documental puede ser eficaz en esta lucha. En este sentido, el documental comprometido además de fungir como instrumento de denuncia ante las situaciones injustas debe conducir a un reagrupamiento político y esto sólo es posible mediante su inmersión en la lucha social y en el constante diálogo con otras expresiones culturales contra-hegemónicas.

El contexto mexicano actual es bastante complejo en el ámbito del ejercicio de la libertad de expresión, relación enteramente mediada por el poder. Por una parte, el hermetismo en los medios de difusión masiva hacia los sectores populares va en constante crecimiento de la mano de la agudización del autoritarismo del gobierno. Por la otra, ante el incremento de las condiciones de miseria, los sectores populares hacen un mayor uso de los medios de difusión libres o independientes. Sin embargo, un aspecto fundamental es que en muchas ocasiones este uso se hace al margen de la legislación nacional, como es el caso de la “radio libre”. En otros, este empleo de los medios no está prohibido ante la ley, pero sí ante el *status quo* por lo que en nuestro país es penado con la muerte como en ninguna otra parte del mundo.²¹⁰

Sin embargo, cabe asumir los riesgos que conlleva el ejercicio de esta “libertad” de expresión con el objetivo de contribuir al cambio social. Para ello es necesario poner nuestras obras “antes que en función del arte en función de la vida misma”²¹¹ y ocupar este género fílmico como una intervención en la realidad ante la actual crisis de credibilidad mediática, pues es sólo de esta forma que las ideologías de las clases dominantes se fragmentan y trastocan.

Personalmente he elegido el documental como el medio idóneo para expresar mis ideas libre y creativamente, así como para poner en práctica los conocimientos adquiridos durante mi formación académica. En este sentido, coincido en que “toda actividad intelectual que no sirve a la lucha de liberación nacional es fácilmente digerida por el opresor y absorbida por el gran pozo séptico que es la cultura del sistema.”²¹²

Para concluir cabe acotar que es a través Napalm TV que podré expresar una crítica sobre la política de seguridad nacional y su principal instrumento de legitimación en una coyuntura de transición presidencial que se vislumbra alarmante. En este sentido, Napalm TV se propone como un ejercicio de libertad de expresión que busca dejar testimonio de la “guerra”, de la impunidad mediática y sobre todo que busca proponer una reflexión ante la dominación ideológica.

210 México, primer lugar internacional en asesinato de periodistas: Miguel Concha. La jornada, Emir Olivares y Rubén Villapando. En <http://www.jornada.unam.mx/2009/05/31/politica/010n2pol> consultado el 4 de noviembre de 2011.

211 Getino y Solanas. *op.cit.*

212 Getino y Solanas. *Hacia un Tercer Cine*. Esta premisa puede ser aplicada para las producciones de la cinematografía nacional financiadas por el Estado, en las que domina la censura, la crítica laxa.

2.1.3 Objetivos del documental Napalm TV

Como se ha mencionado, el principal detonante de la realización de documentales de tipo político suele ser el ¿para qué? o aquellos objetivos comunicativos que se persiguen una vez finalizada la obra. En este sentido, el documental Napalm TV se plantea las siguientes metas:

Objetivo General

Ofrecer, a través de un documental, una reflexión crítica sobre el papel del duopolio televisivo mexicano (Televisa y TV Azteca) como principal medio de control social en el contexto de la “guerra contra el narcotráfico” en México.

Objetivos Particulares

Informar sobre la función de legitimación y promoción de la “guerra contra el narcotráfico” ejercida por los contenidos televisivos de Televisa y TV Azteca.

Señalar la relevancia del control psicológico de la población en un contexto de crisis económica y política.

Destacar la intensificación de la violencia en México tras la implementación de la “guerra contra el narcotráfico”.

Sugerir que la estrategia de seguridad del sexenio 2006-2012 facilitó la implementación de políticas privatizadoras de los bienes de la nación.

Señalar los resultados negativos de la estrategia de militarización de Felipe Calderón.

Tras la mención de los objetivos del documental Napalm TV, continuaremos con el diseño de producción. En esa sección se mencionarán los pasos que conllevó la realización del filme.

2.2 Preproducción

2.2.1 Aspectos generales de la preproducción

La decisión de realizar Napalm TV fue detonada por la existencia de una guerra en México surgida el año 2006, cuya dureza parecía aumentar año tras año a la par del gasto del gobierno en propaganda para ocultar sus aspectos negativos. A esto se sumó mi constante interés hacia el papel del duopolio Televisa-TV Azteca y su amplio poder de control social. En el contexto de la implementación de la estrategia de seguridad de Felipe Calderón, el duopolio se convertiría en el principal medio de difusión de contenidos oficiales cuyo rol, a mi parecer, fue la creación de un sesgo informativo estratégico con miras a legitimar el conflicto bélico.

La confluencia y relación de ambos fenómenos significó para mí un problema latente que debía documentarse y difundirse. Así comenzó una construcción abstracta de lo que podría ser Napalm TV y un primer paso fue decidir qué temas quería tocar, entre ellos: el enajenamiento, la manipulación de la opinión pública, la mediatización de la lucha contra el crimen organizado y,

sobre todo, aquellos a los que se contrapondrían que serían el aumento de la violencia en el país, la violación a los derechos humanos y la impunidad de las fuerzas armadas.

Un aspecto que tenía claro es que Napalm TV trataría los temas mencionados de manera general, no se centraría en uno o varios casos y por ende no contaría con personajes a modo. Para ello tuve que interpretar los manuales de producción de documentales, que tratan casi siempre de personajes humanos y de un conflicto que se genera a partir de una relación con otros humanos.

De esta manera decidí que uno de mis personajes fuera la televisión misma como un objeto omnipresente en la sociedad mexicana y como transmisora de una versión sobre lo que sucedía respecto a la guerra. Otro de mis personajes serían las masas, espectadores de la configuración de la realidad creada en la televisión. Un maniquí sería empleado como representación de las masas y como símbolo del silencio y evidente pasividad ante las transmisiones televisivas y otro personaje serían las víctimas inocentes de la violencia generada a partir del combate al narcotráfico.

Bajo estas premisas generales debía desarrollarse una narración cuyo hilo conductor comenzó a configurarse de la siguiente manera: una sociedad enajenada por los contenidos televisivos que coexiste con un conflicto bélico y que no tiene oportunidad de informarse respecto a los aspectos negativos que acontecen debido a la guerra, pues en la televisión sólo se muestran sus aspectos positivos, es decir propaganda basada en la premisa de un combate justo de buenos contra malos.

Con estas ideas comencé una investigación a mayor profundidad que casi siempre tuvo como fuente medios independientes y publicaciones críticas a la estrategia de seguridad.

Cabe destacar que los primeros acercamientos a la realización pueden ser conflictivos pues uno se encuentra entre un caudal de información que muchas veces genera confusión o ganas de abarcarlo todo. Por lo que la delimitación inicial es un paso importante para la generación de una primera escaleta. En mi caso se trataba de cómo hacer un material audiovisual que, basado en dichos temas, diera un mensaje a la gente que se informa a través de los medios masivos y que han forjado una serie de opiniones basándose en ellos.

Tomando en cuenta el tema a documentar, la investigación y los primeros esbozos de “personajes” comencé a planear segmentos temáticos y a preguntarme qué elementos audiovisuales podría emplear. Decidí que un recurso fundamental para realizar la crítica sería el material de archivo de la propaganda sobre lucha contra el narcotráfico, entre ellos los de la Secretaría de la Defensa Nacional, y de emisiones de programas de Televisa y TV Azteca.

Asimismo tendría que documentar cómo eran recibidos estos contenidos por el público, por lo que se planearon una serie de entrevistas que, desde un principio, se pensaron para ser respondidas por gente común y no por especialistas o intelectuales. También requeriría mostrar personas observando el televisor, por lo que debido al contexto del 2010, año en que comencé el levantamiento de imágenes, la Copa Mundial de Fútbol me resultaría un evento productivo en la obtención de tomas de gente viendo la televisión.

Al tratarse de una realización que conjuntaría elementos que por sí mismos parecían no tener una conexión obvia, que tendría una inclinación política y que debía ser hasta cierto punto didáctico,

otro elemento indispensable sería la inclusión de una voz en *off*. Esta permitiría llevar a cabo una argumentación para expresar mi punto de vista respecto a los fenómenos que se mostrarían en pantalla.

Con base en todos los aspectos mencionados del primer acercamiento a la planeación del documental, posteriormente se trabajaría en cómo cohesionarlos de manera narrativa para que fuesen comprendidos por el espectador, cuestiones que se abordarán más adelante.

Otro elemento importante al querer llevar esta problemática a la pantalla, dadas las características de los temas que planeaban narrarse, era el hecho de que se trataría de una realización independiente, una producción con pocos recursos humanos y monetarios, pues no se planeaba pedir financiamiento alguno sino llevarse a cabo de modo autogestivo y que no pensaba exhibirse en medios de difusión masiva sino en circuitos no comerciales y sin fines de lucro. Esto permitiría mayor libertad para expresar una postura personal respecto al conflicto a abordar, aunque también significaría para mí el asumir las tareas de producción y realización de manera integral. Asimismo al término del documental se debería emprender la tarea de difusión de manera independiente.

2.2.2 Estructura narrativa

Tras el esbozo de los segmentos temáticos a abordar en el documental, comencé a jerarquizarlos en función de la narración y de los elementos audiovisuales con los que contaría. Sabía que el primer aspecto a abordar era el del control social ejercido por el duopolio Televisa-TV Azteca de manera general, es decir como un contexto en el cual se expresara la influencia de las televisoras en la sociedad mexicana.

Esto daría pie a continuar con el caso en particular de la propaganda de la lucha contra el narcotráfico, del contexto en el cual se desarrollaba la guerra y de la manera en cómo se legitimaba dicha estrategia de seguridad en los principales medios.

La estructura narrativa quedó dispuesta de la siguiente manera:

Introducción.- Tratará el tema la concentración de la televisión mexicana en dos empresas Televisa y TV Azteca, así como el nivel de exposición de la población mexicana a sus contenidos. También se abordará la injerencia de estas empresas en la política nacional y su papel como difusores de campañas y candidatos políticos.

Desarrollo.- Este segmento estará destinado a explicar la implementación de la lucha contra el crimen por parte de Felipe Calderón y el papel del duopolio televisivo como legitimador de la estrategia a través de sus contenidos y de la difusión de la propaganda oficial. Se abordarán los diferentes momentos de la campaña mediática implementada por el gobierno federal en materia de seguridad enfocadas a justificar el empleo de las fuerzas armadas en el combate al crimen. Además, se hará énfasis en el papel de Televisa y TV Azteca como distractores y “descontextualizadores” de la situación de violencia vivida en el país.

Desenlace.- Se mostrarán los efectos de la guerra en la sociedad mexicana con el empleo de testimonios de víctimas de la violencia. Se mencionarán datos para refutar la efectividad de la estrategia y se hará un cierre con lo que considero fueron los objetivos de fondo de la guerra.

2.2.3 Elementos narrativos

Napalm TV se desarrollará narrativamente tomando como referencia los sucesos acontecidos en el sexenio 2006-2012. A pesar de esta delimitación temporal la narración no irá en completa función de la cronología sino que ponderará el aspecto argumentativo para el ordenamiento de los elementos audiovisuales, visuales y sonoros y para lograr la persuasión de la audiencia respecto al punto de vista a expresar.

A continuación enlistaré los elementos narrativos a emplear en la realización:

2.2.3.1 Material de archivo

La recopilación de material de archivo obtenido directamente de las emisiones de Televisa y TV Azteca será fundamental para la construcción de Napalm TV, éste consistirá en imágenes provenientes de telenovelas, *reality shows*, comerciales, noticiarios, programas de revista y de deportes. El objetivo será mostrar su función de distracción y desinformación.

Éstas formarán parte importante de la introducción del documental pues irán en paralelo a la mención de los altos niveles de audiencia y del papel del duopolio como poder fáctico.

Asimismo se empleará material de archivo de *spots* del Gobierno Federal en materia de seguridad emitidos durante el sexenio de Felipe Calderón a través de los canales del duopolio, principalmente aquellos de la Secretaría de la Defensa Nacional. Este material de propaganda será empleado narrativamente en el desarrollo y conclusión del documental y jugará la función de mostrar la exaltación de las Fuerzas Armadas en el combate al narcotráfico.

Los *spots* permitirán explicar cómo se implementó la guerra, qué argumentos se dieron para su creación, cómo a través de ellos se difundían los “logros” del gobierno y cómo estos logros fungieron como el motor de continuación de la estrategia federal.

Ambos elementos, eje de la crítica en el documental, serán empleados a manera de fragmentos y permitirán desarrollar gran parte de los argumentos a emplear en la narración.

También se planea emplear, ocasionalmente, fragmentos breves de otros documentales entre ellos *Teletiranía* y *Estado de Shock* de la productora Canal 6 de Julio.

2.2.3.2 Levantamiento de tomas y audio

Además del material de archivo se planeó realizar un levantamiento de imágenes y audio. Esta labor estuvo facilitada por diversos eventos que se desarrollaron en el periodo de tiempo 2010-2012, los cuales permitieron el acercamiento con la gente.

Para la narración de Napalm TV otro elemento fundamental era tener tomas de gente observando la televisión y un suceso importante para esos fines fue la celebración de la Copa Mundial de la FIFA Sudáfrica 2010. Este, además de servirme como referente temporal, me permitió obtener imágenes de grandes cantidades de personas viendo la televisión y también acercarme a ellas con el pretexto de la euforia futbolística y preguntarles sobre su consumo televisivo.

Otro suceso importante fue la celebración del Bicentenario de la Independencia y del Centenario de la Revolución Mexicana en 2010. Éste además de emplearse como referente histórico permitiría el levantamiento de tomas relacionadas con el fervor patriótico y la exaltación de las Fuerzas Armadas.

La afluencia de personas a dichas celebraciones daría pie a la obtención de imágenes de masas celebrando la libertad e independencia del país y facilitaría el acercamiento a la gente a la cual, con la excusa de los festejos patrios, cuestionaré sobre su postura respecto a la estrategia de seguridad.

Los eventos antes mencionados me permitirán contraponer la idea del *festejo* a la situación de violencia por la que atravesaba el país y a hacer notar el papel del componente mediático en la legitimación la guerra.

Otro hecho fundamental en la realización del documental fue la asistencia a la Caravana Sur del Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad realizada en el año 2011. Como he mencionado ya había trabajado en medios independientes a través de los cuales me había acercado a sectores sociales relegados en los medios masivos, sin embargo, el convivir con las víctimas de la violencia generada por la guerra fue una experiencia que además de dura, fue fructífera para el desarrollo creativo y narrativo de Napalm TV.

Testimonios de familiares de desaparecidos, de secuestrados por el ejército y policías y de asesinados extrajudicialmente formaron parte de un levantamiento audiovisual que fungiría como antítesis del festejo. Narrativamente, dichas imágenes servirían de puente entre el desarrollo y las conclusiones del documental.

Cabe destacar que después de revisar este material decidí emplear los testimonios sólo en la banda de audio. Puesto que la banda de imagen en Napalm TV estaría plagada de spots, comerciales y fútbol, es decir de cosas “agradables” que se transmiten en la televisión, decidí representar la marginación víctimas en este medio masivo borrando su imagen y adicionándole un entorno anempático para crear una metáfora visual.

Dentro del levantamiento de tomas otro elemento importante serían las entrevistas, las cuales estarían enfocadas a obtener testimonios de personas que observaran Televisa y TV Azteca cotidianamente.

La planeación de las preguntas iría acorde con los diferentes segmentos temáticos del documental y me permitiría apoyar o demostrar la postura dada mediante una voz en *off*.

El cuestionario tuvo desde un inicio dos ejes interrogantes: el primero se enfocaría al consumo televisivo de cada entrevistado; mientras que el segundo trataría sobre su postura respecto a la lucha contra el narcotráfico. Éste se aplicaría en plazas públicas como parques y mercados y estaría destinado a quienes previamente afirmaran ver regularmente las televisoras del duopolio. No se consideraría ninguna restricción de género o edad.

A continuación el cuestionario aplicado durante la realización de Napalm TV:

Cuestionario Napalm TV

Sección 1. Sobre el consumo televisivo

1. Para ti, ¿qué es la televisión?
2. ¿Qué sientes cuando ves la televisión?
3. ¿Crees que la tele te sirve para estar bien informado(a), por qué?
4. ¿Piensas que la tele refleja la realidad, por qué?
5. ¿Te sientes identificado(a) con lo que pasa en algunos programas?
6. ¿Cuáles son tus programas favoritos de Televisa y TV Azteca?
7. ¿Crees que la televisión influye en la política?

Sección 2. Opinión sobre la estrategia de seguridad

8. ¿Qué piensas de la estrategia de seguridad contra el crimen organizado del Gobierno Federal?
9. ¿Recuerdas las razones por las que Felipe Calderón inició la lucha contra el crimen en el año 2006?
10. ¿Qué opinas de que los militares hayan sido los principales encargados del combate al crimen?
11. ¿Cuáles crees que han sido los logros de la lucha contra el narcotráfico?
12. ¿Piensas que ha disminuido el narcotráfico?
13. ¿Cómo te informas de la lucha contra el crimen, a través de qué medio?

Un factor que facilitó el contacto con la gente fue el hecho de que las entrevistas las hice sola, es decir, con un equipo de producción de una persona, lo que considero brinda más confianza a la gente.

En el primer acercamiento siempre se debe ser cordial, personalmente enfatice a los entrevistados que se trataría de algo muy sencillo en donde no importaba el conocimiento, porque luego eso los pone nerviosos, que bastaba con mencionar lo que opinaban o sentían sin temor a equivocarse.

Posteriormente les pedía que respondieran empleando las mismas palabras con las que iniciaba la interrogante. Les decía, por ejemplo: si te pregunto ¿Te sientes identificado con lo que pasa en la televisión?, tú debes decir si/no me siento identificado con la televisión porque...

Esta forma de entrevista me ha resultado muy útil a la hora de editar, porque sabes exactamente qué punto están desarrollando y también porque evitas que la gente se disperse. También algo muy útil en la postproducción es procurar no interrumpir a los entrevistados, pues nunca sabes cuándo dirán algo que te sea útil, aunque esto signifique un proceso más largo de revisión.

Para la formulación del cuestionario se evitó emplear el término “guerra contra el narcotráfico”, el cual se sustituyó por “estrategia de seguridad” o “lucha contra el crimen.” Esto para no dar una carga ideológica a las preguntas. Otro elemento a destacar es que las interrogantes formuladas pasaron por un proceso de cambio y descarte conforme se fueron aplicando, hasta obtener un cuestionario estandarizado y que no generaba dudas a quien lo respondiese.

El contar con una base de preguntas no significa que cada entrevista sea exactamente igual, hay que adaptarse a las personas. En algunos casos debes pedir que profundicen sus respuestas y

esto se hace replanteando o generando más interrogantes al momento.

En general el contacto con la gente fue muy productivo y dio mucho material para la edición, mientras que la principal limitación fue el poco equipo humano de producción, lo cual me forzó a estar al tanto de las cuestiones técnicas (encuadre, luz, sonido) y de la aplicación del cuestionario.

Para la realización de Napalm TV sería imprescindible el uso de la voz en *off* como recurso narrativo, pues la complejidad del tema a tratar la requeriría. La voz fungiría como hilo conductor de una argumentación eminentemente retórica y permitirá la unión temporal de los diferentes segmentos y la emisión de opiniones y datos.

Si bien existe renuencia por parte de muchos documentalistas hacia la voz en *off*, existen en ella cualidades como la síntesis de la información, la emisión de opiniones y el logro de una economía de tiempo en favor de la eficacia del discurso que la hacen un recurso muy valioso.

Cabe destacar que la redacción de la voz en *off* de Napalm TV fue configurada en paralelo a la planeación de las secuencias del documental, pues muchas veces se comete el error de hacerla de forma aislada. Asimismo no se tratará de una voz que explique lo que se ve en pantalla, sino que buscará confrontar al espectador con las imágenes que, como he mencionado, serán principalmente de programas del duopolio y de propaganda oficial.

Respecto al estilo del texto algunos aspectos importantes serían que se dirigirá al observador en tercera persona del singular y plural, es decir, hará referencia a las acciones de alguien más: la televisión, el ejército, el presidente, entre otros. La tercera persona es empleada la mayoría de las ocasiones en el periodismo y permite que el espectador se considere ante un discurso “objetivo” que le genere confianza aunque, en el caso de Napalm TV, la voz en *off* esconderá tras de sí una gran carga de opinión.

2.3 Producción

2.3.1 Elementos creativos

La primera interrogante al contar con la recopilación de material de archivo de la televisión sería como incluirlo creativamente en el documental. Dichas imágenes habían sido grabadas mediante un DVD y resultaban muy nítidas. Para tratarlas reflexioné sobre mi percepción de los contenidos de la televisión y concluí que el adjetivo para calificarlos era estridente, tanto en lo visual como en lo sonoro.

Basada en esto pensé en editarlas para añadirles interferencia mediante el *Final Cut* y posteriormente reproducirlas y grabarlas directamente de un televisor viejo. Esto permitiría dar ruido y textura a la imagen como la de los típicos cuadros de color rojo, verde y azul y conservar la perspectiva de la curvatura de la pantalla televisiva.

Reproducir las imágenes en la tele vieja me facilitaría incluir otro recurso creativo que estaba planeado para Napalm TV: un maniquí. Éste sería grabado observando la televisión en diferentes ángulos y cumpliría la función de representar al espectador de este medio. El maniquí, al tratarse de un producto producido en serie y sin identidad propia, representaría a las masas que observan

la TV. Este recurso buscaría emplearse como símbolo de la enajenación y la pasividad.

Cabe destacar que el uso del maniquí para la representación de estos temas no es nada novedoso ya que en diferentes trabajos creativos se juega con esta misma simbología. Sin embargo, el objetivo de emplearlo en Napalm TV, como un documental de tipo político, sería el facilitar la comprensión de una argumentación retórica al valerse de una metáfora socialmente aceptada.

Otra toma se realizaría mediante el uso de un proyector de imágenes sobre el maniquí. Esta buscaría ejemplificar la penetración ideológica de los contenidos televisivos en el espectador.

Un elemento creativo más que decidí usar en el documental fueron una serie de textos breves escritos en pantalla los cuales cumplirían la función de reforzar ideas. Su empleo se dará en pocas ocasiones y se basará en redacciones mías y de autores que tratan temas referentes a la influencia de la televisión en la sociedad y la legitimación de la guerra a través de ella, como Noam Chomsky, George Orwell y Carlos Fazio.

Dentro del documental se tiene planeado el uso de música y ruidos extradiegéticos. La inclusión de estos elementos busca la creación de una atmósfera discordante a la que usualmente tienen las emisiones televisivas. Éstos serán empleados en algunas secuencias del documental, algunas veces en primer plano y otras en segundo plano y permitirán acompañar a la voz en *off* y dotar de mayor intensidad al diálogo con el espectador.

Tras buscar diferentes tipos de música concluí que el género *Dark ambient*, sería el más apropiado para el documental dado a que los tonos y ritmos discordantes, estrechamente ligados a la música industrial, permitirían dar una sensación de alerta y suspenso que llamara la atención del observador. A este efecto se sumarían mezclas de sonido con ruidos como el de la interferencia de la televisión y de marchas militares.

Este efecto de exaltación del observador se vería reforzado por el uso del color en tonalidades rojas, amarillas y naranjas, las cuales se lograrían gracias a filtros de luz empleados en las grabaciones con el maniquí, únicas toma realizada en estudio, en las cuales se trabajaría el uso de las sombras para la creación de una atmósfera de misterio.

En cuanto al ritmo visual de la imagen se priorizará el uso de planos de corta duración y la combinación de planos generales a cerrados con el fin de dar agilidad a la narración y generar tensión e intensidad dramáticas.

2.3.2 Plan de Trabajo

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|
| Napalm TV. Plan de trabajo No.1 Directora: Viviana Pineda P. Productora: Viviana Pineda P. | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | Fechas: Junio/julio/septiembre/noviembre de 2010 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|

| 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 | fecha |
|---|--|---|---|---|---|---|---|---|----|---------|----|----|----|----|----|---------|--|----|----|----|----|----|----|----|----|---------|----|----|----|-------|
| | | | | | | | | | | a/ b | b | | | | | a/ b | | | | | a | | | | | a/ b | | | | jun. |
| | | | | a | a | | | | a | a | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | jul. |
| | | | | | | | | | | | | | | e | f | g | h | | | | | | | | | | | | | sept. |
| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | i | j | | | | | | | | | | nov. |
| a | Levantamiento de tomas Copa Mundial Sudáfrica 2010 | | | | | | | | | | | | | | | f | Levantamiento de tomas en Desfile Militar del Bicentenario | | | | | | | | | | | | | |
| b | Entrevistas a aficionados del fútbol zócalo D.F. | | | | | | | | | | | | | | | g | Revisión de grabación del Desfile del Bicentenario | | | | | | | | | | | | | |
| c | Revisión de resultados del primer levantamiento de tomas | | | | | | | | | | | | | | | h | Revisión de Resultados de grabación del Desfile Militar | | | | | | | | | | | | | |
| d | Revisión de entrevistas a aficionados del fútbol | | | | | | | | | | | | | | | i | Levantamiento de tomas en Desfile Centenario Revolución | | | | | | | | | | | | | |
| e | Levantamiento de tomas en Desfile del Bicentenario | | | | | | | | | | | | | | | j | Revisión de Resultados de grabación del Desfile Centenario | | | | | | | | | | | | | |

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|------------------------|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|
| Napalm TV Plan de trabajo No.2 Directora: Viviana Pineda P. Productora: Viviana Pineda P. | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | Fecha: septiembre 2011 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|------------------------|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|

| 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 | fecha |
|---|--|---|---|---|---|---|---|---------|----|---------|---------|----|----|----|----|----|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|-------|
| | | | | | | | | a/ b | a | a/ b | a/ b | a | a | b | a | b | a | a | | | | | | | | | | | | sept. |
| a | Grabación de testimonios en audio en Caravana Sur por la Paz | | | | | | | | | | | | | | | b | Levantamiento de tomas en Caravana Sur por la Paz | | | | | | | | | | | | | |

Napalm TV

Plan de trabajo No.3

Directora: Viviana Pineda P.

Productora: Viviana Pineda P.

Fechas: enero- marzo 2012

| 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 | fecha | |
|---|---------------------------------------|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|--------------------------------------|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|-------|--|
| a | a | | | | | c | d | d | | | | | b | c | d | | | | | c | d | | a | a | a | e | e | e | e | enero | |
| f | f | f | g | g | g | g | g | g | g | g | g | g | g | g | g | g | g | g | g | g | g | g | g | g | g | g | g | g | g | feb. | |
| g | g | g | g | g | g | g | g | h | h | h | h | h | h | h | h | i | | | | | | | | | | | | | | mar. | |
| a | Recopilación de material de archivo | | | | | | | | | | | | | | | f | Elaboración de plan de montaje final | | | | | | | | | | | | | | |
| b | Grabación en estudio con maniquí | | | | | | | | | | | | | | | g | Edición | | | | | | | | | | | | | | |
| c | Grabaciones en exteriores con maniquí | | | | | | | | | | | | | | | h | Sonorización | | | | | | | | | | | | | | |
| d | Levantamiento de tomas de apoyo | | | | | | | | | | | | | | | i | Copiado | | | | | | | | | | | | | | |
| e | Revisión del total de grabaciones | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |

2.3.3 Presupuesto

Napalm TV Recursos/Presupuesto

| | |
|-------------------|--|
| PROYECTO | <u>Cortometraje documental "Napalm TV"</u> |
| PRODUCTORA | <u>Viviana Pineda P.</u> |
| DIRECTORA | <u>Viviana Pineda P.</u> |

| | |
|--------------------------|---------------|
| Formato de rodaje | Video Mini DV |
| Semanas de preproducción | 4 |
| Semanas de rodaje | 8 |
| Semanas de posproducción | 9 |

| RESUMEN | |
|-------------------------------|--------------------|
| 1. RECURSOS HUMANOS | \$0.00 |
| 2. RECURSOS MATERIALES | \$1,900.00 |
| 3. RECURSOS TÉCNICOS | \$25,300.00 |
| TOTAL | \$27,200.00 |

| | Observaciones | Costo unitario | Cantidad | Total |
|--|---------------|----------------|----------|---------------|
| 1. RECURSOS HUMANOS | | | | |
| Departamento de Producción | | | | |
| Directora | no remunerado | | | \$0.00 |
| Productora | no remunerado | | | \$0.00 |
| Diseñadora de producción | no remunerado | | | \$0.00 |
| Asistente de dirección | no remunerado | | | \$0.00 |
| Investigadores | no remunerado | | | \$0.00 |
| SUBTOTAL | | | | \$0.00 |
| Departamento de fotografía y sonido | | | | |
| Directora de fotografía | no remunerado | | | \$0.00 |
| Operadora de cámara | no remunerado | | | \$0.00 |
| Sonidista | no remunerado | | | \$0.00 |
| SUBTOTAL | | | | \$0.00 |
| TOTAL RECURSOS HUMANOS | | | | \$0.00 |

2.3.4 Escaleta

Video: Napalm TV

Realización: Viviana Pineda P. Duración aproximada: 30 minutos

| TEMA | RECURSO VISUAL Y DE AUDIO | TIEMPO APROXIMADO |
|--|---|-------------------|
| El rol de Televisa y TV Azteca en la sociedad mexicana. | Material de archivo de programas de televisión. Tomas con maniquí. | 4 min. |
| Testimonios de personas que observan el televisor. | Entrevistas. | 3 min. |
| El arribo de Felipe Calderón a la presidencia y la implementación de la lucha contra el crimen organizado. | Material de archivo de noticieros televisivos. | 3 min. |
| La campaña mediática a favor de la estrategia de seguridad militarizada. | Material de archivo: spots del Gobierno Federal. | 4 min. |
| Testimonios de entrevistados sobre las razones de la guerra. | Entrevistas | 3 min. |
| El duopolio televisivo como distractor y “descontextualizador” en el contexto de guerra. | Material de archivo: programas de televisión. Tomas con maniquí. | 3 min. |
| La difusión de los logros de la estrategia de seguridad. | Material de archivo: spots del Gobierno Federal. | 3 min |
| Testimonios sobre la efectividad de la lucha contra el crimen. | Entrevistas | 2 min |
| Las consecuencias de la guerra: testimonios de víctimas de la violencia. | Material de archivo: programas de televisión y spots del Gobierno Federal. Testimonio de víctimas de violencia. | 6 min |
| Las cifras de la violencia: muertos, desaparecidos, violaciones a Derechos Humanos, entre otros. | Imágenes de | 2 min. |
| La ineficacia de la estrategia en la disminución del narcotráfico. | Material de archivo: spots del Gobierno Federal. | 3 min. |
| Conclusiones | Tomas con maniquí. | 3 min. |

2.4 Postproducción

2.4.1 Características del documental

TÍTULO: Napalm TV

TEMA: El duopolio televisivo Televisa y TV Azteca mexicano como principal medio de control social en el contexto de la guerra contra las drogas.

TIPO Y GÉNERO: Mediometraje documental

DURACIÓN: 30 minutos

NIVEL DE PERIODICIDAD: Producto unitario

FORMATO: Mini DV

PÚBLICO META: Mujeres y hombres de 18 a 35 años

MEDIO DE TRANSMISIÓN: Exhibiciones ambulantes en circuitos no comerciales (escuelas, plazas públicas) e Internet.

2.4.2 Ficha Técnica

Título: Napalm TV

País: México

Año: 2012

Género: Documental

Directora: Viviana Pineda Partida

Producción: Viviana Pineda Partida

Fotografía: Viviana Pineda Partida

Edición: Viviana Pineda Partida

Duración 30 minutos

Música: Megaptera

Conclusiones

El documental ha jugado, durante casi un siglo, un papel fundamental en la formación social del sentido, en la manera en que nos comprendemos como individuos con base en el mundo que nos rodea. Al mismo tiempo, éste ha dado cuenta de la multiplicidad de miradas que han hecho de la interpretación de lo “real”, el punto de encuentro entre las ideas del realizador y el público.

Al emprender, como primer punto de esta tesis, un recorrido a través de la historia del documental, se dio cuenta del proceso que vivieron las primeras filmaciones no-ficticias para posicionarse en el escenario fílmico como un género que se iría definiendo poco a poco gracias al desarrollo técnico y creativo emprendido por los y las realizadoras.

Un parteaguas de este proceso estuvo marcado justamente por el hecho de que el documental, lejos de retratar con afanes de objetividad la realidad, toma una postura frente a los hechos que narra, característica que lo convirtió en un medio eficaz para la difusión de las ideologías.

En esta tesis dicha cualidad permitió definir, dentro de los diferentes abordajes temáticos del documental, una corriente dentro del género caracterizada por tomar la política como terreno para la emisión de un discurso ideológico, al cual se conceptualizó como documental político. Mediante este tipo de discurso, el realizador enfatizaría su concepción del mundo y mostraría su postura ante lo narrado.

Cabe mencionar que el documental político como tipología del género ha sido muy poco abordado teóricamente y por ende la relación entre estas obras y el concepto de ideología ha sido aún menos explorado. Por lo tanto, tuve que enlazar ambos conceptos a partir de bibliografía por separado.

Considero esta relación como el principal aporte de la tesis, sin embargo, significa tan sólo un punto de acceso hacia estudios que aborden esta temática de manera más profunda.

Un obstáculo en la investigación estuvo dado por la polisemia del concepto de ideología, por lo que para llegar a una definición funcional para la tesis fue necesario revisar brevemente los textos clásicos sobre el tema. Concluí en descartar el abordaje de Marx como “pensamiento distorsionado”, así como el de Gramsci referente a las funciones sociopolíticas de la ideología.

Al enfocarse en otros ámbitos de estudio del concepto, los autores clásicos no resultaron adecuados para este trabajo, pues más allá de las funciones de las ideologías consideré necesario saber ¿cuál era la naturaleza de las ideas englobadas en el concepto? con el objetivo de demostrar su incidencia en el proceso de creación fílmica.

Un autor que permitió develar esta interrogante fue el lingüista Teun van Dijk, gracias al abordaje cognitivo de las ideologías y su relación con los ámbitos social y discursivo.

Las ideologías según este autor son las creencias axiomáticas compartidas por una colectividad que controlan tanto el conocimiento como las opiniones de un grupo, éstas definen la identidad y permiten la subsistencia de una colectividad y, por lo tanto, siempre entrarán en conflicto con las ideas de otro/s grupo/s.

Al expresar creencias ideológicas, el realizador de documentales políticos, resaltará tanto los

aspectos positivos de la/s colectividad/es de las que forme parte, como los aspectos negativos de los grupos que afecten sus intereses como parte de un grupo.

El documental político, como la práctica discursiva de una representación social compartida por una colectividad que lidia con un tema polémico como son las relaciones de la sociedad con el poder, siempre generará empatía o rechazo en el observador pues éste se identificará con las ideas expresadas por el realizador o las rechazará por completo.

Un aspecto que permite observar con mayor detalle la naturaleza de las ideologías como creencias intragrupal es el rol que juegan en la definición entre conocimiento y opiniones pues, como miembros de colectividades, aquello que pensamos como verídico o comprobable puede ser considerado como una “mera creencia” por miembros de otros grupos. Esto debido a que los criterios para evaluar algo como verdadero son social, cultural e históricamente variables.

A partir de esta noción del concepto de ideología fue que se pudo comprobar que el documental político es un discurso que enfatiza en creencias intragrupal, que maximiza ciertas cualidades de una colectividad mientras minimiza las de otras y viceversa. El objetivo es la creación de un discurso persuasivo que promueva ciertos intereses, que cuestione las ideas del observador y que pueda llegar a movilizarlo a favor de una cierta causa.

A partir del análisis histórico de filmes con este enfoque logré identificar dos principales acercamientos temáticos en el documental político: el primero sería el enfrentamiento entre un sector de la población y un determinado poder político, mientras que el segundo se dedicaría únicamente a promover un régimen o sistema político.

Tras revisar la historia de este tipo de filmes observé que al paso de las décadas existe un declive de aquellas realizaciones dedicadas a promover algún régimen político dominante o hegemónico.

En cambio, considero que las realizaciones contemporáneas se han inclinado en revelar enfrentamientos entre grupos no hegemónicos o no dominantes y sectores que detentan el poder político. Idea que podría consistir una hipótesis para futuros estudios.

Este cambio temático quizás responda a la aparición de la televisión y a su establecimiento como medio de difusión de masas por excelencia, la cual llevaría a los sectores sociales empoderados, económica y políticamente, a expresar sus discursos ideológicos a través de este medio.

A pesar de que siguen existiendo realizaciones por parte de los sectores en el poder, considero que el documental político se ha tornado un medio de difusión popular de los sectores que no tienen acceso a los medios de difusión masiva, los cuales pueden valerse de equipos de video cada vez más accesibles y difundir sus obras en canales de exhibición alternativos.

La situación de acceso a los medios como vía discursiva de representaciones sociales es la principal razón por la que se llevó a cabo el documental *Napalm TV*, como una realización con enfoque político-ideológico que realiza una crítica al uso de la televisión como medio de dominación cultural.

Si bien menciona Octavio Getino que “la gran batalla por la emancipación de los individuos y de

las sociedades es la lucha por la formación social del sentido”,²¹³ en México esa batalla es fácilmente neutralizada por la acción de control social que juegan las televisoras Televisa y TV Azteca como productoras de contenidos consumidos diariamente por el 95% de las personas en el país.

Napalm TV buscó revelar cómo a través de los contenidos de dicho duopolio se pudo llegar a ocultar información relevante sobre un hecho histórico como lo fue el combate al crimen organizado iniciado por Felipe Calderón en el año 2006, al tiempo en que fungía como herramienta de descontextualización y de distracción de la población en un contexto de conflicto social intenso.

Estas funciones de los contenidos del duopolio fueron conceptualizadas como control social de tipo interno, o aquellos medios simbólicos que buscan asegurar la aceptación de principios reguladores del pensamiento y del comportamiento por parte de los miembros de una sociedad.

Dicha función se observó de dos formas principales: una por el papel de estas emisoras como principales difusoras de la propaganda oficial (spots y discursos televisados) y como productoras de contenidos que hacían una apología explícita (como en las series *El Equipo* o *La Reina del Sur*) o implícita a la estrategia federal (como en programas de opinión, de revista o incluso en noticieros o telenovelas).

El otro tipo de control social se observó en la función de distracción por parte de emisiones de la barra de programación cotidiana del duopolio, la cual se ejemplificó con fútbol, telenovelas, *reality shows*, o programas de revista.

Ambos tipos de contenidos, se propone en el documental, lograrían descontextualizar y desinformar a la población respecto a una estrategia que mostró desde un inicio resultados desfavorables, principalmente en el aumento de la violencia y la pérdida de cuantiosas vidas en el país.

Según Napalm TV, la descontextualización y desinformación generada por la oferta televisiva lograrían generar pasividad en la población, la cual se tornaría en miedo y consecuentemente en aprobación a la estrategia.

Esta idea fue apoyada por una serie de entrevistas a personas que observaban cotidianamente el televisor, las cuales aseguraron las bondades y la necesidad de una lucha contra el crimen.

Para mostrar los efectos violentos de la guerra se buscó incluir información que se contrapusiera a los datos y opiniones dadas en los contenidos televisivos. Para ello, se revisaron contenidos hemerográficos, informes de ONG's y entrevistas a periodistas especializados en el tema de la estrategia federal de seguridad.

Otro aspecto climático en Napalm TV fue el uso de entrevistas a familiares de desaparecidos y ejecutados extrajudicialmente recabadas principalmente en la Caravana Sur por la Paz. Esta recopilación permitió mostrar de fuente directa los efectos de la guerra en la población civil.

El trabajo audiovisual presentado en esta tesis conllevó un trabajo de casi tres años en que se

²¹³ Octavio Getino; Susana Velleggia, *op. cit.*, p. 23

desarrollaron las acciones documentadas, y que a pesar del esfuerzo, considero me queda mucho camino por delante, porque a fin de cuentas un buen documentalista es aquel que desarrolla un trabajo y formación continua, una práctica documental.

Bibliografía

Allen, Robert; Gomery, Douglas, *Teoría y Práctica de la Historia del Cine*, Barcelona, Paidós Ibérica, Paidós comunicación, 1995, 338 pp.

Barnouw, Erik, *El documental historia y estilo*, Barcelona, Gedisa, 1996, 358 pp.

Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1997. 520 pp.

Block De Behar, Lisa; Eduardo, Rinesi (eds.), *Cine y totalitarismo*, Buenos Aires, La Crujía Ediciones, 2007, 220 pp.

Bobbio, Norberto, *et. al.*, *Diccionario de Política*, México : Siglo XXI, vol. 1, 1982, p. 368.

Bordwell, David; Thompson Kristin, *El arte cinematográfico*, México, McGraw-Hill, 6ª ed., 2003, 510 pp.

Breschand, Jean, *El documental: la otra cara del cine*, Barcelona, Paidós, c2004, 101 pp.

Caparrós, José María, *El cine político*. España, Dopesa, 1978, 236 pp.

Burton, Julianne, *Cine y cambio social en América Latina*, México, Diana, 1991, 374 pp.

Dijk, Teun Adrianus van, *Ideología: un enfoque multidisciplinario*, Barcelona, Gedisa, 1999, 473 pp.

_____, *Ideología y discurso*, Barcelona, Ariel Lingüística, c2003, 187 pp.

Ellis C., Jack, *The documentary idea: a critical history of English-language documentary film and video*. Englewood cliffs, New Jersey, Prentice Hall, c1989, 310 pp.

Esteinou, Javier, *Los medios de comunicación y la construcción de la hegemonía*, México, Editorial Trillas, 1992, 203 pp.

Fernández Viñas, Fernando, *Metodología de la investigación en ciencias sociales*, México, Patria, 2008, 169 pp.

García Jiménez, Jesús, *Narrativa Audiovisual*, Madrid, Cátedra, Signo e imagen, 1993, 421 pp.

Getino, Octavio; Velleggia, Susana, *El cine de las historias de la revolución: aproximación a las teorías y prácticas del cine de intervención política en América Latina (1967-1979)*, Buenos Aires, Grupo Editor Altamira, 2002, 189 pp.

Gramsci, Antonio, *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1971, 275 pp.

_____, *Literatura y vida nacional*, Buenos Aires, Lautaro, 1961.

Gubern, Román, *Historia del cine*, Barcelona, Lumen, 2 vols., 1971.

Korte, Helmut; Faulstich, Werner, *Cien años de cine : una historia del cine en cien películas, México, Siglo XXI, 1995.*

Larraín Ibáñez, Jorge, *El concepto de ideología, Volumen I: Marx*, Santiago, Ediciones LOM, 2007, 208 pp.

Lerma, Héctor Daniel, *Metodología de la investigación: propuesta, anteproyecto y proyecto*, Bogotá, Ecoe Ediciones, 2001. 119 pp.

Marx, Karl; Engels, Friedrich, *La ideología alemana. México*, Colofón, 2008, 192 pp.

Medina Rivilla, Antonio; Castillo Arredondo, Santiago (coord.), *Metodología para la realización de proyectos de investigación y tesis doctorales*, Madrid: Universitas, 2003, 292 pp.

Meran Barsam, Richard; Edmonds, Robert; Grierson, John, *Principios de cine documental*, México, UNAM Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2a ed., 1990, 97 pp.

Mendoza Aupetit, Carlos, *La invención de la verdad: nueve ensayos sobre cine documental*, México, UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2008, 237 pp.

Mouesca, Jackeline, *El documental Chileno*, Santiago, Ediciones LOM, 2005, 158 pp.

_____, *Érase una vez el cine*, Santiago, Ediciones LOM, 2001, 390 pp.

Nichols, Bill, *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. España, Paidós Comunicación, 2007, 389 pp.

Niney, François, *La prueba de lo real en la pantalla. Ensayo sobre el principio de realidad documental*, México, CUEC, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, 525 pp.

Paniagua Ramírez, Karla, *El documental como crisol. Análisis de tres clásicos para una antropología de la imagen*, México, Publicaciones de la Casa Chata, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (Ciesas), 2007, 112 pp.

Paranaguá, Paulo Antonio (ed.), *Cine documental en América Latina*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2003, 540 pp.

James, Petras; Henry, Veltmeyer, *El imperialismo en el siglo XXI: la globalización desenmascarada*, Madrid, Popular, 2002, 271 pp.

Plantinga, Carl. *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge, University Press, 1997, 287 pp.

Portelli, Hugues, *Gramsci y el bloque histórico*, México, Siglo XXI, 1974, 162 pp.

Rabiger, Michael tr. Eduardo Villaamil, *Dirección de documentales*, Madrid, Instituto oficial de radio y televisión Centro de formación de RTVE, 1987, 340 pp.

Renov, Michael, *Theorizing Documentary*, Londres, Routledge, 1993, 261 pp.

Romaguera, Joaquim; Alsina, Homero (eds.) *Textos y Manifiestos del Cine*. Madrid, Cátedra, 1988, 303 pp.

Rotha, Paul. *Documentary Film*, Nueva York, Hasting House, 1952, 412 pp.

Russo, Eduardo (comp.), *Hacer cine: producción audiovisual en América Latina*. Buenos Aires, Paidós, Estudios de comunicación, 1ra edición, 2008, 460 pp.

Sartori, Giovanni. *Homo videns, la sociedad teledirigida*, México, Punto de lectura, 2006, 244 pp.

Sel, Susana (comp.), *Cine y fotografía como intervención política*, Buenos Aires, Prometeo Libros/ Universidad de Buenos Aires / Museo del Cine Pablo Ducros Hicken, 2007, 268 pp.

Villamil, Jenaro, *El poder del rating*, Barcelona, Plaza y Janés, 2001, 186 pp.

_____, *La televisión que nos gobierna, Modelo y estructura desde sus orígenes*. México, Grijalbo, 2005, 239 pp.

Wallis, Brian (ed.), *Arte después de la modernidad, nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid, Akal/Arte Contemporáneo, 2001. 467 pp.

Hemerografía electrónica

Aranda, Jesús, "Será sustancial el alza salarial para las fuerzas armadas, reitera Calderón.", [en línea], México, La jornada.unam.mx, 3 de diciembre de 2006, Dirección URL: <http://www.jornada.unam.mx/2006/12/03/index.phpsection=politica&article=010n1pol> , [consulta: 5 de noviembre de 2011].

Belo, Juan Andrés, *Olvidados: Joris Ivens (1898-1989)*, [en línea], Uruguay, Paraver.com, Dirección URL: <http://www.paraver.com.uy/joris-ivens/>, [consulta: 1 de octubre de 2011].

Bermúdez Bríñez, Nilda, "El documental histórico: una propuesta para la reconstrucción audiovisual de la historia petrolera del Zulia", [en línea], Venezuela, Omnia, vol. 16, núm. 2, mayo-agosto de 2010, p.115, Dirección URL: http://redalyc.uaemex.mx/pdf/737/7371_5084007.pdf, [consulta: 15 de octubre de 2011].

Cañas, Gabriela , "Joris Ivens, el autor de Tierra de España, defiende en Madrid su teoría del artista militante", [en línea], Madrid, Diario El País, 8 de febrero de 1985, Dirección URL: <http://www.elpais.com/articulo/cultura/Joris/Ivens/autor/Tierra/Espana/defiende/Madrid/teoria/artista/militante/elpepicul/19850208elpepicul2/Tes>, [Consulta: 17 junio 2011].

Cock, Alejandro, *Aproximación al documental y al cine de no ficción postverité*, [en línea], 38 pp., Barcelona, Dirección URL: [http://es.scribd.com/doc/34509578/Aproximacion -al-documental-y-al-cine-de-no-ficcion-postverite](http://es.scribd.com/doc/34509578/Aproximacion-al-documental-y-al-cine-de-no-ficcion-postverite) , p. 24, [consulta: 5 de octubre de 2011].

Conaculta, *Encuesta nacional de prácticas y consumo cultural 2010*, [en línea], México, Dirección URL: www.conaculta.gob.mx/encuesta_nacional/, [consulta: 12 de noviembre de 2011].

Dias D'Almeida, Alfredo; Vanderlei Henrique Matropaulo, "El documental del Nuevo Cine Latinoamericano: una toma de posición ante la realidad", [en línea], La Habana, Revista digital fundación del nuevo cine latinoamericano, vol. 1, Dirección URL: <http://www.cine-latinoamericano.org/biblioteca/revtexto.aspx?cod=22&sec=1&num=1&id=1> , [consulta: 27 de junio de 2011].

Dijk, Teun Adrianus van, "Política, ideología y discurso", [en línea], *Quórum Académico*, vol. 2, núm. 2, julio/diciembre de 2005, p. 19, Dirección URL: <http://www.discursos.org/oldarticles/Politica%20ideologia.pdf>, [consulta: 18 de octubre de 2011].

Fazio Varela, Carlos, "Terrorismo estatal e impunidad", [en línea], México, La jornada.unam.mx, 31 de octubre de 2011, Dirección URL: <http://www.jornada.unam.mx/2011/10/31opinion/019a2pol>, [consulta: 1 de noviembre de 2011].

Flores, Adriana Estela, "En estados hay más de 14 mil denuncias", [en línea], México, Milenio.com, 10 de noviembre de 2011, Dirección URL: <http://impreso.milenio.com/node/9041790> , [consulta: 10 de noviembre de 2011].

Flores Náñez, Nancy, "Gasto de 255 mil mdp en seguridad nacional", [en línea], México, Contralinea.info, 29 de mayo de 2011, Dirección URL: <http://contralinea.info/archivo-revista/index.php/2011/05/29/gasto-por-255-mil-mdp-en-seguridad-nacional/>, [consulta: 26 de octubre de 2011].

_____, "Una farsa, la `guerra´ contra el narcotráfico", [en línea], México, Contralinea.info, 23 de mayo de 2010, Dirección URL: <http://contralinea.info/archivo-revista/index.php/2010/05/23/una-farsa-la-guerra-contra-el-narcotrafico/>, [consulta: 26 de octubre de 2011].

Getino, Octavio; Solanas, Fernando, "Hacia un tercer cine, Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo", [en línea], Brasil, Revista universitária do Audiovisual. Dirección URL: <http://www.rua.ufscar.br/site/?p=3055> [consulta: 12 de noviembre de 2011].

Hippler, Fritz, *Film as a Weapon*, [en línea], Alemania, Calvin College, German propaganda archive, 1999, Dirección URL: <http://www.calvin.edu/academic/cas/gpa/hippler1.htm>, [consulta: 25 de junio de 2011].

Notimex, *et. al.*, "Beneficiarios de Rápido y furioso: El Chapo, El Teo y La Familia", [en línea], México, La Jornada.unam.mx, 27 de julio de 2011, Dirección URL: <http://www.jornada.unam.mx/2011/07/27/politica/007n2pol>.

Olivares, Emir; Villapando, Rubén. "México, primer lugar internacional en asesinato de periodistas: Miguel Concha", [en línea], México, La jornada.unam.mx, Dirección URL: <http://www.jornada.unam.mx/2009/05/31/politica/010n2pol> [consulta: 1 de noviembre de 2011].

Otero, Silvia "En 2011, 3 quejas diarias contra Sedena", [en línea], México, El universal.com, 2 de abril de 2011, Dirección URL: <http://www.eluniversal.com.mx/nacion/184503.html>, [consulta: 11 de noviembre de 2011].

Petley, Julian *The Spanish Earth*, [en línea], s/volumen, p. 1, Film Reference, s/fecha, Dirección URL: <http://www.filmreference.com/Films-So-St/The-Spanish-Earth.html>, [Consulta: 17 junio 2011], Traducción mía.

Petras, James; Henry Veltmeyer, *La construcción del imperio americano en el siglo XXI*, [en línea], 9 pp., Chile, Dirección URL: http://www.archivochile.com/Imperialismo/doc_poli_imperial/USdocimperial0023.pdf, [consulta: 12 de noviembre de 2011].

Rajas, Mario, "Introducción al análisis retórico del texto fílmico", [en línea], s/país, Icono 14 Revista de comunicación y nuevas tecnologías, núm. 5, p. 7, Dirección URL: http://www.icono14.net/revista/num5/articulos/04_Mario_.pdf, [consulta: 5 de octubre de 2011].

Redacción, "Gastó Calderón 21 MMDP en publicidad", [en línea], México, Proceso.com.mx, 30 de agosto de 2012, Dirección URL: <http://www.proceso.com.mx/?p=318456>, [consulta: 11 de noviembre de 2012].

s/a, "Bautismo de fuego", [en línea], La Habana, Cuba, Ultra: cultura contemporánea. Revista de revistas, vol. 53, 1943, Dirección URL: <http://books.google.com.mx/books?id=m04QAAAAIAAJ&q=ultra+bautismo+de+fuego&dq=ultra+bautismo+de+fuego&hl=>, [consulta: 25 de junio de 2011].

Salinas, Hugo, "El documental no es una fotocopia de la realidad", [en línea], s/país, Revista Iguazu.com, 11 de marzo de 2007, Dirección URL: <http://revistaiguazu.wordpress.com/2007/03/11/patricio-guzman-el-documental-no-es-una-fotocopia-de-la-realidad/>, [consulta: 2 de octubre de 2011].

Suárez, David, *El cine documental venezolano años 60*, [en línea], Mérida, 1980, p. 1, Dirección URL: <http://cinelatinoamerica.no.org/biblioteca/assets/docs/documento/472.pdf>, [consulta: 1 agosto de 2011].

Vargas, Rosa Elvira, "En acto castrense, Calderón asume el Poder Ejecutivo", [en línea], México, La jornada.unam.mx, 1 de diciembre de 2006, Dirección URL: <http://www.jornada.unam.mx/2006/12/01/index.php?section=politica&article=003n1pol> [consulta: 5 de noviembre de 2011].

Zibechi, Raúl, "El irresistible avance de la militarización", [en línea], México, La jornada.unam.mx, 21 de octubre de 2011, Dirección URL: <http://www.jornada.unam.mx/2011/10/21/opinion/025a2pol> [consulta: 5 de noviembre de 2011].

Conferencias

Sergei Dvortsevov, "Entre el documental y la ficción", ponencia presentada en la Cátedra Ingmar Bergman, México, Centro Universitario Cultural, UNAM, Foro Sor Juana Inés De La Cruz, 2 de marzo de 2010.