



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

Programa de Posgrado en Ciencias Políticas y Sociales

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

**La imagen disidente.**

**Cine, video y representación del poder político en el México contemporáneo.**

**Tesis**

que para optar por el grado de

Maestra en Comunicación

Presenta:

**Ilia Lizbeth Espinosa Pacheco**

Tutor

**Dr. Francisco Peredo Castro**

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

México, D.F., Noviembre, 2015



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.

**A Ilia y Roberto,**  
a su amor infinito.

## **GRACIAS**

Al Dr. Francisco Peredo Castro,  
por su generosidad, su comprensión, su apoyo incondicional y su dedicación a este proyecto,  
por ser mi guía y mi mentor en este asombroso viaje.

A la Dra. Francisca Robles,  
por su paciencia, su interés, su constante apoyo para la mejora del texto y su amistad.

A la Dra. Isabel Lincoln Strange,  
por su compromiso, su lectura crítica, sus valiosos comentarios y sus puntuales sugerencias.

A la Dra. Rosa María Lince Campillo y a la Dra. Susana González Reyna,  
por su interés, su confianza y su buena disposición para ser parte de este proyecto.

Al Dr. Emilio García Fernández,  
por su confianza y su apoyo, y por hacerme sentir como en casa a miles de kilómetros de distancia.

A Hugo y a Roberto,  
por ser mi ejemplo, mi alegría y mi aliento para seguir adelante.

A Daniel,  
por caminar a mi lado sin soltar mi mano.

A la UNAM,  
por enriquecer mi mente, mi espíritu y mi corazón.

Al CONACYT,  
cuyo apoyo permitió desarrollar durante dos años la presente investigación.

¡Gracias!

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>6</b>
<b>CAPÍTULO I: CINE, CULTURA Y REPRESENTACIÓN.....</b>	<b>12</b>
<b>1.1 Cine y Cultura.....</b>	<b>13</b>
1.1.1 La concepción simbólica de la cultura.....	13
1.1.2 El cine, un producto cultural.....	15
1.1.2.1 El cine, el nacimiento de una industria.....	15
1.1.2.2 El cine, una forma simbólica de incidencia social.....	18
1.1.2.3 El cine y la crítica a la Industria Cultural.....	21
1.1.2.3.1 La Industria Cultural de Adorno y Horkheimer.....	22
1.1.2.3.2 Walter Benjamin y la reivindicación de la Industria Cultural.....	26
1.1.3 La mediación, un nuevo enfoque.....	28
<b>1.2 Cine y Representación.....</b>	<b>32</b>
1.2.1 La representación.....	32
1.2.2 Las representaciones sociales.....	34
1.2.3 La representación cinematográfica.....	39
1.2.3.1 El documental y la ficción, dos maneras de relacionarse con la realidad.....	42
1.2.3.1.1 El documental.....	43
1.2.3.1.2 La ficción.....	45
<b>CAPÍTULO II: LA DIMENSIÓN POLÍTICA DE UN CINE POLÍTICO.....</b>	<b>48</b>
<b>2.1 De la politicidad del cine: de la representación a la acción.....</b>	<b>50</b>
<b>2.2 Poder, control y disidencia.....</b>	<b>52</b>
2.2.1 El concepto de poder.....	53
2.2.2 El poder político .....	57
2.2.2.1 El Estado y la legitimidad del poder político.....	59
2.2.2.2 El constitucionalismo y los límites al poder.....	61
2.2.3 La disidencia política.....	66
<b>2.3 El cine político de la disidencia.....</b>	<b>73</b>
2.3.1. El Nuevo Cine de los años 60.....	79
2.3.1.1 El Nuevo Cine Latinoamericano.....	83
2.3.2 Hacia una definición de cine político.....	88
<b>2.4. Las nuevas tecnologías.....</b>	<b>90</b>
2.4.1 Videoactivismo y ciberactivismo.....	91
<b>CAPÍTULO III: HELI Y #LUZ132, CONFRONTACIONES AL PODER POLÍTICO MEXICANO.....</b>	<b>97</b>
<b>3.1 Cine y Realidad: para una lectura política de un cine político.....</b>	<b>97</b>
3.1.1 Preliminares.....	99
3.1.2 Las teorías de campo como marco para el análisis.....	100
3.1.2.1 El contraanálisis de la sociedad.....	101
3.1.2.2 La cultura del cine.....	104
3.1.2.3 Esquema para el análisis de <i>Heli</i> y #Luz132.....	107

<b>3.2 Análisis de <i>Heli</i>: El poder político y la violencia</b> .....	<b>108</b>
3.2.1 Justificación de la película.....	108
3.2.2 Argumento.....	109
3.2.3 Construcción Narrativa de <i>Heli</i> en relación al ejercicio del poder.....	111
3.2.3.1 Análisis general de las formas narrativas.....	111
3.2.3.2 Dècoupage y análisis del estilo.....	115
3.2.3.2.1 Dècoupage.....	115
3.2.3.2.2 Marco Referencial.....	118
3.2.3.2.2.1 Comisión Nacional de Seguridad: Policía Federal.....	118
3.2.3.2.2.2 Secretaría de la Defensa Nacional.....	119
3.2.3.2.2.3 Procuraduría General de Justicia del Estado de Guanajuato.....	119
3.2.3.2.2.4 Formas y clases de violencia.....	120
3.2.3.3 Estilo: Puesta en escena y Montaje.....	123
3.2.3.3.1 Análisis por secuencia.....	126
3.2.3.4 Fijación textual del filme.....	153
3.2.4 Análisis Textual.....	153
3.2.4.1 Contexto.....	154
3.2.4.1.1 Felipe Calderón y la Guerra contra el Narcotráfico.....	154
3.2.4.1.2 <i>Heli</i> y la Institución cinematográfica.....	158
3.2.4.2 Intertexto.....	160
3.2.4.3 Enunciación.....	162
3.2.4.4 Interpretación.....	164
<b>3.3 Análisis de <i>#Luz132</i>: El poder político y la corrupción</b> .....	<b>166</b>
3.3.1 Justificación de la película.....	166
3.3.2 Argumento.....	168
3.3.3 Construcción Narrativa de <i>#Luz132</i> en relación al ejercicio del poder.....	169
3.3.3.1 Análisis general de las formas narrativas.....	170
3.3.3.2 Dècoupage y análisis del estilo.....	172
3.3.3.2.1 Dècoupage.....	172
3.3.3.2.2 Marco Referencial.....	174
3.3.3.2.2.1 La disidencia política en los gobiernos del PRI: matanzas, masacres y represión política.....	174
3.3.3.2.2.1.1 Matanza de Tlatelolco de 1968.....	174
3.3.3.2.2.1.2 <i>Halconazo</i> de 1971.....	175
3.3.3.2.2.1.3 El fraude electoral de 1988.....	176
3.3.3.2.2.1.4 Asesinato de Colosio en 1994.....	177
3.3.3.2.2.1.5 Masacre de Aguas Blancas en 1995.....	178
3.3.3.2.2.1.6 Matanza de Acteal en 1997.....	180
3.3.3.2.2.1.7 La represión política en San Salvador Atenco.....	181
3.3.3.2.2.1.8 Televisa y su código ético.....	182
3.3.3.2.2.1.9 Formas de violencia.....	183
3.3.3.3 Estilo: Puesta en escena y Montaje.....	185
3.3.3.3.1 Análisis por secuencia.....	188
3.3.3.4 Fijación textual del filme.....	205
3.3.4 Análisis Textual.....	206
3.3.4.1 Contexto.....	206
3.3.4.1.1 Enrique Peña Nieto y el regreso del PRI a los Pinos.....	206
3.3.4.1.2 Del movimiento <i>#Yosoy132</i> .....	213
3.3.4.2 Intertexto.....	215
3.3.4.3 Enunciación.....	219
3.3.4.4 Interpretación.....	220
<b>CONCLUSIONES</b> .....	<b>225</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	<b>232</b>

## INTRODUCCIÓN

El sexenio de Felipe Calderón (2006-2012) se caracterizó por una crisis económica, política y social que se manifestó a gran escala. La elección presidencial en el 2006 determinada por la gran cantidad de irregularidades en el proceso, la guerra contra el narcotráfico y sus desmedidas consecuencias, y la transición política en el 2012 mediante una elección presidencial influenciada por la manipulación mediática en la que el PRI, encabezado por Enrique Peña Nieto, recuperó la Presidencia de la República, originaron diversas manifestaciones de disidencia política las cuales no sólo ocuparon las calles y las vías legales de las instituciones gubernamentales, sino que también se insertaron en el campo cultural a fin de promover la acción política y la lucha por la justicia social.

La cobertura mediática para el manejo de la crisis que emprendió el gobierno de Calderón a fin de minimizar y ocultar las fallas de su gobierno y los daños colaterales de la guerra al narcotráfico en la que perdieron la vida más de 50 mil personas, entre criminales, fuerzas policíacas y militares, y miembros de la sociedad civil; así como el gasto desmedido en propaganda política que hicieron los partidos políticos años previos a la elección presidencial con tal de influir en los resultados del 2012, llevaron a la ciudadanía a manifestar su inconformidad ante la manipulación informativa. Diversos medios de creación cultural le permitieron a distintos grupos y movimientos sociales disidentes construir fuentes alternativas de comunicación e información, y confrontar su propio imaginario con el imaginario presentado por los poderes hegemónicos en los medios de comunicación.

Los productos culturales de la sociedad que poblaron las pantallas cinematográficas y los medios alternativos reflejaron la crisis de legitimidad del poder político, pues presentaron una gran cantidad de historias sobre corrupción, violencia e ilegalidad política. Evidenciaron a una sociedad que cuestionó profundamente las relaciones de los medios con el poder político y de su función como instrumentos de dominación ideológica a favor de los poderes fácticos y de los intereses políticos exclusivos de los gobernantes. Del mismo modo, pusieron al descubierto la crisis de representatividad del poder político y la capacidad de la producción cultural para confrontar al poder y luchar por la significación social.

En el sexenio, la producción audiovisual en cine y video se constituyó en una herramienta política de participación ciudadana que de manera conjunta con otras formas de manifestación política le permitió a la sociedad generar discursos paralelos a los presentados en los medios oficiales y, en

una especie de empoderamiento cultural, hacer frente al ejercicio corrupto del poder. Tanto el cine como el video operaron como mediadores sociopolíticos respondiendo al álgido contexto de su creación. En un ejercicio de disidencia política se realizaron películas y videos que, con un tratamiento de ficción o documental y auxiliados por las nuevas tecnologías para su creación y difusión, representaron una visión distinta de los personajes y de los acontecimientos políticos más relevantes de la lucha democrática en el país, confrontando a la hegemonía política y dejando testimonio de su propia historia.

Bajo esta perspectiva, la presente investigación se presenta como un acercamiento político al cine y a los medios audiovisuales al concebirlos como testimonio de la sociedad en la que surgen. Testimonio en dos sentidos, a través de lo que representan puesto que muestran la dinámica de la sociedad y los conflictos que en ella se inscriben, y en el hecho de que su sola aparición es una forma de intervención política capaz de revelar las fuerzas y contradicciones de la misma sociedad. Plantea el estudio de lo político en relación a los contenidos de los medios en los que la política y los asuntos referentes al Estado son los protagonistas, pero también dentro del marco de la experiencia que los circunda y en la posibilidad de incidir en esa experiencia.

Así, concibe a las películas, videos y medios de expresión audiovisual como productos culturales y como agentes de mediación sociopolítica tanto en la representación como en el acercamiento sociohistórico que permiten. Como producto cultural el cine es capaz de apelar al inconsciente colectivo del imaginario social. Es a través de su representación que el cine proyecta las ideas, las opiniones y los sentires de una sociedad en relación a los conflictos sociales de los que es testigo. Esta representación es una relación dialógica con el espectador mediada por su participación activa en la interpretación de contenidos y en la creación de significados que conllevan un sentido, una ideología y una determinada intención. Son la apropiación y la negociación de significados que esta mediación permite las que le otorgan un sentido político al cine y a los medios, puesto que abren la posibilidad de generar espacios de disidencia y fabricar discursos alternos al discurso oficial.

Como agente de la historia, el cine y los medios audiovisuales trascienden el terreno de la representación, pues se vinculan a las circunstancias sociohistóricas de su tiempo y lugar particulares que hacen posible su aparición. Esta noción plantea dos aspectos fundamentales. Por un lado, una interpretación que implica relacionar a las películas y a los productos audiovisuales con los debates que nacen en torno a los conflictos sociales y a los procesos políticos que enfrentan, y por el otro, implica analizar el papel activo contrario a la historia oficial que

desempeñan a fin de motivar un cambio de conciencia en la sociedad y algún tipo de transformación en ella.

El objetivo de la investigación consiste en analizar, a partir de esta mirada, la representación del ejercicio del poder político en dos producciones audiovisuales del México contemporáneo (2012-2013): *Heli* (Dir. Amat Escalante, 2013) y *Luz#132* (Del movimiento *Yo soy #132*, 2012); a fin de determinar la manera en que la disidencia mostrada confronta la idea hegemónica del poder. Parte de la premisa de que si en las representaciones audiovisuales se muestran una serie de acciones recurrentes sobre las transgresiones ejercidas por el poder político, se confronta la idea hegemónica del poder y se abren espacios para el ejercicio de la disidencia y la concientización política. Es a partir de sus características discursivas y textuales que se erigen como un constructo disidente, y los escenarios convergentes y los fenómenos sociopolíticos de su aparición los que permiten una serie de reflexiones sobre la necesidad de dichos espacios y una crítica a las estructuras hegemónicas del poder.

Tanto *Heli* como *#Luz132* fueron seleccionadas por dos aspectos fundamentales, el momento de su aparición y su referencialidad explícita a la realidad sociopolítica del país. *Heli*, a pesar de que surge en el año 2013, fue realizada durante los seis años anteriores a su estreno por lo que logró condensar una serie de referencias explícitas a los daños colaterales de la guerra contra el narcotráfico de Felipe Calderón y a las transformaciones que sufrió México durante su sexenio. Por su parte, *#Luz132* surgió en el año 2012, recién iniciado el movimiento estudiantil *#Yosoy132*, y condensó la justificación histórica y la pretensión política del movimiento: el manejo imparcial de la información por parte de los medios de comunicación, las circunstancias legales necesarias para llevar a cabo una elección presidencial en igualdad de condiciones para un ejercicio democrático real, y la invitación a la sociedad para una participación política más comprometida.

El marco teórico que permite este acercamiento político del análisis está respaldado por la concepción estructural de la cultura de John B. Thompson. Una concepción de la cultura que enfatiza tanto el carácter simbólico de los fenómenos culturales como el hecho de que tales fenómenos se insertan siempre en contextos sociales estructurados. Por la crítica a las industrias culturales de la sociedad de masas de teóricos como Walter Benjamin, retomada posteriormente por los estudios culturales a través de teóricos como Jesús Martín Barbero, Manuel Martín Serrano y John B. Thompson. Por su planteamiento sobre las formas complejas en que los productos mediáticos son aceptados por los individuos, interpretados por ellos e incorporados a sus vidas criticando así la idea de la hegemonía inamovible. Por la teoría de la representación del campo del realismo crítico y por la teoría de las representaciones sociales de Serge Moscovici, ambas

concebidas como formas compartidas de creación de sentido, las cuales, desde un determinado horizonte cultural de interpretación y a través de distintos soportes, permiten el entendimiento mutuo y la vida en sociedad. De igual manera, está respaldada por el estudio de la representación cinematográfica a partir de la idea del imaginario social y del cine como mediación simbólica e ideológica de la realidad.

Por otro lado, la investigación aborda la relación entre cine y política considerando un juego de influencias recíprocas entre la producción del discurso audiovisual y los procesos políticos coexistentes a su aparición. Una relación que no se limita a considerar que el cine es político únicamente en la medida en que representa temas políticos, sino que conlleva una visión más amplia al intentar desentrañar aquellos debates sobre el ejercicio del poder que se dan en el ámbito de la vida social y que no necesariamente aparecen representados tal cual en las películas. Esta perspectiva, involucra a lo político tanto en el ámbito de la representación como en su sentido práctico al vincularse directamente con la vida política de una sociedad. Así, la producción audiovisual como medio de acción política pondrá en crisis, a través de su universo simbólico, los significados de legitimación del poder al vehicular distintas representaciones sociales, pero también al vincularse con distintos movimientos sociales o luchas de la sociedad civil.

Con lo anterior, se estudia al cine y al discurso audiovisual como un ejercicio de mediación política entre determinados procesos histórico-políticos y los distintos desplazamientos de sentido que lo político ha adquirido a lo largo del tiempo en el audiovisual. Para tal fin, se desarrolla la dimensión política del cine a partir del espacio socio-cultural de la representación. Se desarrolla el concepto de poder político asociado tanto al ejercicio del gobierno y la administración de la vida en sociedad, así como a las disidencias que provocan sus excesos. Max Weber, Norberto Bobbio y Pedro Ibarra son los pensadores guía para conceptos como Estado, legitimidad y disidencia. También, se presenta una aproximación hacia una definición de cine político a partir del estudio de una serie de vanguardias cinematográficas, movimientos y realizadores que encontraron en el cine y en el audiovisual un ejercicio de disidencia política y una vía de escape a su demandas de justicia social.

El análisis audiovisual que se propone conjunta los aspectos desarrollados. Siguiendo la línea de la investigación cinematográfica sociohistórica, se analizan los productos audiovisuales ligados siempre a su contexto de creación. Pone un énfasis en el análisis social de las representaciones, en la historia sociocultural y en el imaginario, pero también presta atención a las tramas y a los personajes, a las formas y modalidades del discurso que determinan la estructura final del texto audiovisual. En este abordaje cinematográfico se presentan a dos teóricos que resultan de

trascendencia fundamental para la investigación: los postulados de Marc Ferro en el libro *Historia Contemporánea y Cine*, quien hace hincapié en el cine como “puesta en escena de la sociedad” por parte de la propia sociedad, y los de Vicente Benet en el libro *La cultura del cine* quien extiende su análisis textual a las articulaciones entre historia y sociedad.

Con lo anterior, el análisis establece las condiciones sociohistóricas en México durante las cuales surgieron *Heli* y *#Luz132*. Éstas son la última etapa del gobierno de Felipe Calderón y la elección presidencial en la que resulta como presidente electo Enrique Peña Nieto. En ambas, se subrayan las funciones que cumplieron los medios de comunicación en dicho periodo y las principales manifestaciones de disidencia surgidas a raíz de la aplicación de distintas políticas y prácticas transgresoras de los derechos humanos y cívicos de los ciudadanos. Además, el análisis propone una herramienta metodológica resultado de los dos abordajes teórico-metodológicos consultados, de tal manera que en un esfuerzo conjunto permite un análisis integral de la representación, el cual interrelaciona tanto los aspectos contextuales como los discursivos y formales, y revela el carácter instrumental del audiovisual al vincularlo directamente con la vida política del periodo de creación.

La importancia del estudio radica en que pone al descubierto el hecho de que con los cambios políticos, tecnológicos y culturales, han surgido nuevas posibilidades de comunicación y expresión política. Establece que la disidencia al ejercicio corrupto del poder ha encontrado nuevos causes de expresión los cuales, recuperando la larga tradición de la disidencia cultural expresada en el cine político, han permitido adaptarse a las nuevas condiciones y liberar cierta tensión social en momentos políticos de gran trascendencia.

También, la investigación revela que las formas de representar se han modificado, se muestran más contestatarias, violentas y con una referencialidad directa a los personajes de la vida política, constituyéndose en nuevas formas de significación capaces de expresar las dinámicas del entramado social y el pensamiento político de una ciudadanía que ha encontrado en los medios audiovisuales un espacio para la crítica y el cuestionamiento de la forma de vivir la democracia en el país. Y que de igual forma, se han descubierto capaces de influir en la reconfiguración de la identidad nacional y en las cuestiones referentes al gobierno y al Estado.

No obstante, la investigación presenta ciertas limitaciones. Las dos películas analizadas son tan sólo una pequeña muestra del cine político que se desarrolló en el periodo y que no desvelan todas las temáticas y problemáticas del mismo. Otro elemento importante a considerar es que el análisis se encuentra limitado a la representación y a la extrapolación de sentido que se puede construir a partir de los indicadores propuestos. Este enfoque está influenciado por los intereses

teóricos y prácticos de la investigación, por lo que presenta una sola mirada de las muchas posibles en el abordaje temático y analítico. Así mismo, es importante aclarar que la investigación no examina el tema de los efectos, ni mide la transformación política en el espectador, sino que se limita a la representación, a su interpretación y a plantear una reflexión sobre la importancia de la creación cultural en la participación política de la ciudadanía.

Lo fundamental del acercamiento político al cine y al discurso audiovisual que se propone, se halla en determinar si las películas y los videos pueden representar posturas ideológicas que promuevan el cambio social en la búsqueda de sociedades más justas, si ofrecen algún tipo de resolución a los conflictos sociales, qué claves sobre la vida política presentan, y cómo sirven a las fuerzas opositoras emergentes en la confrontación de poderes hegemónicos que violentan los derechos de los ciudadanos. Es ubicar la producción cultural dentro de los conflictos sociales y entenderla en el marco de la formación de prácticas políticas en busca de la transformación social en vías de construir una mejor sociedad.

## CAPÍTULO I: CINE, CULTURA Y REPRESENTACIÓN

Un acercamiento político al cine, y a cualquier medio audiovisual en general, implica comprenderlo como testimonio de la sociedad en la que surge. Y es testimonio en dos sentidos, a través de lo que representa puesto que muestra la dinámica de la sociedad y los conflictos que en ella se inscriben, y en el hecho de que su sola aparición es una forma de intervención política capaz de revelar las fuerzas y contradicciones de la misma sociedad. Si bien es cierto que el estudio de lo político en relación al cine y a los medios audiovisuales se ha asociado a los contenidos en los que la política y particularmente los asuntos referentes al Estado son los principales protagonistas, esta perspectiva va más allá al entenderlos también dentro del marco de la experiencia que los circunda y en la posibilidad de incidir en esa experiencia.

Desde este planteamiento se puede pensar al cine como un agente de mediación política tanto en la representación como en el acercamiento sociohistórico que permite. Como producto cultural, el cine se convierte, en palabras de Gérard Imbert en su texto *Cine e imaginarios sociales*, en un indicador socio-simbólico del inconsciente colectivo y en resonancia del imaginario social. Es a través de su representación que el cine proyecta las ideas, las opiniones y los sentires de una sociedad en relación a los conflictos sociales que atestigua. Esta representación no es solamente mimesis, sino que es una relación dialógica con el espectador, mediada por su participación activa en la interpretación de contenidos y en la creación de significados que conllevan un sentido, una ideología y una determinada intención. Son la apropiación y la negociación de significados que esta mediación permite las que le otorgan un sentido político al cine y a los medios, puesto que abren la posibilidad de generar espacios de disidencia y fabricar discursos alternos al discurso oficial.

Como agentes de la historia el cine y los medios audiovisuales trascienden el terreno de la representación y se vinculan a las circunstancias sociohistóricas de su tiempo y lugar particulares las cuales hacen posible su aparición. Esta noción plantea dos aspectos fundamentales. Por un lado, una interpretación que implica relacionar a las películas y a los productos audiovisuales con los debates que nacen en torno a los conflictos sociales y a las contradicciones de la sociedad, es decir, en torno al proceso político en el que surgen y a las claves sociohistóricas que las configuran; y por el otro, implica analizar el papel activo contrario a la historia oficial que desempeñan a fin de motivar un cambio de conciencia en la sociedad y algún tipo de transformación en ella.

Con lo anterior, para establecer un marco teórico que permita este acercamiento político al cine y a los medios audiovisuales es necesario pensarlos como producto cultural cuya representación opera en función de la mediación social. Del mismo modo, resulta fundamental entender la discusión en torno a los usos políticos de los medios, ya sean como mediaciones de un discurso sometido a las relaciones hegemónicas del poder, o bien, como un ejercicio de apropiación para la configuración y entendimiento de la vida política en sociedad. Es por esto que en el presente capítulo se desarrollarán los conceptos de producto cultural, representación, imaginario social, ideología y mediación. Desde una mirada política se cuestionará la visión determinista sobre los medios de comunicación que proponen de inicio las industrias culturales y se abordará su reivindicación en manos de la mediación social; por último, se establecerán una serie de distinciones entre el cine documental y el cine de ficción que ayudarán a comprender las bases de un análisis audiovisual que permitirá elaborar en el último capítulo de este trabajo el análisis de la representación en las dos piezas que se proponen, desde un enfoque sociohistórico, formal y contextual.

## **1.1 Cine y Cultura**

### **1.1.1 La concepción simbólica de la cultura**

A lo largo de la historia se han desarrollado diversos enfoques que abordan el problema de la cultura. John B. Thompson en su libro *Ideología y Cultura Moderna*<sup>1</sup> distingue entre dos posturas fundamentales, la concepción clásica de cultura y la concepción antropológica de la cultura. La primera, que aparece en Europa a finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, concibe a la cultura como el proceso de desarrollar y ennoblecer las facultades humanas mediante la asimilación de obras eruditas y artísticas propias de la época. La segunda, está asociada a la descripción etnográfica de las sociedades no europeas y a la concepción simbólica de la cultura. Para el autor, esta última concepción es la que permite estudiar la diversidad de símbolos, textos, expresiones y aparatos de diversos tipos como parte de la cultura de una sociedad.

Partiendo de la concepción antropológica de la cultura que propone Clifford Geertz, en la que la concibe como los patrones de significado incorporados a las formas simbólicas por medio de las cuales los individuos se comunican entre sí y comparten su experiencia, John B. Thompson plantea *la concepción estructural de la cultura*. Una concepción de la cultura que enfatiza tanto el carácter simbólico de los fenómenos culturales como el hecho de que tales fenómenos se inserten

---

<sup>1</sup> John B. Thompson. *Ideología y Cultura Moderna. Teoría crítica social en la era de comunicación de masas*, México,

siempre en contextos sociales estructurados<sup>2</sup>; y su análisis consiste en el estudio de las formas simbólicas en relación a los contextos y procesos sociohistóricos en los cuales, y por medio de los cuales, se producen, transmiten y reciben<sup>3</sup>. Estos contextos y procesos sociohistóricos pueden estar definidos por diversos factores como las relaciones de poder o las condiciones de producción y distribución de las formas simbólicas.

El autor define a las formas simbólicas como “un amplio campo de fenómenos significativos, desde acciones, gestos y rituales, hasta los enunciados, los textos, los programas de televisión y las obras de arte”<sup>4</sup>, y les atribuye cuatro características. Una forma simbólica es “intencional” puesto que es la expresión de un sujeto dirigida a otro sujeto o sujetos. Es “convencional” ya que su producción, empleo o interpretación implica la aplicación de reglas, códigos y convenciones de diversos tipos. Es “estructural” dado que toda forma simbólica presenta una estructura articulada a partir de una serie de elementos sistémicos. Es “referencial” ya que las formas simbólicas representan algo, dicen algo acerca de un objeto, de un individuo o de un estado de las cosas; y es “contextual” dado que una forma simbólica se inserta siempre en contextos y procesos sociohistóricos específicos<sup>5</sup>. Estas cuatro características serán los soportes para el análisis que se propone en esta tesis, pues permitirán estudiar a detalle los asuntos más relevantes de los procesos políticos en los que se inscriben estas formas simbólicas.

Las formas simbólicas son representaciones que siempre dicen algo sobre aquello que representan desde un determinado enfoque. Captar su aspecto referencial implica una interpretación creativa que va más allá de sus aspectos internos y que puede variar en sus interpretaciones de acuerdo a la mirada, al contexto y a las relaciones que se establecen entre ambos. Las formas simbólicas son “una relación, un vínculo, una mediación”<sup>6</sup> entre el modelo y el original cuya significación no puede desvincularse de la experiencia vivida que la resguarda. Así, el análisis de la representación conducirá necesariamente al análisis sociohistórico, puesto que una forma o un elemento de una forma simbólica dependerá siempre de las circunstancias de su tiempo y lugar particulares.

Es la transmisión cultural de las formas simbólicas la que permite conceptualizarlas como productos culturales y vincularlas al desarrollo de los medios de comunicación de masas. El uso de

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.203.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.203.

<sup>4</sup> Como el autor lo señala en otro apartado del mismo texto, las formas simbólicas pueden poseer también una naturaleza no lingüística o cuasilingüística, por ejemplo las imágenes visuales o los constructos que combinan imágenes y palabras. *Ibid.*, p.205.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>6</sup> Elisenda Ardévol y Nora Muntañola (Coords.). *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*, Barcelona, Eureka Media, 2004, p.31.

un medio técnico o de un sustrato material para fijar y transmitir el contenido simbólico las convierte en un producto significativo, en un producto cultural. Cuando estas formas simbólicas se valen de un aparato institucional en el cual se despliega un medio técnico para su difusión, así como la serie de habilidades, competencias y formas de conocimiento empleadas en su producción, transmisión y recepción<sup>7</sup>, dan origen a los medios de información y comunicación.

En *Los medios y la modernidad*, John B. Thompson señala que con el establecimiento gradual de los medios de información y comunicación la cultura se fue transformando, pues con “la producción y difusión generalizada de las formas simbólicas mercantilizadas a gran escala”<sup>8</sup> se dio una reelaboración del carácter simbólico de la vida social y una reestructuración de las formas de intercambio, las cuales a su vez modificaron las maneras en que se relacionaron los individuos y comprendieron el mundo. Fue una nueva época en la historia de la cultura en la que los medios de comunicación, y el cine en particular, construyeron una manera distinta de entender y experimentar los acontecimientos sociales, dando origen a una reconfiguración de la visión de la realidad mediada por esta nueva tecnología.

### **1.1.2. El cine, un producto cultural**

La modernidad de principios del siglo XX modificó la vida en las grandes ciudades. El desarrollo técnico de la industria, del transporte y de los medios de comunicación transformó la dinámica social y el uso del tiempo libre. El cine, consecuencia de estos nuevos desarrollos tecnológicos, se insertó en este contexto como un producto de consumo y divertimento de un público masificado, y como un producto cultural cuyas representaciones transmitían las ideologías, valores, actitudes y visiones del mundo. Ambas funciones ocasionarían diversos cambios en la sociedad.

#### **1.1.2.1 El cine, el nacimiento de una industria**

Durante la primera mitad del siglo XX el cine se convirtió en el espectáculo de masas más importante del mundo. Su consolidación fue gradual, desde los primeros experimentos fotográficos llevados a cabo por científicos como Thomas Alva Edison, los hermanos Auguste y Louis Lumière, y Max y Emil Skladanovsky, hasta consolidarse en la gran industria del espectáculo liderada por los Estados Unidos y su monopolio hollywoodense.

---

<sup>7</sup> John B. Thompson. *Los medios y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós, 1998, p.34.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.26.

Fueron los hermanos Lumière quienes el 28 de diciembre de 1895 en el Boulevard de los Capuchinos de París organizaron la primera proyección cinematográfica. En esta etapa de modernidad primitiva, como la llama Joaquín Ortega<sup>9</sup>, las películas eran “un producto expresivo que surgía de la industrialización abriéndose camino a través del espectáculo, el teatro y la literatura”<sup>10</sup>. Las primeras películas eran simples imágenes en movimiento, filmes de “vistas” las cuales popularizaron paisajes exóticos y remotos. A medida que el nuevo invento se difundió y se descubrió su potencial comercial, surgieron otro tipo de películas con un lenguaje cinematográfico más articulado, orientadas al entretenimiento y a la búsqueda de mercados más amplios. Para Vicente Benet no es sino hasta la aparición de los nickelodeones<sup>11</sup>, las primeras salas dedicadas exclusivamente a la proyección de filmes, que las películas abandonan las ferias, cafés y teatros de variedades, y se convierten en la principal diversión de la cultura de masas.

A partir de entonces, la industria cinematográfica comenzó a organizarse de manera más eficaz. Es el periodo de la modernidad clásica siguiendo la clasificación de Joaquín E. Ortega, en la que “el cine se ratifica en un modo de vida convirtiéndose en un fenómeno de masas popular con un modelo de representación bien reconocible, con una iconicidad narrativa muy marcada y con una extensión industrial determinante”<sup>12</sup>. El cinematógrafo se consolida y poco a poco se va definiendo el papel de los tres sectores implicados: el de la producción, la distribución y la exhibición. Se va modelando un sistema de trabajo y el papel del espectador, quien en una postura más activa, como lo señala Emilio García Fernández, demandará historias más complejas tanto en el fondo como en la forma, una narrativa de mayor calidad: montaje, planificación, iluminación, mejor interpretación y una cuidada puesta en escena<sup>13</sup>.

A pesar de que el cine comenzó en países como Estados Unidos, Francia e Inglaterra, y que incluso apareció en países del Tercer Mundo con un sistema de producción de base capitalista, fue en el primero que logró consolidarse en un oligopolio. Estados Unidos se convirtió rápidamente en el principal productor y distribuidor de películas. Creó compañías productoras que con el tiempo

---

<sup>9</sup> Joaquín E. Ortega en el libro *El imaginario cinematográfico y la sociedad hipermoderna* propone entender al cine a partir de cuatro etapas que definen a la sociedad moderna. La primera es *la modernidad primitiva*, desde la aparición del cine hasta antes de los años 30. *La modernidad clásica* que abarca el periodo de 1930 a 1950, en la que el cine se incorpora como producto mercantilizado a la cultura de masas. *La modernidad vanguardista y emancipadora*, de los años 50 a los 70, da cabida a movimientos de cine crítico y de autor. Y por último, *la hipermodernidad cinematográfica*, en la que el cine se transforma en un modo de existencia caracterizado por el multiculturalismo, las hibridaciones y los lenguajes digitales. Joaquín E. Ortega (Ed.). *El imaginario cinematográfico y la sociedad hipermoderna*, Valladolid, Universidad Europea Miguel de Cervantes, 2013, p.12.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.12.

<sup>11</sup> Vicente Benet. *La cultura del cine. Introducción a la historia y estética del cine*, Barcelona, Paidós, 2004, p.182.

<sup>12</sup> Joaquín E. Ortega. *Op. cit.*, p.12.

<sup>13</sup> Emilio García Fernández, “La consolidación de una industria (1910-1919)” en Emilio García Fernández (Coord.). *Historia del Cine*, Madrid, Editorial Fragua, 2011, p.48.

ganaron terreno a nivel internacional, importó películas de Francia, Inglaterra e Italia, y creó además todo un esquema de compañías distribuidoras que buscaron controlar los mercados. En otros países surgieron pequeñas compañías distribuidoras asociadas con las compañías europeas y americanas, pero eran ya los Estados Unidos quienes lideraban la producción y el mercado del nuevo negocio.

Ruth Vasey en el libro *The World According to Hollywood, 1918-1939*<sup>14</sup>, explica ampliamente cómo poco a poco los Estados Unidos fueron convirtiéndose en la principal potencia cinematográfica de occidente en los años posteriores a la Primera Guerra Mundial. Expone la manera en que éstos generaron un mercado mundial que contribuyó a consolidar la fortaleza de los valores de producción y la competencia de su cine, a través de una serie de asociaciones, sistemas, empresas y códigos de producción que garantizaban que sus películas fueran comercializadas y bien recibidas tanto en el mercado interno como en el externo.

Estados Unidos integró los distintos niveles de la industria y ejerció un gran control a partir de un grupo reducido de compañías cinematográficas que posteriormente se convertirían en los grandes estudios de Hollywood. Entre 1912 y 1914 surgen Universal, Warner, Fox, Metro y Paramount<sup>15</sup>. En 1922, los productores de estas compañías se agrupan para proteger sus intereses, conseguir concesiones y hacerle frente a la censura mediante la creación de la Motion Pictures Producers and Distributors of America MPPDA. La MPPDA controlaba la distribución de los filmes y su comercialización, formando un frente contra la penetración de compañías extranjeras y buscando la neutralidad en los conflictos que surgían dentro de las empresas o entre las empresas, protegiendo los intereses mutuos y no competitivos.

De esta manera, Hollywood se convirtió en el centro de la producción cinematográfica a nivel mundial, a pesar de cinematografías que intentaban regular los mercados e impulsar su producción interna como lo fueron los casos de Francia, Inglaterra y Alemania. Además, Estados Unidos desarrolló un negocio paralelo a las películas ligado a la promoción mediante la publicidad, los medios de comunicación y el consumo de la sociedad de masas, el cual transformó las bases económicas y culturales que incluso en la actualidad gobiernan a la industria cinematográfica de las sociedades de occidente.

Este modelo hollywoodense desarrollado en el texto de Vasey, Enrique Monterde, Marta Selva Masoliver y Anna Solá lo resumen en tres pilares básicos:

---

<sup>14</sup> Ruth Vasey. *The World according to Hollywood, 1918-1939*, United States of America, The Board of Regents of the University of Wisconsin System, 1997.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p.4.

un sistema de estudios o productoras, que permite el control oligopolístico del mercado reequilibrando la oferta fílmica e introduciendo la “división del trabajo” entre grandes y pequeñas compañías, con sus respectivas especialidades y marcas de fábrica; un sistema de géneros como forma idónea para esa segmentación y adecuación de la oferta para un público en absoluto homogéneo, racionalizando y especializando la producción. Y un sistema de estrellas, que no sólo completa la política de géneros en cuanto a relación oferta/demanda, sino que además permite expandir la explotación comercial –y con ella los beneficios- más allá de las salas cinematográficas hacia el área del consumo individual y colectivo, creando pautas de conductas, modas, necesidades, etc..<sup>16</sup>

Esta industria extendió su perspectiva dominante en la que sus prioridades económicas y de consumo eran las directrices del mercado. Produjo un tipo genérico de cine cuyos contenidos estaban subordinados a una serie de estereotipos, convenciones narrativas que promovían la cultura de consumo, y una serie de directrices morales conservadoras al interior y nacionalistas al exterior. Sin embargo, a pesar de este panorama tan abrumador, surgieron pequeños mercados con propuestas alternativas en función de la heterogeneidad del espectador, puesto que mientras unos espectadores se dedicaban a disfrutar simplemente de las historias que les ofrecían, otros buscaban resortes más culturales y estéticos que les aportaran materia de reflexión para su estilo de vida<sup>17</sup>. Estas interacciones tuvieron grandes efectos en la forma de producción de las películas, en sus contenidos simbólicos, y sobre todo en la función social que el cine podría desempeñar.

### **1.1.2.2 El cine, una forma simbólica de incidencia social.**

El cinematógrafo destacaba entre todas las máquinas de diversión y espectáculo que le habían precedido. Como anteriormente se señaló, la consolidación de la modernidad clásica generó un cambio en la dinámica social al instaurar nuevos hábitos de consumo y nuevas formas de entender la realidad. En el ámbito de la transformación cultural se presentó a través de filmes que mostraban “una serie de estímulos de fragmentación, simultaneidad y rapidez que prolongaron los de la experiencia cotidiana en las sociedades mecanizadas y sistematizadas”<sup>18</sup>, y a través de contenidos que representaban a la sociedad de la época planteando nuevas interrogantes sobre la vida moderna.

Las imágenes cinematográficas se convirtieron en un proceso de simbolización de la memoria, de las fantasías, de los saberes, de las creencias, de las normas, de los valores y de los intereses de estas nuevas sociedades. Sus contenidos reflejaban las mutaciones que se producían en los

---

<sup>16</sup> José E. Monterde *et Al.*. *La representación cinematográfica de la historia*, Madrid, Akal Ediciones, 2001, p.23.

<sup>17</sup> Emilio García Fernández (Coord.). *Op. cit.*, p. 48.

<sup>18</sup> Vicente Benet. *Op. cit.*, p.42.

imaginarios colectivos de estas sociedades modernas y desempeñaban, a través de las historias que narraban, una función reproductora de cierto estado de las cosas, o bien, una función imaginaria o propositiva. Pues el cine, como Gérard Imbert lo señala, es un producto cultural de gran poder de condensación simbólica, “es capaz de captar temas que ‘están en el aire’ y plasmarlos en relatos, dando forma a lo informe y haciendo visible lo invisible”<sup>19</sup>, incluso en ocasiones, la parte inconfesable de una sociedad.

Pero el cine clásico de Hollywood afianzó su control sobre las imaginaciones del mundo al generar un conjunto de convenciones narrativas y representacionales que reforzaban la cultura de consumo y una moral utilitaria. Sus películas eran un catálogo de ventas del *american way of life*, definían la últimas modas y lo que debían constituir los comportamientos honorables en la sociedad. Se presentaban vidas de personajes rodeadas de productos para el consumo, “los valores conservadores del periodo como la competencia individual, lo militar, el género y las parejas heterosexuales, la familia, el patriotismo, etcétera”<sup>20</sup>, y resoluciones narrativas a sus conflictos que reafirmaban y restablecían un orden moral determinista: el respeto por la moral y la obediencia a la ley.

Francisco Peredo Castro en su curso *El cine y las Relaciones Internacionales*<sup>21</sup>, explica que para evitar la censura y la resistencia de los consumidores, y que los filmes pudieran ser distribuidos dentro y fuera de los Estados Unidos, la industria adoptó la postura de cuidar la imagen estadounidense en el extranjero y de regular las representaciones de la cultura extranjera. Los estudios determinaron no solamente las representaciones de sexo y violencia, sino también las de religión, de política nacional y extranjera, de capitalismo corporativo, de minorías étnicas, de roles de género, de las conductas profesionales (abogados, médicos, etcétera); a fin de fabricar un tipo de cine que le cayera bien a todos, autorizara determinados valores sociopolíticos y que pudiera ser consumido sin problema por todas las audiencias.

Un aspecto fundamental de la representación simbólica del cine de Hollywood recaía en las estrellas del espectáculo, cuyas vidas se construían alrededor de la sociedad de consumo y de una serie de estilos de vida que únicamente proponían soluciones rápidas e ingenuas a los problemas personales y sociales. Para Guy Deboard, quien critica a la industria cultural en *La*

---

<sup>19</sup> Gérard Imbert, “Cine, representación de la violencia e imaginarios sociales” en Camarero, Gloria (Ed.). *La mirada que habla, (Cine e Ideologías)*, Madrid, Akal/Comunicación, 2002. p.89.

<sup>20</sup> Douglas Kellner, “Film, Politics, and Ideology. Toward a Multiperspectival Film Theory” en James Combs (Ed.). *Movies and Politics, The Dynamic Relationship*, Garland Publishing Inc., New York y Londres, 1993, p.65.

<sup>21</sup> Francisco Peredo Castro. Profesor de Cine en el Programa de Posgrado en Ciencias Políticas y Sociales, UNAM 2014-1.

*sociedad del espectáculo*<sup>22</sup>, el espectáculo es el mundo de la representación que se construye alrededor de la mercancía, a través de una mediación ideológica y cultural fabricada para crear una serie de modelos que le dicen al hombre moderno cómo debe ser y qué debe hacer. Estos modelos son las estrellas de la pantalla del cine de Hollywood.

En *La Cultura del Cine*, Vicente Benet establece que una estrella de cine contiene dos aspectos fundamentales: una imagen y una estructura de sentido<sup>23</sup>. El registro de la imagen tiene que ver con una construcción visual propia que la identifica como ícono, que se instala como objeto cultural y se entremezcla con la promoción comercial y la identificación afectiva de personas y grupos. La estructura de sentido que construye es aquella que desde su cuerpo y su imagen se relaciona en una intimidad y cotidianeidad aparente con las expectativas de los espectadores que cada película reafirma o contradice. En Hollywood, las estrellas del espectáculo presentaban una estructura de sentido caracterizada por la abundancia consumista, el éxito amoroso y el ejercicio de una moral incorruptible, sin dar cabida a otro tipo de debates.

Ahora bien, es importante destacar que en medio del aplastante dominio del cine de Hollywood surgieron movimientos cinematográficos paralelos a su industria, cuya característica fundamental fue la búsqueda de una ruptura con las formas tradicionales de hacer cine y de reflexionar sobre él. Siguiendo la clasificación de Joaquín Ortega, es la modernidad vanguardista y emancipadora la cual supone criticar los valores y estrategias de la modernidad a través de diferentes movimientos y autores cinematográficos que exploran nuevos caminos estéticos, narrativos<sup>24</sup> y políticos.

Es cierto que esta visión alternativa coexistió en todo momento de la producción cinematográfica, pero es a partir de los años 60 en que surgen la mayoría de estos movimientos vanguardistas que se autodefinen como actos políticos muy concretos. Movimientos como la *Nouvelle Vague* en Francia, el *Free Cinema* en Inglaterra, el *Cinema Novo* o *Tercer Cine* de Latinoamérica; el *New American Cinema* en Estados Unidos, el *Neues Deutsches Kino* en Alemania, y otros movimientos de “cine joven” o “cine independiente”<sup>25</sup>, criticaban al cine de masas y a la falsa cultura que la hegemonía en el poder fabricaba y distribuía como evasión a los problemas sociales y políticos.

Este compromiso se dio en Latinoamérica con la producción del documental social de Fernando Birri y la Escuela Documental de Santa Fe en Argentina, a finales de los años 50; el periodismo cinematográfico de Santiago Álvarez a partir de los años 60 en Cuba, y el documental político del

---

<sup>22</sup> Guy Deboard. *La sociedad del espectáculo* (Trad. José Luis Pardo), Valencia, Editions Gallimard, 1996.

<sup>23</sup> Vicente Benet. *Op. cit.*, p.70.

<sup>24</sup> Joaquín E. Ortega. *Op. cit.*, p.12.

<sup>25</sup> Francesco Casetti. *Teorías de cine (1945-1990)*, Madrid, Cátedra Signo e Imagen, 1993, p.91.

Nuevo Cine Latinoamericano con los grupos de Cine Liberación de Humberto Solanas y Octavio Getino y el Cine de la Base de Raymundo Glayzer.<sup>26</sup> Su lucha se centró en crear un sistema de contrainformación política. Con carácter meramente militante defendían una postura ideológica y estética contraria al imperialismo, al neocolonialismo, a la pobreza y a los sistemas económicos y políticos que la avalaban. Era un cine con un objetivo político de transformación social que buscaba politizar al espectador y romper el *status quo* motivándolo a la lucha. Era el cine del registro de las luchas sociales y de las voces silenciadas por los medios de comunicación controlados por la hegemonía política y económica de los países latinoamericanos.

En los años 90 surgen otros movimientos audiovisuales a raíz de la aparición de las nuevas tecnologías del video y del Internet, los cuales se pueden identificar como la etapa de la hipermodernidad cinematográfica de Joaquín Ortega, "...(es)un cine planetarizado, multicultural, híbrido, digital. Desregularizado, tanto desde el punto de vista mercantil, como desde el punto de vista semántico y de los modelos de relato..."<sup>27</sup>, un cine con formas distintas de producción, distribución y exhibición, y que trasciende el campo de la representación para insertarse activamente en la sociedad que lo produce, teniendo muchas veces una incidencia política real.

Estos movimientos y vanguardias cinematográficas se estudiarán en el siguiente capítulo como medios de acción política. Se estudiarán como formas de mediación y apropiación que reconfiguran el espacio comunicativo ligado a la crisis política y social del momento histórico en que surgen, y como maneras disidentes de representar la realidad tendientes a la búsqueda de un uso más democrático de los medios. Por el momento, resulta conveniente analizar cómo surge esta visión politizada sobre los medios a través de la crítica a las industrias culturales y su aparición en la modernidad.

### **1.1.2.3 El cine y la crítica a la Industria Cultural.**

La modernidad de principios del siglo XX trajo consigo una mirada fatalista sobre los medios de comunicación. Junto con la tecnificación y masificación de la vida cotidiana se convertirían en los principales responsables de la vida alienada de los individuos. Esta crítica a lo que se reconocería como la Industria Cultural de la sociedad de masas fue liderada por la Escuela de Frankfurt y debatida por teóricos como Walter Benjamin, quien abriría la puerta a una reivindicación de las industrias culturales. Estas discusiones serían retomadas posteriormente por los estudios

---

<sup>26</sup> Susana Sel, "La dimensión política en los estudios sobre cine" en Susana, Sel (Comp.). *Cine y fotografía como intervención política*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2007, p. 19.

<sup>27</sup> Joaquín E. Ortega. *Op. cit.*, p.12.

culturales a través de teóricos como Jesús Martín Barbero, Manuel Martín Serrano y John B. Thompson, quienes replantearían las formas complejas en que los productos mediáticos son aceptados por los individuos, interpretados por ellos e incorporados a sus vidas.

### **1.1.2.3.1 La Industria Cultural de Adorno y Horkheimer**

A finales de los años veinte y principios de los treinta se vivía en el mundo occidental una modernidad en crisis. Las atrocidades cometidas por el nazismo alemán, la perversión de los ideales de diversos movimientos comunistas europeos y la desmedida cultura capitalista norteamericana habían provocado un sentimiento generalizado de desencanto en la humanidad. Asimismo, el desarrollo tecnológico que modificó los mercados y las dinámicas sociales dio origen a una nueva sociedad que trajo consigo nuevas reflexiones sobre el papel de la cultura y del individuo en ella.

Ésta era la nueva sociedad de masas. Una sociedad que nace bajo un esquema de racionalidad instrumental que invade todos los ámbitos, al económico, al político, al social y al cultural, y que está caracterizada por el consumo de productos en serie legitimados por un fin comercial más que por su utilidad o su necesidad social. En ella, el individuo pierde el sentido de pertenencia a una comunidad cultural que lo define y lo caracteriza al encontrarse enajenado por el espectáculo, el trabajo mecanizado y el espíritu de la competencia, dominado y manipulado por el sistema sin ninguna posibilidad de emancipación.

La Escuela de Frankfurt desarrolló diversas líneas de pensamiento crítico sobre la sociedad de masas. Una de ellas, la Teoría Crítica, concebía a la cultura de ésta sociedad como una cultura degradada y degradante, que a través de los medios masivos de comunicación suministraba un modelo muy coherente de dominación ideológica en beneficio de un sistema de clases. Postulaba que los medios de comunicación “tenían un impacto negativo en la vida social moderna, pues creaban una cultura blanda y homogénea que entretenía a los individuos sin desafiarlos, que cautivaba su atención sin requerir sus facultades críticas, y que les ofrecía una gratificación instantánea sin cuestionar las bases en las que se basa semejante gratificación”<sup>28</sup>.

Para Theodor Adorno y Max Horkheimer, el esquema de alienación y cosificación del hombre de la sociedad de masas alcanza su máxima expresión en la Industria Cultural. En el texto *La dialéctica de la Ilustración*, los autores la definen como la producción y comercialización en serie de bienes y

---

<sup>28</sup> John B. Thompson. *Los medios y la modernidad*. Op. cit., p.44.

servicios culturales que convierte a la cultura en mercancía, destruyendo el potencial crítico y emancipador del arte y generando en el individuo una falsa conciencia social. La industria cultural destruye la cultura popular del pasado y produce un arte que se integra al sistema, cuya función social es “reducir la distancia entre el individuo alienado y la cultura afirmativa, es decir, una cultura que no favorece la resistencia, sino la integración al *status quo*”<sup>29</sup>, lo que mantiene las relaciones económicas, políticas y sociales que benefician a los grupos hegemónicos en el poder.

La hegemonía, desde la perspectiva de Antonio Gramsci, es la capacidad que tiene un grupo social de ejercer la dirección intelectual y moral sobre la sociedad, y la capacidad de construir en torno a su proyecto “un nuevo sistema de alianzas sociales, un nuevo bloque histórico”<sup>30</sup>. Bajo este marco, el concepto de hegemonía trasciende la dominación económica para insertarse también en el ámbito de la dominación cultural, pues además de la postura de subordinación de los grupos dominados a los grupos en el poder para satisfacer sus intereses, se da una pérdida de su identidad y de su cultura al interiorizar las formas de relación social que establecen estas prácticas de dominación.

El poder de la hegemonía radica en generar un consenso con los valores de la ideología dominante, busca ganar el consentimiento de las masas a través de las imágenes, de los textos, y de las formas simbólicas en general, en las que se representa la distribución desigual del poder en la sociedad como si fuera algo natural, como algo dado por hecho y no una construcción social que satisface determinados intereses.

Para la Escuela de Frankfurt, la industria cultural reproduce el sistema de dominación a través de los contenidos alienantes de los medios de comunicación y de su “estilo de la no cultura”<sup>31</sup>. Los medios presentan contenidos aparentemente diversos con la promesa de que todas las necesidades del individuo son susceptibles de ser satisfechas por la industria cultural, pero por otra parte, “organiza con antelación esas mismas necesidades de tal forma que en ellas se experimente a sí mismo sólo como eterno consumidor”<sup>32</sup>. Por otro lado, su estilo sirve a este propósito. Un estilo que unifica el arte de acuerdo a las reglas del mercado de consumo, que es impuesto desde afuera y que “define con antelación las reacciones del público para que nada

---

<sup>29</sup> Antonio Gramsci citado en Armand y Michel Mattelart. *Historia de las teorías de la comunicación*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1997, p.73.

<sup>30</sup> Armand y Michel Mattelart. *Historia de las teorías de la comunicación*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1997, p.73.

<sup>31</sup> Theodor Adorno y Max Horkheimer. *La dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos* (Trad. Juan José Sánchez), Madrid, Editorial Trotta, 1998, p.173.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p.186.

cambie, manipulando a los consumidores con supuestas clasificaciones en una apariencia de competencia y de posibilidad de elección”<sup>33</sup>.

En este contexto de control político e ideológico, Adorno y Horkheimer critican al cine de masas y señalan que bajo el esquema de producción de las industrias culturales, la producción fílmica se convierte en un espejo de la sociedad existente que sirve para mantener las estructuras de dominación<sup>34</sup>. Para los autores, el cine atrofia la actividad crítica del espectador pues le hace dar por hecho lo representado en las imágenes. De esta forma, el contenido simbólico de los medios, y del cine en particular, “inocula la evasión y la impotencia para ‘modificar’ cualquier cosa en las vigentes relaciones de propiedad y poder”<sup>35</sup>. El cine mantiene al individuo en la apatía, atrofia su imaginación y le hace huir de cualquier pensamiento de resistencia por lo que ayuda a la dominación.

Desde esta perspectiva, ante estos contenidos alienantes de los medios, los individuos de la cultura de masas no crean conciencia social alguna y son incapaces de reconocer en la producción cultural la posibilidad de una forma de disidencia a las normas y condiciones impuestas, o bien, de mostrar una apertura a otras formas de pensar o de crear más allá de la concepción del mundo que presenta la industria cultural. Destaca así la función de los medios que, al representar en sus contenidos la única opción de vida posible, cumplen la función de perpetuar el orden social existente al proporcionar la base ideológica para su legitimación.

Siguiendo esta línea crítica, Althusser en el libro *La filosofía como arma de la Revolución*, define a la ideología como una serie de representaciones que se refieren al mundo y a la sociedad, a las relaciones de los hombres con otros hombres y con sus propias actividades. Sin embargo, afirma, estas representaciones no son conocimientos verdaderos del mundo que representan, pues a pesar de que pueden transmitir ciertos conocimientos, están integrados y sometidos al sistema en conjunto de estas representaciones, el cual es un sistema orientado y falseado<sup>36</sup>, regido por el sistema de clases que privilegia el poder y la riqueza de la clase dominante.

Las representaciones ideológicas, como toda forma simbólica, se encuentran enraizadas en cierta existencia material. Cada ideología (moral, jurídica, política, religiosa, económica, etcétera) existe siempre en un aparato y en sus prácticas. El aparato de Estado es la estructura jurídico política e ideológica de la sociedad y contiene dos cuerpos: el cuerpo de las instituciones que representan el

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p.186.

<sup>34</sup> Jesús Martín Barbero y Herman Herlinghaus. *Contemporaneidad latinoamericana y análisis cultural. Conversaciones al encuentro de Walter Benjamin*, Madrid, Iberoamericana, 2000, p.6.

<sup>35</sup> Theodor Adorno y Max Horkheimer. *Op. cit.*, p.91.

<sup>36</sup> Louis Althusser. *La filosofía como arma de la revolución*, México, Siglo XXI Editores, 1974. p. 49.

aparato represivo del estado y el grupo de instituciones que representan los aparatos ideológicos del estado.

Para Althusser, el aparato represivo del estado comprende el gobierno, la administración, el ejército, la policía, los tribunales, las prisiones, etcétera; es represivo ya que “funciona mediante la ‘violencia’, por lo menos en situaciones límite (pues la represión administrativa, por ejemplo, puede revestir formas no físicas)”<sup>37</sup>. Los aparatos ideológicos del estado son cierto número de realidades que se presentan bajo la forma de instituciones distintas y especializadas las cuales funcionan de manera preponderantemente ideológica tales como las iglesias, las escuelas, la familia, las empresas culturales o los medios de comunicación<sup>38</sup>. También pueden actuar de modo represivo en casos extremos o de manera suave, disimulada e incluso de manera simbólica.

Precisamente, los medios de comunicación deben “asegurar, garantizar y perpetuar el monopolio de la violencia simbólica, la que se ejerce en el terreno de la representación, disimulando lo arbitrario de esa violencia bajo la cobertura de una legitimidad supuestamente natural”<sup>39</sup>. Es decir, la manera en que un grupo en el poder ejerce su hegemonía sobre los demás grupos sociales es a través de la naturalización de ciertas prácticas que son reforzadas en los medios de comunicación, su representación “inocula la evasión y la impotencia para ‘modificar’ cualquier cosa en las vigentes relaciones de propiedad y poder”<sup>40</sup>. Para la Teoría Crítica, los medios de comunicación se convierten en una nueva forma de control social que establecen un mundo que promueve la ideología dominante sin posibilidad de acción.

En el marco de este pensamiento determinista y pesimista de la Escuela de Frankfurt, Adorno deposita en las vanguardias artísticas toda posibilidad de emancipación del hombre. Es a través de la autoreflexividad y la denuncia de los elementos de manipulación y dominación del sistema que el hombre puede desarrollar sus capacidades sociales y humanas. No obstante, como lo señala Jesús Martín Barbero<sup>41</sup>, esta idea fue criticada por idealizar al arte como un arma revolucionaria *per se* y por excluir la acción de la sociedad civil sobre el aparato ideológico. Serían los postulados de Walter Benjamin sobre la industria cultural los que vendrían a replantear la dialéctica que se da en los procesos comunicativos, así como la posible existencia de tensiones las cuales desafían la dominación.

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p.12.

<sup>38</sup> Louis Althusser. *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1998, p.117.

<sup>39</sup> Michel Mattelart y Armand. *Op.cit.*, p.65.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p.65.

<sup>41</sup> Jesús Martín Barbero. *De las políticas de comunicación a la reimaginación de la política*, Observatorio de Comunicación, s/a. Disponible en: [[http://www.observatoriodecomunicacion.cl/sitio/wp-content/uploads/2013/11/De\\_PolCom\\_a\\_reimaginacion\\_de\\_la\\_politica\\_BARBERO.pdf](http://www.observatoriodecomunicacion.cl/sitio/wp-content/uploads/2013/11/De_PolCom_a_reimaginacion_de_la_politica_BARBERO.pdf)] Fecha de Consulta: 18 de noviembre de 2013, p.9.

### 1.1.2.3.2 Walter Benjamin y la reivindicación de la Industria Cultural.

En un cambio de perspectiva sobre la industria cultural, Walter Benjamin vislumbró las alternativas que la cultura de masas generaría en la experiencia de lo social. Para Benjamin la masificación de la cultura a través de los nuevos medios no es su negación, sino un cambio en el proceso de producción y una innovación en la forma de percepción de la sociedad. Ve en la recepción de los productos culturales y en la apropiación de la técnica por las masas un modo de emancipación y no únicamente una alienación totalitaria que niega la existencia de una sociedad llena de contradicciones. Esta emancipación encarna su idea utópica de emancipación del proletariado y la génesis de la verdadera revolución social, pues “el progreso técnico es para el autor como productor, la base de su progreso político”<sup>42</sup>.

En su ensayo *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* deja en claro este cambio paradigmático que traería consigo la modernidad. Por un lado, la tecnificación y masificación de la cultura representaba una ruptura definitiva con el arte tradicional en el que su contexto mítico ritual cambia para insertarse en el ámbito secular, esto es, en la modernidad capitalista. En este proceso la obra de arte pierde su “aura”, es decir, el proceso de extrañamiento ligado a su tradición, a su unicidad y a su contexto de creación. Por el otro, el desarrollo de este arte “no aureático” adquiriría desde su nacimiento un nuevo sentido y un fin político. Es innegable que se pierde el misticismo, pero se gana la cercanía y con ella la apropiación, apropiación que conlleva la posibilidad de reflexión que devuelva al ser humano la conciencia individual sobre su cuerpo, su trabajo y su vida.

Si bien es cierto que esta visión de Benjamin es sumamente idealista, no puede negarse la aportación fundamental de su pensamiento sobre la industria cultural puesto que propone alternativas. Por un lado, critica la pérdida del “aura” del arte debido a la intromisión de la técnica en el mundo de la cultura que la amenaza con la estandarización con fines de rentabilidad económica, social<sup>43</sup> y política, pero por el otro destaca que el sentido de la obra de arte es transformado al surgir la posibilidad del punto de vista individual y la interpretación diferenciada ante la cultura de masas.

---

<sup>42</sup> Walter Benjamin, “El autor como productor” en Wallis, Brian (Ed.). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la Representación*, Carolina del Olmo y César Rendueles (Trad.), Madrid, Akal/Arte Contemporáneo, 2001, p. 306.

<sup>43</sup> Michel Mattelart y Armand. *Op.cit.*, p. 9.

La crítica de Benjamin gira entorno a la relación entre la estética y la política, a “la relación entre los procesos históricos y la difusión de estéticas determinadas”<sup>44</sup>. Como lo señala Ana Amado en *La imagen justa*, en 1936, en el contexto de la aniquilación humana cometida por el fascismo, Benjamin criticaba la tendencia a espectacularizar la arena pública a través de los medios de comunicación, convirtiendo los asuntos políticos en un espectáculo, es lo que llama “la estetización de la política”. En ella todo es una experiencia estética, incluso la guerra. En respuesta promueve la “politización del arte”, y ve en el cine y la fotografía, expresiones del arte mediado por la tecnología y las formas masivas de reproducción, un arma útil para fines relacionados con la protesta y la revuelta de “los movimientos de masas que se despliegan en el contexto de las transformaciones que se producen en el modo de producción”<sup>45</sup>.

Benjamin establece la idea del individuo como productor. Un agente activo en la construcción de sentido cuyo ejercicio de significación puede poner en crisis los significados de legitimación de la ideología dominante. Elimina la idea sobre la pasividad que condena al individuo a su estatuto social y cultural, y ante la sociedad consumista da por opción la incitación al cuestionamiento y a la creatividad. Jesús Martín Barbero quien retoma a Benjamin en diversas reflexiones sobre la modernidad concluye, al seguir sus planteamientos, que la experiencia social ante el arte y los medios puede tener dos caras: un oscurecimiento y empobrecimiento profundo, o bien, no perder su capacidad crítica y creativa<sup>46</sup>.

La manera en que el cine transforma la percepción y la experiencia, la posibilidad de una interpretación diferenciada, y su capacidad de hacer visible otros asuntos de importancia social fue reflejada por las vanguardias artísticas que generaron una lucha entre la reproducción del orden o la subversión. Sus películas reflejaron la percepción particular de sus formas de vida, rescataron elementos de su identidad desdibujada por otros medios, y evidenciaron las aspiraciones de una sociedad; una lucha contra los sistemas hegemónicos que puso en evidencia el potencial emancipador de la creación cinematográfica.

Esta reflexión pone en evidencia la condición dialéctica de las industrias culturales en las que el sentido de las formas simbólicas y de los productos culturales es negociado dando cabida a modos de resistencia o disidencia. Reconoce el poder hegemónico de los medios pero a su vez reconoce también el uso de recursos de comunicación y cultura en una actividad mediadora que conlleva “una pluralidad de experiencias en los modos de percibir, hacer y usar socialmente el arte”<sup>47</sup>. Del

---

<sup>44</sup> Ana Amado. *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2009. p. 24.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>46</sup> Jesús Martín Barbero. *Op. cit.*, p.9.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p.2.

mismo modo, rescata la posibilidad de apropiaciones culturales que ponen en evidencia la potencia creadora y crítica del individuo, determinada por sus luchas propias dentro de un contexto social, económico y político específico.

Con todas estas reflexiones, resulta evidente que el cine puede provocar la conmoción y la exaltación fácil de la emoción, y puede servir a la promoción de un régimen particular, pero es también capaz de contribuir a los procesos de democratización social. Esta idea concibe al cine como un acto político, ya que es capaz de abrir mundos en la experiencia personal del espectador para hacerlo reflexionar y actuar en consecuencia. Si bien no es el objetivo del cine del espectáculo, el espectador puede criticar los contenidos y experimentar con la fabricación de productos audiovisuales mediados por otros contextos e intereses en respuesta a los primeros.

Este rol contestatario que el cine puede desempeñar se desarrollará en el siguiente capítulo, pero por el momento resulta indispensable comprender la dinámica de las mediaciones culturales y el papel estratégico que desempeñan en la configuración del mundo a través de los procesos de representación.

### **1.1.3. La mediación, un nuevo enfoque**

La crítica a las industrias culturales obliga a repensar el papel que el individuo desempeña en las prácticas culturales y en los procesos comunicativos, así como la relación existente entre los productos culturales y su contexto de aparición. Este papel está centrado en el proceso de recepción en el que el individuo da sentido a los productos mediáticos y en el tipo de respuestas que les consiente. Este proceso es una actividad situacional, pues depende de la rutina, del bagaje social y de las circunstancias particulares del receptor.

Para John B. Thompson, la recepción es “un tipo de práctica en la que los individuos se implican y trabajan con los materiales simbólicos que reciben”<sup>48</sup> creando sus propios contenidos. La participación activa del receptor es posible en la medida que los productos culturales no poseen un significado unívoco, pues al existir una brecha entre “la encodificación textual y la decodificación de la audiencia”, siempre existe la posibilidad de una multiplicidad de lecturas<sup>49</sup>. Así, los productos culturales pueden ser significados de formas distintas por distintas personas en función de sus

---

<sup>48</sup> John B. Thompson. *Los medios y la modernidad*, op. cit., p. 62.

<sup>49</sup> Douglas Kellner. *Op. cit.*, p.85.

recursos disponibles, de sus herramientas interpretativas, “de su vida colectiva y de su memoria histórica”<sup>50</sup>.

Las mediaciones son este proceso receptivo en el que los individuos simbolizan los mensajes recibidos de las formas simbólicas y les otorgan una respuesta. Para Manuel Martín Serrano la mediación es el sistema de reglas y operaciones aplicadas a los diferentes planos de la realidad, a fin de establecer un modelo de orden y una visión estable del mundo. Se está ante un proceso de mediación, señala, cuando “ciertos objetos del medio humano (materiales o inmateriales) van a ser relacionados con ciertos objetivos, a través de un proceso de interpretación de la realidad que dirige los comportamientos y las acciones, mediando siempre un proceso cognitivo”<sup>51</sup>. La mediación es un proceso cognitivo dado que permite situarse en el mundo y adaptarse a sus leyes.

Ahora bien, la mediación tiene dos instancias, una personal en la que se da la interpretación y la apropiación de los contenidos; y otra social o cultural, que está relacionada al contexto cultural en que se reciben las formas simbólicas y se producen otras en respuesta a las primeras.

La interpretación es la contribución activa y creativa que hace el individuo al significar las formas simbólicas. Es un proceso crítico en el que el intérprete realiza un esfuerzo continuo por comprender los mensajes que recibe, por relacionarse con ellos y compartirlos con los demás, remodelando los límites de su experiencia, la comprensión de su mundo y de sí mismo. Lleva consigo una serie de prejuicios, presupuestos y expectativas que conforman un conocimiento implícito que el intérprete ha adquirido a través del tiempo y que le ofrece una estructura para la interpretación y la asimilación de lo nuevo<sup>52</sup>. Por su parte, la apropiación es un proceso continuo de comprensión e interpretación, discusión, evaluación e incorporación<sup>53</sup> de las formas simbólicas a la vida cotidiana de la gente. Es la libertad de recepción o respuesta en la que el intérprete decide qué hacer con la información recibida, incorporarla a su vida o disentir con ella.

La instancia social de la mediación es el contexto desde el cual los significados y los sentidos son producidos por los receptores. Son aquellas actividades y aspectos de su vida con las que se relaciona la recepción de los productos culturales. Jesús Martín Barbero en el texto *De los medios a las mediaciones*, propone tres lugares de mediación que la sociedad utiliza para significar el

---

<sup>50</sup> Pierre Sorlin. *Sociología del Cine. La apertura para la historia del mañana*. (Trad. Juan José Utrilla), México, Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 273.

<sup>51</sup> Manuel Martín Serrano, “Mediación” en Salustiano Del Campo (Dir.) *Diccionario de Ciencias Sociales*, 1976, Madrid: Instituto de Estudios Políticos patrocinado por la UNESCO, pp. 179-184. Recuperado en: [<http://eprints.ucm.es/10657>]. Fecha de consulta: 26 de mayo de 2014, pp.6-7.

<sup>52</sup> John B. Thompson. *Op.cit.*, p.65.

<sup>53</sup> John B. Thompson. *Ideología y cultura moderna, op.cit.*, p. XL.

mundo: la cotidianidad familiar, la temporalidad social y la competencia cultural<sup>54</sup>. La primera está determinada por las influencias más cercanas en el ámbito familiar, la temporalidad social se ciñe al contexto sociohistórico en que se lleva a cabo dicha mediación, y la competencia cultural está relacionada a los procesos culturales y educativos que enriquecen las dinámicas interpretativas de las audiencias las cuales les permiten a su vez, interpretaciones más amplias y complejas.

La apropiación y la instancia cultural reflejan que las mediaciones son el espacio estratégico en el que se dirimen los conflictos de la representatividad social. Martín Serrano argumenta que controlar la forma de mediar, es aplicar al contenido de la realidad el modelo de orden y el tipo de significaciones que posteriormente serán utilizados por el destinatario de la información para comprender el presente, prever el futuro y por lo tanto, para actuar. Entonces, las mediaciones pueden ser el vehículo ideológico de una representación de la realidad que busca una posición privilegiada de un determinado grupo, o bien, representar los conflictos, luchas y contradicciones de una sociedad sumamente compleja. Puede existir la clase dominante en la búsqueda del dominio, la imposición y la manipulación, pero a la par puede darse la resistencia e impugnación de la clase dominada en una confrontación o lucha por la hegemonía, transformando la relación de fuerzas y sentidos que componen la trama de lo social.

Los medios como la escritura, la fotografía, el cine o el video se han convertido en una serie de mediaciones socioculturales, y como Jesús Martín Barbero lo señala, han llevado a un descentramiento de los discursos hegemónicos y a una reinención de prácticas comunes de significar los conflictos, pues es posible una lectura crítica de lo social que pone en crisis los significados de legitimación. Cada uno de estos medios tecnológicos posibilitan un universo simbólico complejo, y al mismo tiempo, dan lugar a que los individuos desempeñen diversos roles en la mediación: receptor, espectador, interlocutor, intérprete y productor. Estos medios han creado una semiosis que incide en los imaginarios y las prácticas sociales de la gente<sup>55</sup>, y han adquirido hasta cierto punto una autoridad ideológica como medios de expresión alternativa a los deseos, sentimientos y frustraciones de grupos distintos a los hegemónicos.

Desde esta perspectiva, para Jesús Martín Barbero desaparece el mito de la hegemonía inamovible puesto que:

...pensar la industria cultural desde la hegemonía implica una doble ruptura: con el positivismo tecnologista que reduce la comunicación a un problema de medios y con el etnocentrismo culturalista que asimila la cultura de masa al problema de degradación de la cultura. Esta doble

---

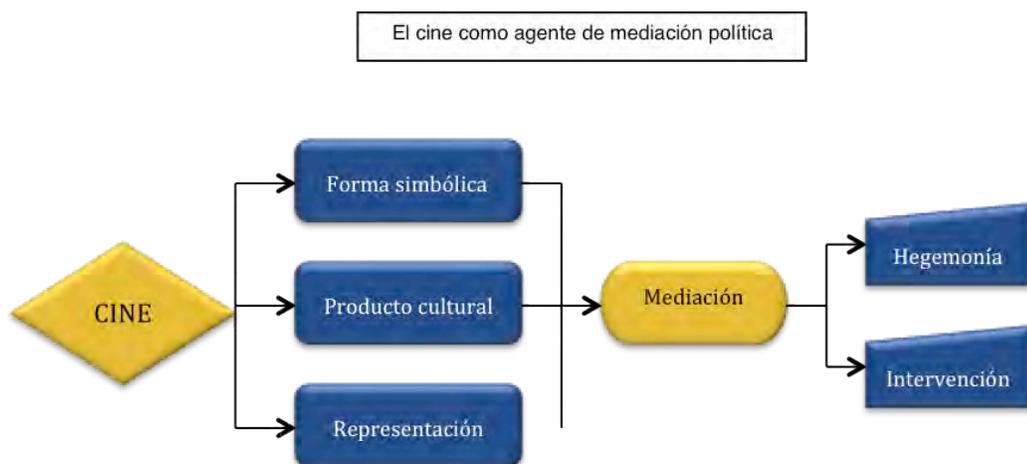
<sup>54</sup> Jesús Martín Barbero. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, México, Gustavo Gili, 1987, p.240.

<sup>55</sup> Jesús Martín Barbero y Herman Herlinghaus. *Op.cit.*, p. 32.

ruptura reubica los problemas en el espacio de las relaciones entre prácticas, cultura y movimientos sociales, esto es, en el espacio histórico de los desplazamientos de la legitimidad social que conducen de la imposición y de la sumisión a la búsqueda de consenso.<sup>56</sup>

Este cambio de perspectiva le imprime un sentido político al consumo mediático el cual no se concibe sólo como mera alienación sino como consumo y producción. Mediante la recepción activa y el uso que le da la gente a los medios en sus prácticas cotidianas, se pueden configurar posiciones contra hegemónicas a su contenido alienante. Los diferentes modos de apropiación cultural y los diferentes usos sociales de la comunicación pueden generar resistencia o bien, desafiar las propuestas de los medios, inscribir demandas sociales y crear dispositivos de acción provenientes de diferentes competencias culturales tal como sucede con las innovaciones tecnológicas del cine digital y el internet.

Para Jesús Martín Barbero, la eficacia del sentido social y cultural de los medios hay que buscarla más que del lado de su organización industrial y sus contenidos ideológicos, en el modo de apropiación y reconocimiento de ellos y del que a través de ellos hacen las masas populares. Este reconocimiento puede encontrarse en la aparición de una sensibilidad política nueva, no instrumental ni finalista, abierta tanto a la institucionalidad como a la cotidianidad, a la subjetivación de los actores sociales y a la multiplicidad de solidaridades que operan simultáneamente en nuestra sociedad<sup>57</sup>. El cambio en la modernidad consiste entonces en plantearse escenarios dinámicos y dejar atrás una estructura única e ingenua de pensamiento, pues con lo anterior es evidente que las mediaciones permiten una apertura al sentido y a la interpretación de las formas simbólicas, otorgando a la audiencia la capacidad de incidir y transformar su realidad social.



Esquema I. Cine, cultura y representación

<sup>56</sup> Jesús Martín Barbero. *Op.cit.*, p. 96.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p.204.

## 1.2 Cine y Representación

El problema de la realidad ha sido ampliamente estudiado por la filosofía, pero no es el propósito de este apartado presentar tal discusión filosófica. El punto de partida para el estudio de la representación se limitará a establecer una noción de “realidad” a partir del realismo crítico, el cual establece la idea que considera a lo “real” como algo que no es meramente aparente o ilusorio, o que no es “sólo posible”, sino que existe o es actual y que asemeja la llamada realidad a la existencia<sup>58</sup>. Dicha realidad trasciende la experiencia, pues admite la existencia del ente real “en sí” con independencia de la conciencia, lo que impide conocer del todo la esencia de un objeto y al mundo tal cual existe por sí mismo. Al mismo tiempo, reconoce la posición de un sujeto pensante con voluntad y acciones que genera una conciencia de los entes percibidos a través de sensaciones y representaciones, permitiendo el acercamiento y la comprensión de la realidad.

Desde esta mirada, debe entenderse que el mundo tal y como se conoce es resultado de un proceso de mediación que permite abreviar aspectos de la realidad, ya que sólo se puede ser consciente de las cosas concretas en la medida en que se perciben de manera cercana y se generan ideas sobre ellas. En este proceso de mediación se pone en evidencia que el acceso a una realidad total es inexistente, lo que se obtienen son realidades parciales, formas de percibir, significar e interpretar segmentos de la realidad, es decir, formas de representarla. Si bien la realidad por sí misma no es reproducible, son los sistemas de representación los que permiten un acercamiento, una aproximación y un conocimiento sobre ella.

### 1.2.1 La representación

En el libro *La representación de la realidad* Bill Nichols establece que el “representar” refiere a un acto de pensamiento mediante el cual un sujeto se relaciona con un objeto real o imaginario. Es una elaboración compleja de la realidad proporcionada por esta relación sujeto-objeto que implica que una cosa ocupe el lugar de otra haciéndose presente a la conciencia, un objeto, una imagen, un sonido o un texto, ocupa la porción de realidad de la que fueron tomados<sup>59</sup>. Entonces, la representación es un proceso de sustitución del objeto representado por un modelo<sup>60</sup> con base en la percepción y la interpretación de quien lo lleva a cabo.

---

<sup>58</sup> José Ferrater. *Diccionario de filosofía, Tomo 1 y 2*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2004.

<sup>59</sup> Bill Nichols. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre documental*, Barcelona, Editorial Paidós, 1997, p.198.

<sup>60</sup> Para Henri Lefebvre este modelo está asociado a la forma de existencia de la representación, a la superficie o soporte que remite a la práctica, a la producción y a la creación. Para el autor es la “obra” (como creación) la que es capaz de reunir una presencia y una ausencia ya sea una palabra o series de palabras, o un objeto o constelación de objetos. La

Pero, para Jen Webb la representación no es sólo un proceso de sustitución sino también un proceso epistemológico ya que permite conocer el mundo, así como las formas de estar en él. Todos los usos de la representación, además de comunicar, son teorías del conocimiento, discursos sobre lo real influenciados por perspectivas filosóficas e ideológicas que implican “un proceso cognitivo, lingüístico y político”<sup>61</sup> y que conllevan un sentido y una intención. Este proceso es producto de una situación socialmente determinada, condicionada por actividades mentales como la percepción, la memoria y el conocimiento previamente adquirido, así como por prácticas culturales y el entorno social.

Por su parte, Umberto Eco en el libro *La estructura ausente*, plantea que los procesos de representación visual conllevan una semejanza icónica que de manera gradual se asemeja a la estructura percibida por los objetos de la realidad. Los signos icónicos, señala, “reproducen algunas condiciones de la percepción del objeto una vez seleccionado por medio de códigos de reconocimiento y anotadas por medio de convenciones gráficas”<sup>62</sup>. Los códigos de reconocimiento se encuentran determinados por un sistema de experiencias aprendidas, por la experiencia previamente adquirida y por un sistema de expectativas determinados por un código cultural. Así, la representación puede entenderse como la construcción de la realidad a partir de la construcción cultural de códigos de reconocimiento de las relaciones estructurales de los elementos de un modelo.

Con base en esta noción, la representación soporta la idea de un mundo mediado en la que siempre existe una brecha entre la experiencia vivida y cómo es articulada y significada, puesto que es el significado de la realidad lo que se hace presente a través de la representación, no la realidad misma. Así, la representación es una tensión entre lo real y el producto de esa representación, es un diálogo y una dialéctica entre lo que se escapa y se apropia, entre la realidad y la idea que se tiene sobre ella, es una mediación.

Nichols encuentra en esta mediación en parte “re-construcción, interpretación y expresión misma del autor”, una amenaza de disminución, fabricación y distorsión de la realidad<sup>63</sup> relacionada con la defensa de una postura más que con la similitud o simple reproducción. Pone en evidencia la

---

obra es el representante que establece sistemas de signos que circulan en torno a instituciones, espacios, símbolos y grupos, que son recibidos e interpretados de manera particular por cada individuo o grupo social. Henri Lefebvre. *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las Representaciones*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, p.24. Desde esta visión se puede concebir como obra a los productos culturales capaces de contener las formas simbólicas de aquello que representan. La representación sería así el resultado de los procesos de mediación del individuo que adquiere la forma de un producto cultural.

<sup>61</sup> Jen Webb, *Understanding Representation*, London, SAGE Publications Ltd. 2009, p.8.

<sup>62</sup> Umberto Eco, *La estructura ausente. Introducción a la Semiótica*, Barcelona, Editorial Lumen, 1986, p. 174.

<sup>63</sup> Bill Nichols. *Op.cit.*, p.198.

imposibilidad de un acceso total a la realidad, así como al punto de vista inherente que acompaña a los procesos de significación los cuales varían en el grado de adecuación a lo real. Así, aclara que representación no es reproducción. Ahora bien, aunque la representación puede valerse de la reproducción o la imitación, no permite una congruencia perfecta entre la significación de las cosas y las cosas significadas, depende de las prácticas culturales y de intereses particulares. No obstante, a pesar de que no es unívoca ni transparente, establece parámetros para la producción de discursos y significados para el entendimiento mutuo y la organización social.

Debe entenderse entonces el carácter dual de la representación. Por un lado, es un proceso individual de interpretación mediado por las subjetividades de quien la produce, por el otro, está determinado por el contexto histórico y por las “presiones y los límites de la determinación social en que se produce”<sup>64</sup>. El carácter social de la representación se debe a que todo conocimiento sobre la realidad es producto de una situación socialmente determinada, y a que el modo de existencia de las representaciones sólo se concibe tomando en cuenta las condiciones del grupo en que surgen. Este carácter social de las representaciones es estudiado por el campo de la psicología social a través de la teoría de las representaciones sociales.

### **1.2.2. Las representaciones sociales**

En 1961, Serge Moscovici desarrolló la noción de representación social para el análisis de los fenómenos sociales y de las reglas que rigen la organización social. Su propuesta de estudio surge en respuesta al concepto de representaciones colectivas de Émile Durkheim publicada en su texto *Las Reglas del Método Sociológico*, el cual estaba orientado a descubrir lo que mantiene a las sociedades unidas, esto es a las fuerzas y estructuras que pueden conservar o preservar el todo en contra de cualquier fragmentación o desintegración. Por el contrario, la psicología social de Moscovici estaba orientada a estudiar los cambios sociales, aquellos procesos a través de los cuales la novedad y la innovación también llegan a ser parte de la vida social.

Este interés en la transformación social hace un énfasis en el carácter dinámico de las representaciones sociales contra el carácter estático de las representaciones colectivas de Durkheim. Mientras Durkheim mira a las representaciones colectivas como formas estables de un entendimiento colectivo con el poder de constreñir lo que puede servir para integrar a la sociedad como un todo, Moscovici cuestiona el cómo puede existir el cambio social en las sociedades

---

<sup>64</sup> Michael Renov. “Introduction: The Truth About Non-Fiction”, Ensayo Teórico. *Theorizing Documentary*, New York and London, Routledge, 1993, p.19.

modernas y estudia la forma en que los individuos y los grupos sociales construyen ideas e imágenes sobre distintos objetos sociales a través de procesos comunicativos<sup>65</sup>.

Para Moscovici una representación siempre es la representación de algo para alguien. Un objeto es y existe para un individuo o un grupo y en estrecha relación con ellos, por lo tanto, la representación es siempre de carácter social. Si bien su propuesta no elimina el proceso de construcción mental de un objeto a través de la interpretación y la apropiación, destaca el carácter social y simbólico que las representaciones conllevan. No excluye la experiencia individual, pero enfatiza el hecho de que todo lo que una persona conoce lo ha aprendido de otra, a través del lenguaje o de los objetos que utiliza, en su forma de vida y en las prácticas colectivas en las que participa.

A partir de esta idea Moscovici define a las representaciones sociales como un sistema de valores, ideas y prácticas que cumplen una doble función. En primer lugar establecen un orden social que hace posible a los individuos orientarse y manejar su vida. En segundo lugar hacen posible la comunicación entre los miembros de una comunidad al proveerlos con un código de intercambio social y de un código para nombrar y clasificar sin ambigüedades los aspectos variados de su mundo y de su historia individual y social<sup>66</sup>. Se puede decir entonces que las representaciones sociales son formas compartidas de creación de sentido que desde un determinado horizonte cultural de interpretación y a través de distintos soportes, permiten el entendimiento mutuo y la vida en sociedad.

En el mismo campo de la psicología social y siguiendo los trabajos de Moscovici, Denis Jodelet enfatiza el sentido práctico que conllevan las representaciones sociales. Las determina como “una forma de conocimiento socialmente elaborada y compartida, con una finalidad práctica que consiste en construir una realidad común en un grupo social<sup>67</sup>”. Las representaciones sociales construyen dicha realidad al establecer pautas de comportamiento e influir tanto en el tipo de implicaciones afectivas y normativas que debe desarrollar el individuo, como en la interiorización de experiencias y modelos de conducta dentro de la sociedad.

---

<sup>65</sup> Tania Rodríguez Salazar, “Sobre el potencial teórico de las representaciones sociales en el campo de la comunicación”, *Comunicación y sociedad*, Departamento de Estudios de la Comunicación Social, Universidad de Guadalajara, Nueva época, núm. 11, enero-junio, Guadalajara, pp.11-36, 2009, p.13.

<sup>66</sup> Serge Moscovici, (Edit. Gerard Duvenn). *Social Representations Explorations in Social Psychology*, New York. University Press, 2001, p.12.

<sup>67</sup> Denise Jodelet. *Les représentations sociales, sociologie d'aujourd'hui*. París, Presses Universitaires de France, 1989, p. 53.

Las ideas y las creencias de la gente están encarnadas en estructuras específicas como la familia, las instituciones religiosas y políticas, grupos y asociaciones, etcétera, y son adoptadas por los individuos que forman parte de ellas. Los significados que comunican y las obligaciones que reconocen son incorporados profundamente en sus acciones, y los llevan a seguir la causalidad de las formas colectivas de pensamiento en la orientación de sus actividades cotidianas y de aquellas que esperan que acontezcan en el futuro<sup>68</sup>. Se convierten entonces en el repertorio común de interpretaciones, reglas y procedimientos que los individuos aplican a su vida diaria y reconocen como natural, dando estructura y seguridad a su mundo.

Ahora bien, las representaciones no son neutras ni estables. Los individuos toman decisiones condicionados por las imágenes que tienen de los acontecimientos y hechos del mundo, representaciones construidas con base en su sistema de creencias y en su contexto particular. Del mismo modo, los significados compartidos en las representaciones sociales no son del todo fijos, pues están sujetos a modificaciones, adaptaciones y confrontaciones puesto que son discutidos y negociados por los grupos. Este carácter dinámico de las representaciones sociales evidencia la diversidad que se da entre los grupos de una misma sociedad y la lucha por mantener la estabilidad o el cambio de las representaciones.

Para Moscovici, la diversidad en las representaciones refleja por sí misma la falta de homogeneidad en las sociedades modernas, en las cuales las diferencias muestran una distribución desigual del poder y las fricciones que se dan entre grupos. En cada cultura, señala, la diferencia genera puntos de tensión e incluso fractura, y es alrededor de estos puntos de escisión que las nuevas representaciones sociales emergen.<sup>69</sup> En este marco se inscriben la lucha por la hegemonía y los movimientos que la confrontan, puesto que son estas rupturas en las representaciones ya instituidas las que pueden transformar el imaginario, provocar un cambio social e instaurar nuevas dinámicas sociales.

Un concepto fundamental para entender la dinámica de las representaciones sociales es el de imaginario social. El imaginario social es el conjunto de representaciones sociales por medio de las cuales cada sociedad y cada cultura elabora una imagen de sí misma que asegura su cohesión y por consiguiente, hace posible su funcionamiento<sup>70</sup>. A esta definición de Moscovici habría que agregar la reflexión que hace Gérard Imbert sobre las representaciones sociales pues establece

---

<sup>68</sup> Serge Moscovici. *Op.cit.*, p.127.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p.8.

<sup>70</sup> Elisenda Ardévol y Nora Muntañola (Coords.). *Op.cit.*, p.173.

que éstas son además “flotantes, más o menos conscientes, que condicionan nuestra aprehensión de la realidad e inciden en la formación de la identidad social”<sup>71</sup>.

El poder del imaginario radica en que es un instrumento de mediación simbólica ubicado al margen de los discursos oficiales, que se establece alrededor de la vida cotidiana de la gente explorando a fondo su sentido de identidad y de grupo. Las representaciones del imaginario “lejos de ser una evasión de realidad, permiten afrontarla con más lucidez y profundizar en los agujeros negros de la personalidad humana; esto es, volver a la realidad después de explorar sus límites”<sup>72</sup>. Al confrontar de esta manera la realidad, el imaginario es capaz de movilizar al grupo o provocarlo a la acción.

Una representación social conlleva un pensamiento discursivo en un sistema cultural simbólico que implica el lenguaje. Es por medio del lenguaje que se dan los procesos de interacción social, influencia, consenso, disenso o polémica. Es a través de él que las representaciones adquieren la fuerza para establecer versiones de la realidad que son compartidas o discutidas. Gracias al lenguaje, las representaciones no están limitadas a ser únicamente reflejo del mundo, sino que pueden hasta cierto punto, ser algo diferente, pues “en las representaciones sociales los seres humanos ‘completan’ el mundo o le agregan elementos”<sup>73</sup>. Por consiguiente, pueden erigirse como estructuras significantes que emanan de la sociedad y que informan sobre sus características, sus aspiraciones o posibilidades.

Como toda representación, las representaciones sociales circulan, se intersectan y se conforman continuamente a través de una palabra, de un gesto, de un producto o de una actividad. Impregnan la mayoría de las relaciones sociales establecidas, los objetos que se producen y se consumen, y las ideas que se intercambian. Para Moscovici se presentan como una modelización de un objeto directamente legible, inferido de diversos soportes lingüísticos, comportamentales o materiales que se transmiten y son posibles gracias a los procesos comunicativos. Son los intercambios comunicativos los que permiten que las representaciones sociales sean estructuradas, o bien, transformadas.

Cada miembro de la sociedad construye representaciones, las transmite y las recibe de otros en la comunicación. En la comunicación se da un esfuerzo por comprender el mundo a través de ideas particulares y por proyectar esas ideas para influir a otros y llevarlos a un modo de pensar determinado. Si bien el poder y los intereses existen, para ser reconocidos como tales en una

---

<sup>71</sup> Gérard Imbert. *Cine e Imaginarios Sociales. El cine posmoderno como experiencia de los límites (1990-2010)*, Cátedra Signo e Imagen, Madrid, 2010, p.16.

<sup>72</sup> Gérard Imbert, “Cine e Imaginarios Sociales” en *El imaginario cinematográfico y la sociedad hipermoderna*. Ortega E. Joaquín (Ed.), Universidad Europea Miguel de Cervantes, Valladolid, 2013, pp.21-22.

<sup>73</sup> Alejandro Raiter *et Al. Representaciones sociales*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2002, p.13.

sociedad deben vehicularse en representaciones que les den significado, y sobre todo, para que sean capaces de converger y unirse a través de creencias que aseguren su existencia común<sup>74</sup>.

En las sociedades contemporáneas, las representaciones sociales se ven influidas por el contenido de los medios de comunicación. Sus representaciones se adentran en la vida cotidiana de la gente con imágenes cargadas de significaciones que presentan las versiones de la realidad de un determinado grupo social. Pero, si bien constituyen una apertura a procesos de influencia y manipulación social para satisfacer intereses de algunos grupos, el surgimiento de nuevos medios ha evidenciado que también pueden ser una válvula de escape a sentimientos de ansiedad o de inconformidad social, y han despertado múltiples debates sobre la visión “consensuada” de la realidad que presentan.

La emergencia de nuevos medios de comunicación ha generado nuevas posibilidades comunicativas dando pie a una circulación de ideas más plural en la que “cada una de ellas busca extender su influencia e incluso reclama su propia legitimidad para la representación que promueve”<sup>75</sup>. Estas nuevas prácticas en la producción de las representaciones como parte del imaginario social plantean una apertura en la lucha por la significación social.

El cine y el video son parte de estas nuevas tecnologías de comunicación que vehiculan distintas representaciones sociales. Los signos producidos por los medios ópticos y electrónicos permiten construir un lenguaje para significar la realidad, y aunque la representan en un proceso restrictivo al reducir el mundo captable a través de los cinco sentidos a un campo perceptivo de dos o de un único sentido, conforman la construcción de conceptos y significados, y generan percepciones, pensamientos y conocimientos que relacionan a los sujetos con el entorno y con los otros.

La realidad representada en el cine (y en el video) se construye mediante un lenguaje, si por lenguaje se entiende una serie de medios y un sistema de imágenes cuya codificación contiene “índices” de referencia a la realidad<sup>76</sup>. Este sistema indicativo de imágenes y sonidos es una estrategia para representar un mundo con un objetivo determinado, con un punto de vista integrado del cual emanan decisiones basadas en la conciencia del realizador y su contexto, y que encontrará su definición última en la conciencia del espectador a través de la experiencia cinematográfica total al exponerse al filme. Resulta ahora pertinente estudiar cómo opera la representación cinematográfica.

---

<sup>74</sup> Serge Moscovici. *Op. cit.*, pp.124-125.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p.9.

<sup>76</sup> Christian Metz, “Sobre la impresión de realidad en el cine”, Ensayo. *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*, Barcelona, Paidós Comunicación, 2002, p.37.

### 1.2.3 La representación cinematográfica

El cine es un producto cultural cuyas imágenes son parte del universo simbólico de la sociedad. Es una representación de representaciones en la que sus contenidos muestran un conjunto de representaciones cerradas que remiten a una totalidad abierta, esto es, a las representaciones sociales portadoras del imaginario social<sup>77</sup>. A través de las historias que narra y de su capacidad para referirse a contextos reconocibles, hace evidentes los significados políticos, sociales y culturales del momento histórico de su producción.

El cine, como representación del conjunto social cumple una doble figura simbólica. Gérard Imbert la resume en dos funciones fundamentales. Por un lado, cumple una función mimética, reproduce un cierto estado de las cosas; por el otro, cumple una función proyectiva o imaginaria en la que da forma a los imaginarios sociales a través de una estética y de una narrativa, da forma a “todo cuanto no tiene cabida en el discurso público, escapa de alguna manera a la racionalidad y encuentra una salida en la ficción”<sup>78</sup>. Al pertenecer al campo de lo simbólico es una mediación que si bien interviene en la configuración de la realidad al ofrecer fuentes de saber y pautas de comportamiento, también abre la posibilidad de reconfigurarla a partir de diversas interpretaciones.

Como toda representación, el cine es una mediación entre las imágenes y la realidad influenciada por la subjetividad de quien la construye y de quien la interpreta, ambas actividades están condicionadas por códigos culturales y preferencias individuales. Al igual que el imaginario, señala Pierre Sorlín en el libro *Sociología del cine*, está sujeta a rupturas y a reinterpretaciones de cualquier divergencia respecto a los modelos tradicionales, por lo que se ubica entre la convención y la invención<sup>79</sup>. En esta característica recae un aspecto político del cine puesto que no es sólo un medio de reproducción sino también de producción capaz de imponer imágenes nuevas. Así, la producción cinematográfica puede convertirse en un espacio de negociación entre los discursos oficiales y las más íntimas preocupaciones escondidas en el imaginario social.

A partir de esta idea puede decirse que el cine no sólo representa la realidad, sino que ayuda a construirla. Es un proceso dinámico en el que establece a través del tipo de sociedades que representa en la pantalla una serie de pautas de comportamiento, de valores y de actitudes,

---

<sup>77</sup> Gérard Imbert. *Cine e Imaginarios Sociales. El cine posmoderno como experiencia de los límites (1990-2010)*, op.cit., p. 21.

<sup>78</sup> Gérard Imbert, “Cine e Imaginarios Sociales” en *El imaginario cinematográfico y la sociedad hipermoderna*, Ortega E. Joaquín (Ed.). Op. cit., p.15.

<sup>79</sup> Pierre Sorlín. *Sociología del Cine. Op. cit.*, p.173

“moldea el sentir social y alimenta las representaciones colectivas”<sup>80</sup>. Pero a su vez, su capacidad creativa es capaz de incorporar nuevas ideas sobre la sociedad que influyen en el imaginario. Para James Combs esta retroalimentación es un proceso de aprendizaje transaccional en el que las películas aprenden de la sociedad y la sociedad a su vez aprende de las películas<sup>81</sup>.

Al ser una representación, el cine no es neutral. Sus representaciones están en sintonía con el momento histórico y con la visión ideológica que respalda su producción. Aunque pueden darse lecturas alternativas, las explicaciones que presentan sobre la realidad orientan la manera de experimentarla y de actuar en consecuencia. Por esta razón el cine es tan poderoso dado que sus contenidos “configuran nuestro entorno, tienen efectos reales sobre la conciencia y sobre la acción humana, sobre nuestras relaciones sociales y con el medio natural, sobre nuestra percepción de los otros pueblos y de nuestra identidad”<sup>82</sup>. Quien tenga el mayor acceso a los medios de producción tendrá por consiguiente mayores posibilidades de influir en la configuración de la sociedad de acuerdo a sus propios intereses.

La historia reconoce distintas maneras en las que el cine ha representado a la realidad asociadas a la idea del cine como testimonio de los acontecimientos o del cine como agente social. En *La representación cinematográfica de la historia*<sup>83</sup>, los autores proponen cinco modos de representación, los dos primeros relacionados a la clasificación de Noel Burch en su texto *El tragaluz del infinito*, estos son el modo de representación primitivo (MRP) y el modo de representación institucional (MRI); y complementan su clasificación a fin de abarcar la Historia del cine con el modo de representación alternativo (MRA), el modo de representación moderno (MRM) e hipotéticamente un modo de representación posmoderno (MRpos).

El modo de representación primitivo (MRP) se refiere a la teatralidad profílmica, el uso del plano fijo y de formas muy básicas del montaje, las atracciones mostrativas que caracterizaron a los primeros filmes de vistas. El modo de representación institucional (MRI) está asociado al llamado Cine Clásico, presenta nuevas características compositivas del encuadre, el montaje en continuidad, el predominio de la narratividad, y una serie de reglas encaminadas a integrar la mirada del espectador al universo del relato. Está estrechamente vinculado a la expansión del cine como industria cultural y a la idea del cine como un dispositivo ideológico que ha incidido en la configuración del imaginario del siglo XX.

---

<sup>80</sup> Gerard Imbert, “Cine, representación de la violencia e imaginarios sociales”. Universidad Carlos III de Madrid en Camarero, Gloria (Ed.), *La mirada que habla, (Cine e Ideologías)*, Madrid, Akal/Comunicación, 2002, *op. cit.*, p.84.

<sup>81</sup> James Combs. *Movies and Politics, The Dynamic Relationship*, Garland Publishing Inc. New York y Londres, 1993, p.18.

<sup>82</sup> Elisenda Ardévol y Nora Muntañola (Coords.). *Op. cit.*, p.14.

<sup>83</sup> José E. Monterde *et Al.*. *Op. cit.*, pp. 30-31.

Paralelo al desarrollo del MRI surgen una serie de propuestas alternativas al modelo clásico, desde tendencias estilísticas hasta impugnaciones al cine dominante. Es el modo de representación alternativo (MRA) caracterizado por diversas vanguardias nacidas en Francia y Alemania, u otras con principios distintos a los del cine clásico y con una voluntad tanto política como estética. Es el caso del cine soviético de los años veinte de Vertov, Eisenstein, Kozintsev, etcétera o del documentalismo de Flaherty, Vigo, Grierson, Ivens, etcétera. Este modo se desvanecería casi por completo cuando el cine sonoro contribuyera a la consolidación del MRI<sup>84</sup>.

El modo de representación moderno surge en reacción al modo de representación institucional. Su propuesta recae en un conjunto de prácticas cinematográficas que buscan la ruptura de los mecanismos del MRI a través de la reflexividad que puede acompañar al carácter constructivo de los filmes. Impulsado por el neorrealismo italiano, el cine japonés o la política de autor introducida por revistas como *Cahiers du Cinéma* o *Movie*, encuentra su estallido en los nuevos cines europeos, la Nouvelle Vague, el Free Cinema, nuevos cines alemán, sueco y español, de los países socialistas, etcétera, o americanos como el new american cinema, cinema novo brasileño, nuevos cines canadiense, cubano, mexicano, argentino, etcétera<sup>85</sup>. Este cine propone al espectador no sólo una implicación emocional sino también intelectual.

Por último, la aparición de un cine “post-clásico”, simbolizado por la renovación hollywoodense a manos de cineastas como Coppola, Spielberg, Lucas, Scorsese, etcétera, y la aparición de nuevas propuestas “pos-modernas” de cineastas como Lynch, Burton, Tarantino, Cohen, Ferrara, Cronenberg, darían paso al hipotético modo de representación posmoderno (MRpos). Un modo que privilegia un uso poético del lenguaje cinematográfico desarrollando estilemas de autor.

Ahora bien, como sistema de representación, el cine concreta y significa la realidad mediante imágenes y sonidos, componentes lingüísticos y psíquicos, racionales e irracionales que recrean la conciencia humana, reproducen las percepciones y sensaciones de la realidad, y en cierta medida, satisfacen la necesidad de la búsqueda del individuo por entenderse a sí mismo y a la realidad que le rodea. Lo hace buscando la verosimilitud de su discurso a través de la narración y de un lenguaje muy característico.

Para Robert Stam el lenguaje cinematográfico es el conjunto de mensajes cuya materia de expresión consiste en cinco canales: la imagen fotográfica en movimiento, el sonido fonético grabado, los ruidos grabados, el sonido musical grabado y la escritura (títulos de crédito,

---

<sup>84</sup> *Íbid.*, p.31.

<sup>85</sup> *Íbid.*, p.32.

intertítulos, materiales escritos, etcétera). Para el teórico, el cine es un lenguaje en un sentido metafórico amplio, lo es tanto conjunto de mensajes basado en una materia de expresión dada, y en tanto lenguaje artístico, como discurso o práctica significativa caracterizado por condiciones específicas o procedimientos de ordenación.<sup>86</sup>

El lenguaje cinematográfico, como el proceso de representación-transformación de la realidad<sup>87</sup> al sistema de imágenes que habitan el mundo cinematográfico asigna una forma y un significado a los elementos que recoge mediante una estructura textual que representa la realidad desde dos tipologías fílmicas, el documental y la ficción. Esta clasificación establece una visión crítica que va más allá de las convenciones genéricas o históricas para establecer la manera en que los filmes se relacionan con la realidad, y por consiguiente, con las maneras en que los individuos interpretan y apropian el saber adquirido a través de las representaciones de un producto en particular. Se analizarán a continuación las características fundamentales de esta clasificación.

### **1.2.3.1 El documental y la ficción, dos maneras de relacionarse con la realidad**

Como modos de representación de la realidad, tanto el documental como la ficción constituyen un acercamiento a ésta, y aunque se han desarrollado en un juego de influencias recíprocas compartiendo características del lenguaje cinematográfico, complementándose mutuamente y valiéndose de distintos soportes como el video o el internet, han buscado establecerse como categorías separadas. Tanto la ficción como el documental son formas simbólicas de abordar “las luchas y dilemas el mundo”<sup>88</sup>, pero al primero se le ha asociado que lo hace mediante la ilusión y la fantasía, y al segundo mediante un fuerte compromiso moral con la vida y la investigación.

El documental pretende representar la realidad mediante una conexión directa con ella, con los acontecimientos, las personas y los objetos que en él existen más allá del campo de la representación. En la ficción, esa pretensión parte de la creación de un mundo imaginado, contenido en sí mismo y fabricado exclusivamente para la pantalla, que al estar basado en el mundo real puede semejarse a él. Para Michael Renov<sup>89</sup> ambos pueden presentar una verdad, pero su principal distinción recae en la extensión del referente del signo documental el cual puede considerarse como una pieza del mundo extraída de su contexto diario más que fabricada para la pantalla, como acontece en la ficción.

---

<sup>86</sup> Robert Stam. *Teorías del Cine. Una introducción*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2001, p. 136.

<sup>87</sup> Simon Feldman. *Guión argumental Guión documental*, Barcelona, Gedisa Editorial, 1987. p.43.

<sup>88</sup> Bill Nichols. *Op.cit.*, p.258.

<sup>89</sup> Michael Renov. *Op. cit.*

Independientemente de su soporte material, tanto la ficción como el documental habitan la realidad como productos culturales cargados de significación, pero al hablar de su naturaleza interna es importante destacar que la ficción tiene lugar en un universo imaginado, por muy fielmente que esté basada en acontecimientos o personas de la realidad, el mundo que proyecta tal cual no existe fuera de la pantalla. Por el contrario, un documental aborda cuestiones que surgen en la realidad y crea un vínculo directo con los personajes y acontecimientos que presenta los cuales trascienden la pantalla. Un documental es capaz de incidir directamente en la vida y los conflictos de los personajes que en él aparecen.

Aunque esta distinción puede generar diversos malentendidos como el afirmar que una película documental es más verdadera que una ficción, o que la ficción equivale a falsedad, es importante reconocer las diferentes “verdades” que ambas pueden contener y comprenderlas distintas entre sí. Si bien ambas cumplen la función de ser instrumento de comprensión y análisis del mundo, exigen una clara distinción y diferentes lecturas para su adecuada interpretación.

#### **1.2.3.1.1 El documental**

El término documental se ha aplicado a muchas formas de cine relacionadas con toda la producción del cine de no ficción, y a filmes que trabajan con material captado directamente de la realidad. Sin embargo, el documental tiene ciertas características que lo diferencian de otros tipos de materiales de no ficción y lo constituyen como un producto cultural independiente a ellas.

Desde sus orígenes, el documental ha cargado la expresa declaración de representar directamente la realidad y con ella la verdad. Esta noción idealizada de la “pureza” documental al representar la realidad fue durante muchos años la base de la persuasión para toda la no ficción. Pero como se ha argumentado a lo largo del capítulo, toda representación es resultado de un proceso dialéctico entre las codificaciones culturales y las elecciones individuales por lo que dicha pureza es inaccesible. En los últimos años, la teoría documental se ha visto obligada a enfrentar lo imposible de esta aspiración y ha reconocido la intervención del realizador y las mediaciones inherentes que conlleva.

Stella Bruzzi establece que con este nuevo enfoque, el documental se entiende como “el resultado de la colisión entre aparatos y sujetos, como un híbrido de una batalla entre las fuerzas de la objetividad (representada por los hechos o verdades que le dan forma) y las fuerzas de la subjetividad (que es la traslación de esas verdades en una forma representacional); y como un

texto que ofrece un punto de vista sobre las personas y eventos que presenta, el cual va cargado de interpretación y de prejuicios<sup>90</sup>. Así, un documental es más que un simple registro, pues intenta comprender las relaciones implícitas en los hechos que observa y llegar a una síntesis que expone mediante una historia argumental, asignándole una forma, un sentido y un propósito.

A partir de la reflexión anterior sale a relucir el trabajo del documentalista, la persona quien selecciona los elementos de la realidad que conformarán la película guiado por su personalidad, sus reflexiones, sus experiencias, sus emociones, sus intuiciones, sus intereses y su contexto, y que finalmente lo llevarán a construir su visión sobre el mundo, su propia representación. Bill Nichols establece que la práctica documental es "...un proceso creativo de fabricación, cuando no de objetos físicos, de una producción de significados y valores, conceptos y orientaciones para rodearlos"<sup>91</sup>, el cual contribuye a la construcción de la identidad y la cultura, e influye en las ideas sobre el mundo que rigen el actuar del individuo en la sociedad.

En las memorias de *Escenarios de Fin de Siglo II, Nuevas Tendencias del Cine Documental*<sup>92</sup>, Juan Francisco Urrusti reconoce en el documental diversas características. Establece la idea de que no es una ciencia, por lo que no está obligado a comprobar hipótesis. Lo identifica como un arte guiado por las ideas, la creatividad, la imaginación y la inteligencia para discernir. Lo reconoce como un medio político, activista, propositivo y, en el mejor de los casos, un instrumento de cambio social, así como una manera efectiva de proporcionar y adquirir información útil para el mejoramiento del individuo y de las sociedades.

Con lo anterior, puede establecerse que un documental es una interpretación de la realidad que conlleva un intento de razón y orden, verdad y justicia, libertad y diversidad la cual busca incidir en el ámbito de lo social. Un documental debe ser real, creíble, verosímil e interesante y debe aspirar a ser verdadero. Si bien no es "la verdad", es una verdad que promueve el reconocimiento e identificación con cuestiones y realidades más cercanas.

El documental es un modo de representación que está en un estado de evolución constante y que no se encuentra limitado a ciertas cuestiones formales, estéticas e incluso metodológicas, cuyo compromiso básico es "que tiene que presentar la actualidad (pasado, presente o incluso futuro) y adoptar una actitud crítica en lo referente al entramado de la vida social"<sup>93</sup>. Es un escrutinio de la

---

<sup>90</sup> Stella Bruzzi. *New Documentary. A critical Introduction*, London, Routledge, 2000.

<sup>91</sup> Bill Nichols. *Op.cit.*, p.40.

<sup>92</sup> Juan Francisco Urrusti, "De Huxley, la educación y el documental" Ensayo Teórico 1998. *Escenarios de Fin de Siglo II. Nuevas tendencias del cine documental. Memorias*, México, Centro de Capacitación Cinematográfica, 1998.

<sup>93</sup> Michael Rabiger. *Dirección de documentales*, Madrid, Editorial IORTV, 1989, p.192.

organización de la vida humana y tiene como objetivo la promoción de los valores individuales y humanos.

En este sentido hablamos de un modo de representación político puesto que en él se dirimen conflictos. Cuestiona, investiga y evalúa las causas y consecuencias de los acontecimientos. Abre espacios para la reflexión y evoca a la experiencia compartida y a las concepciones que se tienen sobre el mundo. Busca provocar a la audiencia en la conciencia y en la acción, a favor del cambio social. Es un excelente medio de difusión para exponer problemas sociales, humanos y políticos y “sirve para todo: para hacer política, para la enseñanza, para la difusión cultural, para el periodismo, y (todos son usos legítimos)”<sup>94</sup>. Todas estas particularidades muestran el objetivo del documental, criticar o exponer algún aspecto de la vida e invitar a la reflexión y por consiguiente al cambio social.

#### **1.2.3.1.2 La ficción**

La ficción es la creación de un mundo imaginado para representar algún aspecto de la realidad. Es una estructura textual que toma a la realidad como un punto de partida para imitarla o subvertirla mediante una historia que brinda una explicación sobre la vida, sobre la naturaleza humana o la sociedad. La fuerza de la ficción como modo de representación de lo real radica en su capacidad para sintetizar el mundo y apelar al intelecto y a las emociones del espectador a través de elementos que adquieren un significado simbólico, los cuales son capaces de transmitirle un punto de vista sobre algún tema que trasciende la pantalla para insertarse en su vida.

Para Robert Mckee la ficción presenta una relación metafórica con la realidad mediante una narración que representa la vida cotidiana, la interna y la externa, y dice “la vida es así”.<sup>95</sup> Narra una historia, establece un tiempo y un lugar, personajes en conflicto que anhelan restaurar el equilibrio de sus vidas y que cambian en el proceso. Crea lazos emocionales y racionales de identificación con el espectador que al verse reflejado en las historias encuentra su propia humanidad. Es a través de sus recursos estilísticos y narrativos, de las decisiones tomadas por la producción en relación a los protagonistas, al tiempo, a las ideas, a la forma de abarcar el conflicto y relacionar todos los elementos, que la historia mantiene una coherencia interna dotada de sentido y significado capaz de lograr tal identificación.

---

<sup>94</sup> Russell Porter, “Muerte y renacimiento del documental”, Ponencia, *Escenarios de Fin de Siglo II. Nuevas tendencias del Cine Documental. Memorias*, México, Centro de Capacitación Cinematográfica, 1998, p.95.

<sup>95</sup> Robert Mckee. *El guión*, Barcelona, Alba Editorial, 2002, p. 44.

En la ficción a diferencia del documental, la autenticidad nada tiene que ver con la realidad. Una historia ambientada en un mundo que nunca podría existir puede resultar auténtica, pues “las artes narrativas no distinguen entre realidad y las diferentes no realidades de la fantasía, del sueño y de la idealización [...] realidades únicas aunque convincentemente ficticias”<sup>96</sup>. Así, la ficción presenta mundos limitados, reconocibles y abarcables, cuya coherencia los vuelve auténticos. Al presentar al espectador historias coherentes y verosímiles, permite un grado de identificación que lo lleva a reflexionar no sólo sobre los asuntos representados, sino sobre su propia vida y condición.

La ficción involucra un proceso creativo que origina que el director tenga un conocimiento a priori sobre diversos aspectos. Conoce desde un inicio el final de la historia, conoce perfectamente a los personajes que crea así como cada detalle del mundo que describe. El director o en su caso el guionista toma decisiones todo el tiempo, modela, agrega, cambia cualquier aspecto a fin de comunicar una idea guiada por un esquema de valores, intereses y preocupaciones que expresan su visión sobre la vida, su propia perspectiva.

El carácter político de la representación de la ficción radica en que las historias ya sean como una recreación de la realidad o una concepción imaginaria de la misma, también son capaces de representar con gran fidelidad la problemática social, de imponer imágenes nuevas que enriquezcan el imaginario social y provocar una reflexión que conlleve a la búsqueda de la verdad o del cambio social.

En este capítulo se presentaron diversos enfoques teóricos que permitieron conceptualizar al cine y a los discursos audiovisuales como productos culturales cuya representación vehicula una serie de significaciones resultantes de un ejercicio de apropiación y negociación mediado tanto por la experiencia personal como por el contexto social.

A partir de la crítica a las industrias culturales se demostró que la influencia de los medios de comunicación en la sociedad no es unívoca y definitiva. Si bien es cierto que obedece a una ideología impuesta por un grupo en el poder, también abre espacios para una lectura diversa y un uso diferenciado. El estudio de las mediaciones demostró la capacidad de las audiencias para discriminar y criticar los contenidos de los medios, para ajustar a su propia experiencia los contenidos que recibe de ellos, así como para producir discursos que expresen sus puntos de vista, sus ideas y su propio imaginario.

---

<sup>96</sup> *Ibid*, p.229.

La representación es evidentemente un proceso de mediación que funciona tanto para cohesionar la vida social como para generar cambios en ella. Es un proceso cognitivo que define y guía la acción del individuo en la sociedad, permitiendo actos creativos que pueden adquirir un sentido político. Así, la representación cinematográfica es un discurso simbólico marcado por determinaciones económicas, culturales y sociales, pero a su vez puede ser una válvula de escape en el complejo entramado social. Las películas son capaces de revelar cuestiones que han estado o están al margen del discurso oficial y dar cabida a otro tipo de discursos.

En el siguiente capítulo se estudiará la representación audiovisual desde una perspectiva política, entendiendo por política no sólo los contenidos de los filmes referentes a cuestiones del Estado, sino también a la manera en que éstos han irrumpido o pueden irrumpir en la sociedad. Así, se presentarán cuestiones relacionadas al ejercicio del gobierno, a movimientos cinematográficos ligados a movimientos políticos de protesta social, y a la apropiación de nuevas herramientas en la producción de discursos alternativos. Esta visión de lo político permitirá concebir determinadas vanguardias, películas, realizadores y movimientos audiovisuales como actos de disidencia capaces de influir en las condiciones de vida del entorno en que surgen y su lucha en la búsqueda de un cambio social para una vida mejor.

## CAPÍTULO II

### LA DIMENSIÓN POLÍTICA DE UN CINE POLÍTICO

Pensar la relación entre cine y política implica considerar un juego de influencias recíprocas entre la producción del discurso audiovisual y los procesos políticos coexistentes a su aparición. En el cine, esta relación trasciende el campo de la representación pues para revelar el sentido político de los filmes es necesario estudiar los vínculos que se pueden establecer entre “sus modos de producción, sus temas, sus elecciones estéticas y el contexto sociocultural”<sup>97</sup>. En la política, esta relación está determinada por la manera en que los discursos audiovisuales inciden en los procesos políticos de las sociedades al constituirse como formas de propaganda, de denuncia o de disidencia al ejercicio del poder. Así, la relación entre cine y política obliga a considerar a los productos audiovisuales como testimonio de los procesos políticos de un tiempo y lugar particulares.

La relación entre cine y política es dinámica y no se limita a los aspectos manifiestos de la representación, sino que aborda también los aspectos latentes del proceso político. Esto quiere decir que la relación entre cine y política no se limita a considerar que el cine es político únicamente en la medida en que representa ideas, hechos o personajes políticos, sino que conlleva una visión más amplia, pues intenta, además, desentrañar aquellos debates sobre el ejercicio del poder que se dan en el ámbito de la vida social y que no necesariamente aparecen representados tal cual en los contenidos de los filmes. Esta perspectiva, involucra a lo político tanto en el ámbito de la representación como en su sentido práctico al vincularse directamente con la vida política de una sociedad.

Como se expuso en el capítulo anterior, el cine como producto cultural y como testimonio de la sociedad en la que surge está determinado por la mediación social. Es la mediación la que permite otorgarle un sentido político al cine pues la dialéctica de su discurso en la representación determinará si este responde a los intereses del poder hegemónico, o si bien se configura como un ejercicio de apropiación creadora y crítica del individuo en relación a sus circunstancias sociohistóricas, a la crisis política en turno o a las luchas por el poder y la significación social. La producción audiovisual como medio de acción política pondrá en crisis a través de su universo simbólico los significados de legitimación del poder al vehicular distintas representaciones sociales y al vincularse con distintos movimientos sociales.

---

<sup>97</sup> Ana Amado. *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2009.

Las condiciones en que las películas son producidas y lo que sus contenidos simbólicos pueden expresar de la sociedad, son indicadores de un acontecer político ubicado muchas veces al margen del discurso oficial. Muchas de estas producciones surgen en la vida colectiva de la gente y se constituyen como una válvula de escape de su propio imaginario, de sus deseos o desconciertos los cuales pueden llegar a reflejar las fallas y contradicciones del sistema político. Para James Combs son “una respuesta que puntualiza la configuración de los procesos históricos, culturales y político-institucionales que conforman un contexto contemporáneo a las mismas”<sup>98</sup> y que busca la construcción de sociedades más justas y con mayor representatividad en el terreno de lo social para hacerle frente a las desviaciones del ejercicio del poder político.

Con lo anterior, la perspectiva que guía el desarrollo del presente capítulo está orientada a estudiar las formas observables e inobservables en las cuales la política y el cine se intersectan. Para James Combs este abordaje se logra a partir de la interpretación de las películas en el contexto histórico en el cual emergen y la forma en que en él “participan”<sup>99</sup>, lo que él llama la política estética del cine. Con esta mirada se examina no sólo la estética cinematográfica lograda en el texto audiovisual, sino también la “verdad” que puede revelar sobre el tiempo político en el que aparece, a partir de una serie de claves sobre el *ethos* político, el carácter y la dirección política de una época determinada.

Justamente, se estudiará al cine y al discurso audiovisual como un ejercicio de mediación política entre determinados procesos histórico-políticos y los distintos desplazamientos de sentido que lo político ha adquirido a lo largo del tiempo en el audiovisual. Para tal fin, se desarrollará la dimensión política del cine a partir del espacio socio-cultural de la representación. Se desarrollará el concepto de poder político asociado tanto al ejercicio del gobierno y la administración de la vida en sociedad, así como a las disidencias que provocan sus excesos. Se presentará una aproximación hacia una definición de cine político; y por último, se estudiarán una serie de vanguardias cinematográficas, movimientos y realizadores que encontraron en el cine y en el audiovisual un ejercicio de disidencia política y una vía de escape a sus demandas de justicia social.

---

<sup>98</sup> James Combs (Ed.). *Movies and Politics, The Dynamic Relationship*, New York y Londres, Garland Publishing Inc, 1993, p.19.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p.4.

## 2.1 De la politicidad del cine: de la representación a la acción.

Como cualquier producto cultural el cine se encuentra mediado por el contexto en que aparece. En un abordaje político este planteamiento es extensivo a la realidad sociopolítica de su producción y a los procesos políticos de los que es testigo y que se configuran en la representación. Las representaciones que el cine construye sirven, como lo señala James Combs, para hacer una descripción detallada de los significados políticos y sociales mediados por la experiencia histórica y cultural de quienes los viven, y para diagnosticar lo que esos significados representan para la sociedad. Mediante el estudio de la representación se pueden determinar las relaciones entre estética y política, el plano simbólico de una serie de asuntos relacionados al ejercicio del poder; y a partir de los roles y funciones que las películas desempeñan en diferentes épocas, una articulación política relacionada con la interpelación a dicho ejercicio.

Partiendo de lo anterior, se puede decir que la dimensión política del cine se halla tanto en la configuración de nuevos modos de visibilidad como en la configuración de nuevos modos de experiencia. Los modos de visibilidad se encuentran relacionados con aquello que la pantalla muestra ya sea de manera directa o mediante una serie de índices que vuelven visibles aspectos que no aparecen en pantalla pero autorizan una extrapolación de sentido. Los nuevos modos de experiencia se relacionan con la serie de debates que surgen a partir de la representación y que se vinculan con la vida de manera práctica, generando un campo de reflexión y abriendo nuevas posibilidades de acción a partir del reconocimiento de las partes en conflicto que son representadas en la pantalla.

Así, en un ámbito el cine será político porque representa temas políticos, hace visible una serie de acontecimientos relacionados a la política, al gobierno y a los conflictos sociales, pero también lo será por hacer explícita una época, sus luchas y contradicciones al sacar a la luz los debates sobre el régimen en el poder. Para Juan Carlos Arias, el valor político del cine radica en entenderlo como testimonio de los procesos políticos de la sociedad en los que “la imagen resiste a pesar de que no muestre la realidad que intenta denunciar”<sup>100</sup>, es decir, en las diferentes formas e intensidades en las que el cine autoriza los debates políticos y en las que ayuda a concebir y comprender la dimensión de los conflictos dentro del cuerpo social.

La visibilidad está asociada a una toma de partido, a una ideología en particular. Para Douglas Kellner las películas son artefactos políticos llenos con retórica política, ideología, agendas y

---

<sup>100</sup> Juan Carlos Arias. *La vida que resiste en la imagen. Cine, política y acontecimiento*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2010, p.27.

políticas<sup>101</sup>, como toda representación, no son neutrales. Para el autor, lo importante consiste en cuestionar si la ideología que promueven las formas simbólicas de una película en particular promueve la hegemonía de un grupo social en la búsqueda del consenso para preservar dicha hegemonía, o si bien, promueve pensamientos emergentes disidentes en la búsqueda de un cambio social. Para Kellner, lo político debe encontrarse en las formas explícitas o implícitas de las estrategias retóricas, formales y narrativas que el cine usa para representar una ideología en particular y que ponen en evidencia la forma en que el poder y las relaciones de poder son codificadas y reproducidas.

Aunque esta visibilidad muchas veces se asocie con un cine propagandístico, panfletario, testimonial o de denuncia, según sea quien juzgue los contenidos, su importancia radica en que sus representaciones se relacionan con los debates políticos en turno, con los conflictos y con las luchas sociales. Para Kellner leer los filmes políticamente puede proveer *insights* no sólo en las maneras en que el filme reproduce las batallas existentes en la sociedad contemporánea sino también puede proveer *insights* dentro de las dinámicas sociales y políticas<sup>102</sup>, puede revelar la lógica del poder y sus desmitificaciones.

En el otro ámbito, el cine es político dado que es capaz de configurar nuevos modos de experiencia. Para Juan Carlos Arias, la experiencia cinematográfica está definida por una nueva relación “aquella que vincula el cine con la vida y la vida con la política”<sup>103</sup>. Al hacer visible es capaz de dar la palabra a los que no la poseen, de dar el reconocimiento a las partes en conflicto, y es capaz de fundar un litigio sobre lo común, esto es, sobre aquellos aspectos que ponen en relación a dos personas o grupos aparentemente incompatibles. Abre mundos posibles al poner en el mismo terreno de discusión lo que antes no lo estaba, y al reconocer la existencia y la voz de todas las partes involucradas en los conflictos relacionados con el poder. A partir de este ámbito, el cine es político más que porque muestre ideas o temas políticos, lo es porque pone en relación a las partes en conflicto, logra una nueva configuración de lo sensible mediante la cual los acontecimientos se vuelven aprehensibles a la razón abriendo la posibilidad de modificar las condiciones de existencia.

Esta capacidad de apertura de experiencias sensibles le otorgan al cine la posibilidad de constituirse como ejercicios de resistencia o disidencia al poder, pues trasciende la estética representacional de la imagen misma al hacer visible una singularidad que alcanza el

---

<sup>101</sup> Douglas Kellner, “Film, Politics, and Ideology. Toward a Multiperspectival Film Theory”, University of Texas, Austin, en Combs, James (Ed.). *Movies and Politics, The Dynamic Relationship*, New York y Londres, Garland Publishing Inc., 1993, p.69.

<sup>102</sup> *Ibid*, p.72.

<sup>103</sup> Juan Carlos Arias. *Op. cit.*, p.27.

reconocimiento de las partes involucradas en los conflictos con el poder. Para Arias, la revolución o la resistencia en relación al cine no se refiere sólo al ejercicio de toma o de contestación del poder, sino a la constitución de modos de existir y de habitar. Para el autor, el cine no es político por sus mensajes o contenidos, ni porque le da un espacio de igualdad a aquellos que no han tenido nunca la oportunidad de hablar, es político porque al instaurar un litigio sobre lo común, “al darle voz a la parte desprovista del logos”, produce una ruptura de los modos de experiencia ya constituidos siendo capaz de contribuir al cambio social.

Al conjuntar estos dos ámbitos tenemos una concepción dual de la idea de lo político en el cine pues abarca tanto los aspectos representacionales de la imagen, la estética representacional de los temas políticos, como su incidencia en el contexto sociopolítico en que surge, configurándose como testigo de la historia y como un proceso de influencia en la sensibilidad de la gente. A partir de estos dos ámbitos se puede comprender la relación entre cine y política y entender a las películas como una experiencia válida en el desarrollo de modos de intervención política en la vida de la sociedad.

## **2.2 Poder, control y disidencia**

El estudio del poder político ha sido abordado por la filosofía política y la filosofía del derecho. La primera lo hace desde el estudio del poder y la segunda desde el estudio de la norma. Dentro de la filosofía política existen diversas maneras de analizar el fenómeno del poder, dentro de la variedad de concepciones destacan dos, el análisis marxista y el análisis sociológico. El primero tiene sus fundamentos en relación al funcionamiento del Estado como un instrumento de una clase dominante que busca preservar su hegemonía. El segundo estudia al poder como la capacidad de un individuo o grupo de individuos de determinar las conductas de otros. Para Sergio Pérez Cortés, este último enfoque permite una reflexión sobre la racionalidad política que va más allá de las relaciones de clase, pues concentra la atención en el conflicto observable entre intereses expresos y conscientes en las conductas latentes de quienes sufren las relaciones de poder y otro tipo de relaciones de dominación-subordinación que no son tan evidentes<sup>104</sup>. Dentro de esta línea de pensamiento Max Weber es el principal precursor al establecer una definición de poder y una tipología del mismo que ha sido base para la teoría política contemporánea.

---

<sup>104</sup> Sergio Pérez Cortés (Coord.). *La categoría del poder en la filosofía política de nuestros días*, México, Biblioteca de signos, 2009, p.17.

### 2.2.1 El concepto de poder

Max Weber en el libro *Economía y Sociedad*<sup>105</sup> estudió el fenómeno del poder dentro del marco del concepto de acción social. Para Weber “por ‘acción’ debe entenderse una conducta humana (bien consista en un hacer externo o interno, ya en un omitir o permitir) siempre que el sujeto o los sujetos de la acción *enlacen* a ella un *sentido* subjetivo”<sup>106</sup>. Es decir, la acción es toda conducta humana en la que el individuo o individuos que la realizan le añaden un sentido personal, siendo el sentido lo que motiva y mueve a la acción y la hace comprensible. Cuando esta acción apela a la conducta de otros se está ante la acción social, “una acción en donde el sentido mentado por su sujeto o sujetos está referido a la conducta de otros, orientándose por ésta en su desarrollo”.<sup>107</sup> La acción social lo es en la medida en que tiene en cuenta la actividad de terceros, es una acción con sentido propio dirigida a la acción de otros. Para Weber, es la acción sumatoria de los individuos como actores sociales la que hace posible la vida social, pues es a partir de la racionalidad de la acción que los actores crean las instituciones y asociaciones que hacen posible la dinámica social.

Ahora bien, el poder para Weber es un tipo de acción social que “significa la probabilidad de imponer la propia voluntad, dentro de una relación social, aún contra toda resistencia y cualquiera que sea el fundamento de esa probabilidad”<sup>108</sup>, es decir, es una forma de influencia capaz de modificar las acciones y conductas del otro con determinados fines. Esta interpretación de Weber edificada en la acción es la base de la interpretación del poder más utilizada en el discurso político contemporáneo, y se refiere al concepto relacional de poder en el que “por ‘poder’ se debe entender una relación entre dos sujetos de los cuales el primero obtiene del segundo un comportamiento que éste de otra manera no habría realizado”<sup>109</sup>.

Foucault, profundizando en Weber, explica esta relación social que establece el poder como un modo de acción que no actúa directa e inmediatamente sobre los demás, sino que actúa sobre sus acciones, en este sentido “es una acción sobre la acción, sobre acciones posibles o actuales, futuras o presentes”<sup>110</sup>. Es un forma de gobierno, señala, entendido este concepto en su acepción original en la que no hace referencia sólo a las estructuras políticas o a la dirección de los estados,

---

<sup>105</sup> Max Weber. *Economía y Sociedad*, Johannes Winckelmann (Ed.) José Medina Echevarría et Al. (Trads.), México, Fondo de Cultura Económica, 1964.

<sup>106</sup> *Ibid*, p.5.

<sup>107</sup> *Ibid*, p.5

<sup>108</sup> *Ibid*, p.43.

<sup>109</sup> Norberto Bobbio. *Estado, Gobierno y Sociedad. Por una teoría general de la política*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p.104.

<sup>110</sup> Michael Foucault, “El sujeto y el poder” en Wallis, Brian (Ed.). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos entorno a la Representación*, Carolina del Olmo y César Rendueles (Trad.), Madrid, Akal/Arte Contemporáneo, 2001, p.431.

sino a la forma de conducir conductas y de ordenar las probabilidades<sup>111</sup>. Para el autor, esta influencia es sólo posible en la medida de que actúa sobre sujetos libres capaces de enfrentarse a un campo de posibilidades de acción. Bobbio coincide, pues establece que el poder queda así ligado al concepto de libertad de manera que los dos conceptos pueden ser definidos uno mediante la negación del otro: “El poder de A implica la no-libertad de B; La libertad de ‘A’ implica el no-poder de B.”<sup>112</sup>

A partir de estas ideas se tiene entonces que el poder es una capacidad de acción que determina las decisiones de los individuos en el grupo social, estructura sus modos de acción de acuerdo a un propósito y por consiguiente, interviene en los acontecimientos y determina su curso. Se concentra en una serie de acciones orientadas a cumplir los fines de alguna de las partes implicadas en una determinada relación social, dictando el tejido social y la construcción de la identidad de las partes involucradas.

El ejercicio del poder como acción que moldea y modifica la conducta humana tiene diversas modalidades dependiendo del tipo de procedimientos y del tipo de recursos que el individuo o el grupo que lo ejerce emplea para alcanzar sus objetivos. John B Thompson, siguiendo la clasificación de Michael Mann, distingue cuatro tipos principales de poder: el poder económico, el poder político, el poder coercitivo y el poder simbólico<sup>113</sup>. Cada modalidad refleja la actividad social, las estructuras institucionales y las relaciones que se establecen en su interior, y como el autor lo señala, no son del todo independientes pues pueden llegar a mezclarse.

El poder económico está asociado a la acción humana productiva, al conjunto de actividades que proveen los medios de subsistencia “a través de la extracción de materias primas y su transformación en bienes que pueden consumirse o intercambiarse en un mercado”<sup>114</sup>. Thompson señala que esta actividad implica la creación de diversos productos para el consumo, así como la administración y creación de recursos financieros, sean estos materias primas, productos perecederos o capital financiero. Cuando estos recursos son acumulados por individuos u organizaciones pueden expandir su actividad y como consecuencia su poder económico.

Para Norberto Bobbio, el poder económico “es el que se vale de la posesión de ciertos bienes, necesarios o considerados como tales, en una situación de escasez, para inducir a quienes no los poseen a adoptar una cierta conducta, que consiste principalmente en la realización de un trabajo

---

<sup>111</sup> *Ibid.* p.431.

<sup>112</sup> Norberto Bobbio. *Op. cit.*, p.104.

<sup>113</sup> John B. Thompson. *Los medios y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*, *op.cit.*, p.29.

<sup>114</sup> *Ibid.* p. 31.

útil<sup>115</sup>. La fuente de poder reside en la posesión de los medios de producción, pues quienes los poseen pueden determinar la conducta de quienes no los poseen.

El poder político procede de la acción de coordinar a los individuos y de regular los patrones de su interacción social mediante un conjunto de instituciones que ejercen algún tipo de autoridad. Para el autor, el Estado es la institución paradigmática del poder político, es la forma centralizada y privilegiada dentro de un territorio más o menos circunscrito para el ejercicio del poder. Todos los estados ejercen la autoridad a través de un complejo sistema de reglas y procedimientos que autorizan a ciertos individuos a actuar de determinadas maneras.<sup>116</sup> En algunos casos, señala, estas reglas y procedimientos están explícitamente codificadas bajo la forma de leyes promulgadas por cuerpos soberanos y administrados por un sistema judicial. En el siguiente apartado se estudiarán más a fondo las características de este tipo de poder a partir de la figura del Estado y de sus implicaciones.

El poder coercitivo es aquel que supone el uso o la amenaza del uso de la fuerza física para someter o vencer a un oponente. Para Thompson, existe una relación directa entre la coerción y el hecho de infligir heridas o matar al oponente, pues la fuerza física conlleva el riesgo de mutilarlo o destruirlo. La fuerza física no es sólo la utilización de la fuerza bruta humana, sino también su aumento mediante el uso de armas, equipo, de un entrenamiento especializado o de tácticas y estrategias. A lo largo de la historia han sido las instituciones militares aliadas de los Estados las que han acumulado la mayor cantidad de recursos de este tipo con el propósito de la defensa del exterior y la conquista, o en el pacificar y controlar al interior.<sup>117</sup> Para Bobbio este poder sirve para defenderse de ataques externos o para impedir la disgregación interna del grupo social, pues sólo la utilización de la fuerza física sirve para impedir la insubordinación y para apaciguar toda forma de desobediencia.<sup>118</sup>

Thompson establece que en las sociedades modernas existe una diferenciación entre las instituciones militares que se ocupan de proteger o extender las fronteras territoriales de los Estados-nación, y las distintas instituciones paramilitares como la policía u otras instituciones próximas a ella como las instituciones penitenciarias las cuales se ocupan básicamente de la pacificación y el control interno. No obstante, aclara, esta diferenciación institucional no es definitiva pues existen muchos ejemplos en la modernidad en los que el poder militar ha sido utilizado para sofocar los desórdenes internos como ha sucedido en las dictaduras, en los golpes

---

<sup>115</sup> Norberto Bobbio. *Op. cit.*, p.111.

<sup>116</sup> John B. Thompson. *Op. cit.*, p.32.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p.33.

<sup>118</sup> Norberto Bobbio. *Op. cit.*, p.112.

de estado o en distintas revueltas y manifestaciones populares de disidencia ante el poder. Así como diversos casos en los que dichas institucionales paramilitares han cometido abusos de poder coercitivo en su ejercicio.

El cuarto tipo de poder es el cultural o simbólico, el que “procede de la actividad productiva, transmisora y receptora de las formas simbólicas significativas”<sup>119</sup>. Como se estudió en el primer capítulo, es a través de la comunicación y del uso de los medios de información y difusión que la sociedad intercambia contenidos simbólicos, los interpreta y condiciona su actuar. El poder de las formas simbólicas radica en que a partir de ellas los individuos pueden llevar a cabo acciones que podrían interferir en el curso de los acontecimientos y desencadenar consecuencias de varios tipos como provocar determinadas reacciones, influir en creencias de diversa índole, afirmar el apoyo a asuntos del Estado<sup>120</sup>, a intereses de grupos hegemónicos o implicarse en una revuelta colectiva.

A pesar de que la producción de formas simbólicas se ha revolucionado con la tecnología y la creación de productos culturales que han permitido la aparición de voces más plurales, para el autor de *Los medios y la modernidad*, un conjunto de instituciones han asumido un papel histórico muy importante en la acumulación y control de los medios de información y comunicación. Las instituciones religiosas, las instituciones educativas y las instituciones mediáticas entre otras instituciones culturales, han proporcionado una amplia base para la acumulación de recursos de información y comunicación, de recursos materiales y financieros, logrando configurar las maneras en que la información y los contenidos simbólicos son producidos y puestos en circulación en el mundo social<sup>121</sup>. El poder que ejercen sobre el tejido social debe analizarse en relación al sentido y la motivación de su acción, en relación a los intereses a los que responde.

Puede vincularse a este tipo de poder, el poder ideológico de la clasificación de Norberto Bobbio, quien lo define como aquel que se sirve de la posesión de ciertas formas de saber, doctrinas, conocimientos, información o códigos de conducta a fin de influir en el comportamiento ajeno e inducir a los miembros del grupo a realizar o dejar de realizar una acción.<sup>122</sup> Este poder es fundamental debido a que mediante los conocimientos y los valores que se predicán se realiza el proceso de socialización que mantiene unida a la sociedad.

La clasificación anterior permite a grandes rasgos asimilar la forma en que los individuos y los grupos emplean los recursos que tienen a su alrededor para alcanzar sus objetivos de manera

---

<sup>119</sup> John B. Thompson. *Op cit.* p.33.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p.34.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p.35.

<sup>122</sup> Norberto Bobbio. *Op. cit.* p.111.

exitosa. Y como Foucault lo pone en evidencia, el poder no es “un hecho bruto, una circunstancia institucional, ni tampoco una estructura que se mantiene o se derrumba: se elabora, se transforma, se organiza, se dota de procedimientos más o menos apropiados”<sup>123</sup> de acuerdo a intereses particulares. Así, el poder es un índice de la situación social, sea en el plano de la fuerza, de las relaciones normativas o de los procesos ideológicos que lo fundamentan<sup>124</sup>, y su análisis permite comprender a la sociedad y sus transformaciones.

En este sentido, el poder es un fenómeno social que se encuentra en los diferentes tipos de relaciones y acciones sociales, “desde las acciones políticas visibles de los representantes del Estado hasta el mundano encuentro de individuos en la calle”. El hecho de que actualmente su ejercicio se asocie al Estado es porque la sociedad se encuentra organizada por instituciones estatales que gobiernan a los otros ámbitos y que concentran el poder en el mundo moderno. No obstante, no se debe perder de vista que los individuos ejercen el poder en otros contextos que no siempre tienen que ver con el Estado, o bien, lo ejercen de manera que permiten una interacción. Para fines de esta investigación los tipos de poder que resultan fundamentales son el poder político y el poder coercitivo en manos del Estado, así como el poder simbólico, los dos primeros como ejercicios de concentración y abuso del poder; y el tercero, como una vía de interpelación a dicho ejercicio.

### **2.2.2 El poder político**

Norberto Bobbio establece en el libro *Estado, Gobierno y Sociedad*<sup>125</sup> que dentro de la teoría política contemporánea destacan tres teorías fundamentales del poder, la sustancialista, la subjetivista y la relacional. Para pensadores como Hobbes y Bertrand Russell el poder es el medio para alcanzar el objeto de un deseo, y cuanto tal puede adoptar tres formas: el poder físico y constrictivo, el poder psicológico y el poder económico y mental. Una interpretación subjetivista del poder es la de Locke quien entiende por poder la capacidad del sujeto de obtener ciertos efectos. Ahora bien, la interpretación más utilizada en el discurso político contemporáneo es la relacional para la cual por poder se debe entender una relación entre dos sujetos de los cuales el primero obtiene del segundo un comportamiento que éste de otra manera no habría realizado.

---

<sup>123</sup> Michael Foucault. *Op. cit.*, p.434.

<sup>124</sup> Sergio Pérez Cortés. *Op. cit.*, p.18.

<sup>125</sup> Norberto Bobbio. *Estado, Gobierno y Sociedad. Por una teoría general de la política*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p.106. En esta última categoría de la interpretación de Bobbio podría considerarse la perspectiva sociológica de Max Weber y Foucault.

La reflexión moderna sobre el poder político ha estado determinada por una interpretación relacional del poder y ha retomado del pensamiento clásico la idea de la tripartición de sus formas en paternal, despótico y civil. El poder civil, a diferencia de los otros dos, está fundado en el consenso manifiesto e implícito de quienes son sus destinatarios y es la base del orden constitucional que impera en estos días. Para entender cómo opera es necesario estudiar el concepto de política, al Estado y su proceso de legitimación.

La teoría política destaca dos enfoques que describen la relación entre política y poder. Aquel que considera que dicha relación debe entenderse como conflicto y la que sostiene que debe concebirse como concordia. Para Michelangelo Bovero en el primer enfoque la política hace referencia a “una pluralidad de centros de poder y a sus relaciones; y estas son consideradas esencialmente como relaciones de fuerza, unas veces permanentes, otras veces variables, modeladas por episodios de resistencia y rendimiento, de rebelión y sumisión”.<sup>126</sup> En el segundo enfoque, la política hace referencia a la idea de “un orden colectivo, de una organización de la convivencia mediante reglas o normas imperativas emanadas del poder que ‘representa’ la misma colectividad, y que impide la disgregación oponiéndose al resurgimiento de conflictos extremos”.<sup>127</sup> Se tiene así, como el autor lo señala, que la política puede entenderse como conflicto o contraposición de poderes o como concordia o composición de los mismos.

Para Max Weber el concepto de poder político se encuentra asociado al concepto de dominación, pues implica la obediencia a un mandato de contenido explícito entre determinadas personas valiéndose de un ejercicio de coacción. Luis Villoro explica en su ensayo *El poder y el valor*<sup>128</sup> que cuando la probabilidad de imponer en una relación social la propia voluntad es permanente se engendra una situación de dominación y que el poder político se mantiene siempre en una situación de dominio, pues implica que ciertos grupos de la sociedad tengan la posibilidad de imponer su voluntad, mientras que otros grupos estén en una situación de que su resistencia sea vencida por esta imposición de la voluntad ajena. En todo poder político siempre hay una persona o un grupo de personas que gobiernan a los demás, que ejercen el poder sobre ellas.

No obstante, en Weber resulta fundamental la idea de concordia, pues el poder político se gana a partir de un proceso de legitimación. Si bien es cierto que para Weber “una asociación política se da cuando y en la medida en que su existencia y la validez de sus ordenaciones, dentro de un ámbito geográfico determinado, estén garantizados de un modo continuo por la amenaza y

---

<sup>126</sup> Michelangelo Bovero, “Lugares Clásicos y Perspectivas Contemporáneas sobre Política y Poder”, en Norberto Bobbio y Michelangelo Bovero. *Orígenes y Fundamentos del Poder Político*, México, Editorial Grijalbo, 1984, p. 38.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p.39.

<sup>128</sup> Luis Villoro, “El poder y el valor”, en Menéndez, Manuel (Edit.). *Sobre el Poder. Biblioteca de historia y Pensamiento Político*, 2007, Madrid, Editorial Tecnos, p.20.

aplicación de la fuerza física por parte de su cuadro administrativo”<sup>129</sup>, el poder de determinadas personas o instituciones de emitir mandatos y hacerlos respetar recurriendo incluso a la fuerza debe hacerse acompañar de la coacción legítima a fin de garantizar su permanencia, una característica fundamental de la comunidad política.

Para Weber la legitimidad es la característica que distingue un poder coactivo de la organización política, pues no todo grupo político por el hecho de ser político es también legítimo. La legitimidad debe ir acompañada por la aceptación interna del grupo social sobre el cual recae dicho poder y dichas obligaciones de obediencia, es decir, sobre un consenso. Norberto Bobbio, siguiendo a Weber, deja en claro que “el monopolio de la fuerza no es suficiente para caracterizar un poder como político, en la medida en que también es necesario que el poder sea legitimado, reconocido válido bajo algún título”<sup>130</sup>. Con esto resulta claro que el uso de la fuerza es condición necesaria en el ejercicio del poder político mas no suficiente, pues es indispensable la idea de consenso y legitimidad que haga del poder de mandar un derecho y de la obediencia un deber.

### 2.2.2.1 El Estado y la legitimidad del poder político

La comprensión de la política como una relación de mandato y obediencia voluntaria a partir de un orden capaz de organizar una identidad colectiva, es decir, de instituir un gobierno, recae en la figura del Estado. En su célebre obra de *El Leviatán (1651)*<sup>131</sup>, Thomas Hobbes cuestiona la necesidad fundamental de la existencia del Estado para el ejercicio del poder y la forma de gobierno que éste debe asumir, así como los motivos por los cuales sus órdenes deben ser obedecidas. Hobbes atribuye al Estado dos grandes funciones: el velar por mantener su soberanía y el velar por garantizar la paz civil y el bienestar general del pueblo; su fin superior es la seguridad de éste y para alcanzarlo es necesario que alguien, una persona física o una asamblea, detente legítimamente el poder supremo.<sup>132</sup>

El pensamiento de Max Weber está igualmente orientado, pues al Estado lo define como “un instituto político de actividad continuada, cuando y en la medida en que su cuadro administrativo mantenga con éxito la pretensión al monopolio legítimo de la coacción física para el mantenimiento del orden vigente”<sup>133</sup>. En su obra *Economía y Sociedad* presenta tres formas de

---

<sup>129</sup> Max Weber. *Op. cit.*, p.44.

<sup>130</sup> Norberto Bobbio. *Op. cit.*, p.52.

<sup>131</sup> El pensamiento de Hobbes sobre el Estado le ha dado la categoría, según Bobbio, de convertirse en el máximo teórico del Estado moderno, “del Estado cuya formación es acompañada por la persistente idea de la primacía de la política”. *Ibid.*, p.114.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p.119.

<sup>133</sup> Max Weber. *Op. cit.*, p.44.

poder legítimo, el poder tradicional, el poder carismático y el poder racional y legal. Esta última forma corresponde a la formación del Estado moderno, puesto que su característica fundamental es que su principio de legitimidad es el ejercicio del poder de conformidad con leyes establecidas.

La reflexión que Norberto Bobbio plantea, siguiendo a Weber, sobre el poder legítimo es que éste determina el comportamiento de los miembros de un grupo social a través de mandatos que son obedecidos habitualmente en cuanto su contenido es tomado como máxima de conducta. Este consiste en una serie de leyes o normas generales y abstractas que instituyen una relación impersonal entre gobernante y gobernado<sup>134</sup> transformando una relación de fuerza en una relación de derecho. El ciudadano obedece al ordenamiento impersonal establecido legalmente y a los individuos propuestos por él en virtud de la legalidad formal de las prescripciones y en el ámbito de éstas<sup>135</sup>. La obligación política de la obediencia está en función del ejercicio de un poder legítimo consensuado que cumple con sus obligaciones jurídicas.

Es importante destacar que existe una clara diferencia entre legitimidad y legalidad. La legitimidad se refiere al título del poder, que quien lo detenta tenga el derecho de tenerlo (no sea un usurpador); la legalidad al ejercicio, que quien lo detenta lo ejerza de conformidad con reglas establecidas (no sea un tirano)<sup>136</sup>, Bobbio aclara:

Desde el punto de vista del soberano, la legitimidad es lo que fundamenta su derecho; la legalidad es lo que establece su deber. Desde el punto de vista del súbdito, al contrario, la legitimidad es el fundamento de su deber de obedecer; la legalidad es la garantía de su derecho de no ser oprimido... Todavía más: lo contrario del poder legítimo es el poder de hecho, lo contrario del poder legal es el poder arbitrario.<sup>137</sup>

Para que un grupo de poder político pueda constituirse como una fuerza legítima debe contar con el consenso libre y voluntario de quienes se someten a él. Para ganar su legitimidad debe lograr el consenso de la gente sin un exceso de violencia y ateniéndose a una serie de obligaciones que han de dirigir su labor en la búsqueda del bien común. Así, el “juicio sobre los límites de la obediencia y la validez de la resistencia depende del criterio de legitimidad (que el poder) asuma”<sup>138</sup>, pues donde termina la obligación de obedecer las leyes, comienza el derecho de resistencia.

---

<sup>134</sup> Norberto Bobbio. *Op. cit.* p.126.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p.34.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p.30.

<sup>137</sup> Norberto Bobbio, “*El poder y el derecho*”, en Norberto Bobbio y Michelangelo Bovero. *Orígenes y Fundamentos del Poder Político*, México, Editorial Grijalbo, 1984, p.30.

<sup>138</sup> Norberto Bobbio. *Estado, Gobierno y Sociedad. Por una teoría general de la política*. México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p.123.

El autor señala que son los principios de legitimidad los que permiten justificar la existencia de los gobernantes y de los gobernados, y el principio de legalidad el que permite distinguir el buen gobierno del mal gobierno<sup>139</sup>. Un buen gobierno es aquel que ejerce el poder en beneficio de la sociedad y con el cumplimiento de los fines para los que fue creado, respetando las reglas y los parámetros establecidos para su ejercicio. Por el contrario, un mal gobierno es aquel que hace un uso abusivo del poder, de la fuerza de coacción a fin de imponer la voluntad particular sobre la voluntad popular sin pensar en el bien común, sino guiado por el propio beneficio de aquellos grupos que detentan el poder dentro del Estado.

Con base en la definición de Weber sobre el poder político puede decirse que el ejercicio del Estado moderno, a través de un aparato administrativo que opera sobre un territorio determinado y sobre los individuos adscritos al mismo mediante el monopolio legítimo de la fuerza, se encuentra fundamentado en el estado de derecho. El estado de derecho es el gobierno regido por leyes aplicables a todo el cuerpo social. Es el ejercicio del poder político limitado por un conjunto de normas jurídicas preestablecidas que regulan el uso de la fuerza a fin de “sistematizarla, de encauzarla, de adecuarla”<sup>140</sup> para gobernar en la búsqueda del bien común.

### **2.2.2.2 El constitucionalismo y los límites al poder**

Los límites al poder político se dan a través de su sometimiento a normas superiores, pues su ejercicio indiscriminado de la fuerza puede conllevar efectos destructivos sobre la vida social. Para Bobbio, el poder político “nace limitado, y es reconocido como legítimo solo sí, y hasta que, es ejercido en el respeto de aquellos límites. Cuando los límites no se respetan el deber de obediencia cesa e inicia el derecho de resistencia<sup>141</sup>”. Es la primacía de la ley con respecto al poder, cuya máxima expresión se da en el constitucionalismo que preside a los regímenes democráticos modernos.

El constitucionalismo es la teoría y práctica de los límites del poder. Las constituciones son el resultado de las luchas por la reivindicación de los derechos fundamentales del hombre<sup>142</sup>, y al ser

---

<sup>139</sup> Norberto Bobbio. *Op. cit.*, p.31.

<sup>140</sup> Fernando Vallespin, “Capítulo II. Poder, Legitimidad y Estado” en Menéndez, Manuel (Edit.). *Sobre el Poder*. Biblioteca de Historia y Pensamiento Político, Madrid, Editorial Tecnos, 2007 p.32.

<sup>141</sup> Norberto Bobbio. *Op. cit.*, p.51.

<sup>142</sup> Los derechos fundamentales del hombre y del ciudadano tienen su origen en los derechos personales enunciados en la Charta Magna (Carta Magna) de Enrique III (1225), en los derechos de libertad, religión, opinión política, prensa, reunión y asociación que constituyen la material de los Bill of Rights de los estados americanos y de las Declaraciones de los derechos del hombre y del ciudadano emanadas durante la Revolución Francesa. Cualquiera que sea su

independientes del poder político se deben no sólo respetar sino también proteger. Las constituciones reconocen los derechos fundamentales de las personas y los protegen jurídicamente contra “el intento y presunción del detentador del poder soberano de someter a reglamentación cualquier acción que los individuos o grupos intenten emprender”.<sup>143</sup> Esta es la norma superior a la que debe someterse el poder político en su ejercicio, garantía de su legitimidad y legalidad.

Así, es la constitución el instrumento necesario para limitar y controlar al poder. Todos los principios bajo los cuales se funda más los mecanismos que adopta están dirigidos a garantizar ese fin. Eric Landívar en el texto *El límite al poder político como función principal de la Constitución*, señala que la Constitución estructura la configuración de los Estados de tal manera que el poder no está concentrado en ningún órgano o ente determinado, sino que “lo fragmenta de distintas maneras para que en la participación del proceso de poder concurren distintas autoridades individuales o colectivas, y de esa forma se necesiten entre sí para subsistir, y así también conseguir un control recíproco entre ellas”<sup>144</sup>. Este orden constitucional no tiene un aspecto meramente funcional, sino que tiende a limitar al poder político y a garantizar los derechos y libertades de la ciudadanía.

Dentro de un régimen constitucional, como lo establece Landívar, destacan dos formas de control del poder, el control horizontal del poder y el control vertical del poder<sup>145</sup>. El primero está relacionado con la distribución funcional del poder de acuerdo con el clásico principio de la separación de poderes en Ejecutivo, Legislativo y Judicial. Cada uno con sus respectivas funciones y competencias, pero estableciendo a la vez principios de coordinación para el cumplimiento de sus deberes. El segundo, está relacionado a la distribución territorial o espacial del poder y al control de los excesos mediante los derechos individuales y las garantías constitucionales. La distribución espacial del poder se configura bajo un sistema de administración pública del aparato del Estado mediante fórmulas de descentralización política y administrativa. Los derechos individuales y las garantías constitucionales se reflejan mediante el respeto de los derechos de cada ciudadano y las acciones de defensa otorgadas a los mismos para ejercitarlas de manera directa contra el Estado<sup>146</sup> si este violenta o vulnera alguno de sus derechos.

---

fundamento, constituyen la racionalización de los límites a la validez material del Estado. Norberto Bobbio, *Estado, Gobierno y Sociedad. Por una teoría general de la política*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 138.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p.139.

<sup>144</sup> Eric Landívar, “El límite al poder político como función primordial de la Constitución”, *Irus Tantum*. Revista Boliviana de Derecho, No.11, Santa Cruz de la Sierra, enero 2011, pp.24-53, p.41.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p.42-43.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 43.

Como el autor lo señala, los derechos individuales y las garantías constitucionales representan un espacio de autodeterminación sobre el cual el Estado no puede intervenir. Con base en la manera en que el Estado vela por el cumplimiento de tales derechos puede decirse si es constitucional o no, ya que éstos fundan la defensa contra los abusos de poder ejercidos por el Estado. Para que un gobierno sea constitucional no basta con que tenga una constitución que garantice estos derechos si en la práctica sus políticas de gobierno violan u obstruyen de alguna manera su cumplimiento.

Son las teorías de la legitimidad democrática fundadas en la idea de un criterio de legitimidad apoyado en el consenso las que intentan establecer una serie de obligaciones que han de encauzar la labor del Estado<sup>147</sup>. Una labor orientada a la participación de todos los individuos en la vida política de un país, a la búsqueda de la ampliación del marco de los derechos y a la participación en la conformación de la voluntad general a través del sufragio universal<sup>148</sup>. La democracia constitucional promueve los valores fundamentales de la libertad y la dignidad, protege estos derechos y los garantiza mediante los límites a los abusos excesivos del poder.

No obstante, las críticas de la teoría política contemporánea hacia el ejercicio del poder están orientadas al hecho de que en la actualidad los Estados se rigen por el abuso de poder, un poder autoritario que viola las normas que establecen el marco de acción legítima. Landívar establece que en ocasiones el ejercicio del poder del Estado se ejerce tratando de mostrar que en él se incluye la participación política y el respeto a los derechos constitucionales, pero con el pretexto de cumplir con los derechos sociales y económicos, se llega a trasgredir la norma constitucional dando origen a lo que el autor reconoce como el Estado pseudoconstitucional, es decir, una autocracia encubierta.<sup>149</sup>

Norberto Bobbio recurriendo al pensamiento de Kelsen establece que para diferenciar una forma de gobierno de otra es necesario identificar la manera en que una constitución regula la producción del ordenamiento jurídico. Reconoce dos modos distintos: “desde arriba o desde abajo: desde arriba, cuando los destinatarios de las normas no participan en la creación de las mismas; desde abajo cuando sí participan”<sup>150</sup>. Estos dos modos corresponden a dos formas puras o ideales de gobierno, la autocracia y la democracia. En el modo por excelencia del estado de derecho, la democracia, el poder asciende de los niveles inferiores hasta el último nivel de acuerdo a las normas preestablecidas.

---

<sup>147</sup> Fernando Vallespín. *Op. cit.*, p.34.

<sup>148</sup> Giovanni Sartori citado en Eric Landívar, “El límite al poder político como función primordial de la Constitución”, *Irus Tantum* Revista Boliviana de Derecho, No.11, Santa Cruz de la Sierra, enero 2011, pp.24-53, p.37.

<sup>149</sup> Eric Landívar. *Op. cit.*, p.49.

<sup>150</sup> Norberto Bobbio. *Op. cit.*, p.147.

Por su parte, la autocracia define a todas aquellas formas de gobierno cuyo uso del poder es degenerado, abusivo o excesivo, y reconoce dos regímenes distintos: el autoritarismo y el totalitarismo. En este tipo de gobiernos existe una restricción de libertades y derechos constitucionales, se violan las leyes y se abusa del uso de la fuerza. Puede identificarse la autocracia de Bobbio con el Estado pseudoconstitucional de Landívar, pues a este último el autor lo define como un gobierno del engaño, un gobierno que se hace pasar por lo que no es. En el estado pseudoconstitucional, señala, existe una constitución pero no limita ni controla el poder político, no garantiza la libertad de los individuos, sino es más bien, un instrumento al servicio del Estado al otorgarle facultades sobre los valores fundamentales de los ciudadanos, utiliza esa “constitución” como instrumento de poder, en vez de constituirse en un instrumento para limitarlo.

Bobbio, siguiendo a Lowenstein señala que una de las características fundamentales de un régimen autocrático es que este concentra el poder en una sola figura política, una persona, un partido o una asamblea, cuyo monopolio de poder no se somete a ningún control efectivo. Otra característica de los regímenes autocráticos es que no hay lugar para otras ideologías y fuerzas sociales distintas a los detentadores del poder. También, en ellos da una subordinación de todas las funciones estatales bajo el mando del único detentador del poder, por lo que sus técnicas políticas se basan en el orden y la obediencia, tanto de los ciudadanos como de todos los órganos y funciones estatales.<sup>151</sup> Y por último, no existe responsabilidad política para el único detentador del poder.

Para Lowenstein dentro de la autocracia se encuentran las dictaduras, el despotismo y la tiranía, éstas formas de gobierno reflejan la ausencia del estado de derecho, así como lo hacen el estado policía, el absolutismo, el totalitarismo y el autoritarismo<sup>152</sup>. El autor señala una importante distinción entre estas dos últimas, el autoritarismo busca mantener una estructura gubernamental, por lo que respeta en alguna medida ciertos derechos fundamentales de la sociedad civil siempre y cuando no ponga en riesgo el cumplimiento de sus objetivos y su ejercicio arbitrario del poder. Por su parte, el totalitarismo, a diferencia del autoritarismo, no sólo busca controlar el aparato gubernamental, sino que también busca penetrar en todas las esferas del Estado, desde la estructura socioeconómica hasta los aspectos referentes a la moral. Su intención, como lo señala el pensador, más allá de excluir a los ciudadanos de la participación legítima en la formación de la voluntad estatal, busca “modelar la vida privada, el alma, el espíritu y las costumbres de los destinatarios del poder de acuerdo a una ideología dominante”<sup>153</sup>.

---

<sup>151</sup> Lowenstein citado en Eric Landívar, “El límite al poder político como función primordial de la Constitución”. *Irus Tantum*. Revista Boliviana de Derecho, No.11, Santa Cruz de la Sierra, enero 2011, pp.24-53, p. 31.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p.31.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p.32.

El autoritarismo no permite la existencia de otras ideologías, por lo que las actividades del partido único no sólo estarán encaminadas al ejercicio del gobierno, sino que también buscarán el adoctrinamiento e integración ideológica de la sociedad. Para Landívar, esta tendencia totalitaria por dominar tanto el aspecto público como el privado del Estado guarda estrecha similitud con lo que Antonio Gramsci denominaría el “bloque histórico” de la ideología dominante, el cual no es más que la configuración de un modelo donde existe una clase dominante que ejerce el control de la sociedad sobre todos los aspectos de su vida<sup>154</sup>, económica, social, política e ideológica.

Ahora bien, es importante destacar que los gobiernos no existen en las formas puras de esta clasificación, sino que en un ejercicio abusivo del poder tienen en mayor o menor medida características de estos regímenes autocráticos. Ante tal circunstancia, han surgido en la sociedad civil respuestas a este excesivo control y uso de la fuerza. En algunas ocasiones las demandas provenientes de la sociedad originan un proceso de cambio gradual, en algunas otras, cuando los gobiernos son incapaces de dar respuestas satisfactorias y ante la presión social, surgen profundos procesos de transformación, o por el contrario y en el peor de los casos, se originan actos incluso más violentos o desesperados del poder por sofocar los movimientos de protesta y mantener su *estatus quo*.

En el mundo actual los movimientos de resistencia y disidencia al poder se erigen con base en la persistencia de diferentes criterios, contra un gobierno despótico, contra una potencia colonial o imperialista, contra un sistema económico o político considerado injusto y opresivo, todos a fin de lograr reivindicar los derechos de los ciudadanos y el respeto a las garantías constitucionales. Para Bobbio el derecho de resistencia o revolución conlleva a la búsqueda de sociedades más justas:

mediante el reclamo a la voluntad general conculcada, y por consiguiente a la necesidad de un nuevo contrato social; a través del derecho natural a la autodeterminación que vale no sólo para los individuos sino también para los pueblos; mediante la necesidad de remodelar lo que está condenado por la historia y de meterse en el cauce del devenir histórico que se mueve inexorablemente hacia nuevas y más justas formas de sociedad<sup>155</sup>.

La presencia de voces disidentes en la sociedad ha servido para cuestionar el sistema político y para materializar los objetivos de reivindicación de diferentes grupos de la sociedad civil que a partir de acciones colectivas con diversos objetivos políticos, a lo largo de los años, han buscado el reconocimiento de la diversidad al interior del cuerpo social, defender sus intereses, sus identidades e influir en las decisiones políticas; modificar diferentes aspectos del espacio

---

<sup>154</sup> Eric Landívar. *Op. cit.*, p.32.

<sup>155</sup> Norberto Bobbio. *Op. cit.*, p.124.

institucional político, la cultura política y encauzar la labor del Estado en el cumplimiento de su fin superior, el bienestar social.

### 2.2.3 La disidencia política

A lo largo de la historia y desde la formación de los Estados se ha dado una lucha contra el ejercicio arbitrario del poder. La clara distinción entre gobernantes y gobernados ha originado tensiones y confrontaciones en las que los primeros tratan de justificar su derecho a mandar y tener más poder, y los segundos, luchan por el reconocimiento de sus derechos<sup>156</sup> y por influir en las decisiones políticas de la vida social en beneficio de sus propios intereses. Esta lucha se ha dado tanto en sociedades guiadas por un ideal democrático, como en aquellas que luchan contra regímenes autocráticos.

Así, la sociedad se organiza y actúa colectivamente para presionar al Estado y alcanzar modificar el ámbito político de una sociedad, la fuerza política y el ejercicio del poder. A la sociedad organizada que emprende acciones colectivas con un fin político se le conoce como sociedad civil<sup>157</sup>. Es a partir de la sociedad civil que las personas pueden cuestionar al sistema político, denunciar sus fallas y abusos, defender sus intereses frente al Estado, y pedir su intervención para establecer una sociedad más igualitaria y más justa.

Luis Villoro en su ensayo “El poder y el valor” identifica esta oposición a los abusos y excesos del poder con el ejercicio de un poder expositivo. Contrario al poder impositivo, el que al tratar de imponer su voluntad sobre otros obstaculiza la acción de la libertad de aquellos sobre los cuales se impone, el poder expositivo está dirigido a exponer la propia voluntad ante el poder de los demás<sup>158</sup>. Para Villoro, este tipo de poder se ejerce en todo movimiento de resistencia libertaria, en todo movimiento de reforma social que resiste al poder impositivo a fin de exponer las propias reivindicaciones sobre la libertad, sobre la igualdad, sobre la independencia, etcétera, a este tipo

---

<sup>156</sup> Eric Landívar. *Op. cit.*, p.34.

<sup>157</sup> Pedro Ibarra en el libro *Manual de sociedad civil y movimientos sociales*, después de un amplio recorrido teórico sobre las características que la definen, establece que la sociedad civil es: “... el conjunto de asociaciones, grupos, organizaciones, movimientos, etcétera que se unen, o de hecho actúan unidos, para lograr la satisfacción de diversos intereses; intereses del conjunto de sus miembros o intereses colectivos situados más allá de los miembros del grupo. Estos intereses pueden ser de todo orden: religiosos, culturales, sociales de todo tipo, asistenciales, políticos, laborales, profesionales, de ocio, etc. Pertenece (a la sociedad civil) cualquier grupo que tenga alguno de los intereses señalados siempre que en el ejercicio de su actividad implique el establecimiento de relaciones tanto con otros grupos de la sociedad civil como con las instituciones políticas. También se incluye en esta descripción aquellos grupos que se constituyan con el objetivo de defenderse de aquellos efectos injustos provenientes de las relaciones con el mercado o de reformar o equilibrar su lógica de actuación y su protagonismo en la vida económica. Pedro Ibarra. *Manual de Sociedad Civil y Movimientos Sociales*, Barcelona, Síntesis, 2005, p.36.

<sup>158</sup> Luis Villoro. *Op. cit.*, p.26.

de poder lo llama contrapoder. Entonces, las acciones que emprende la sociedad civil en denuncia del abuso del poder corresponden al ámbito del contrapoder.

Puede decirse que el ejercicio del contrapoder está asociado a distintas manifestaciones de acción colectiva disidentes al poder político, algunas pertenecientes a la sociedad civil, a movimientos sociales o a expresiones culturales<sup>159</sup> colectivas o individuales de disidencia política, dado que en muchas ocasiones estas formas de acción se han erigido como espacios para la crítica y han buscado la reivindicación de ciertos valores y el reconocimiento de ciertos derechos ante la pérdida de la legitimidad del poder político. Sin embargo, como lo señala Felipe Castro<sup>160</sup>, comprender la disidencia implica diferenciarla de otro tipo de movimientos de oposición y estudiarla dentro del contexto en el que opera, dado que las circunstancias y el devenir político son cambiantes y lo que puede ser disidente en un contexto deja de serlo en otro, por lo que cada sociedad y cada momento histórico tienen formas distintas de disidencia.

La palabra disidencia según la Real Academia Española proviene del latín *dissidēre* que significa separarse de la común doctrina, creencia o conducta<sup>161</sup>. Esta palabra desde una connotación política sirve para nombrar a la persona que decide separarse de la comunidad o del grupo del que formaba parte, para referirse a aquellos que ejercen una oposición al sistema político y social imperante,<sup>162</sup> o bien, para nombrar a aquellos que desobedecen las normas que regulan los procesos políticos, legislativos, económicos o sociales.

Felipe Castro explica en el libro *Disidencia y Disidentes de México*, que en distintas épocas y circunstancias han existido “personas o grupos que se apartaban, rechazaban o quebrantaban las leyes y convenciones aceptables”, personas y grupos que se oponían a las autoridades, transgredían las normas existentes y se adentraban en conductas y actitudes consideradas inconvenientes, indeseables y dignas de reprobación o castigo<sup>163</sup>. Para el autor, se movían en el “área gris” de tolerancia existente entre la norma y la conducta inaceptable, la cual se cerraba o se

---

<sup>159</sup> La teoría de Cohen y Arato sobre la sociedad civil establece que esta “...no es cualquier forma asociativa, sino tan solo todas aquellas que se alejan del mundo de la economía y el mundo del Estado. En consecuencia, estaría compuesta por la familia, las asociaciones voluntarias, los movimientos sociales y las formas de comunicación pública. En estos autores opera también la lógica de resistencia y, desde una cierta filosofía neomarxista, asoma un cierto deseo de reconstrucción del perdido sujeto histórico”, en Pedro Ibarra. *Manual de Sociedad Civil y Movimientos Sociales*, Barcelona, Síntesis, 2005, p.35.

<sup>160</sup> Felipe Castro y Marcela Terrazas (Edit.). *Disidencia y disidentes en la Historia de México*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2003, p.16.

<sup>161</sup> Definición de *disidencia* consultada en el Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia Española. En: [<http://lema.rae.es/drae/?val=disidencia>].

<sup>162</sup> Valentina Cantón. *¡Viva la disidencia! o de cómo formar sujetos y no desfallecer en el intento*. Universidad Pedagógica Nacional. Texto presentado en el ciclo de conferencias “Javier Barros Sierra. ¡Viva la disidencia!”, mesa sobre educación, participantes: Geraldine Novelo, Manuel Peimbert, Cristina Barros y Valentina Cantón. Anfitriones: Gilberto Guevara Niebla, Raúl Álvarez Garín, Ariadna Corona, Raúl Jardón y María Gutiérrez. UNAM, San Ildefonso, octubre de 1998.

<sup>163</sup> Felipe Castro y Marcela Terrazas (Edit.). *Op. cit.*, p.7-8.

expandía según las circunstancias, las conveniencias y el contexto cultural. Vagaban entre el disenso aceptable y la completa ruptura con el orden social dependiendo del juego político del gobierno en turno.

Para Castro, lo más relevante es destacar que el aspecto fundamental de la disidencia es que sólo es tal cuando se consideran las transgresiones al orden establecido desde alguna posición de autoridad. El disidente deja de reconocer la legitimidad de la autoridad<sup>164</sup> a la cual debía sometimiento y se opone al régimen establecido colocándose en una postura divergente que se hace pública, “pues le ordena al cuerpo establecer un nuevo espacio, un lugar de diferencia visible: el sentimiento se vuelve palabra y acto, presencia en otro lado, en otro espacio (un acto que puede ser desde las calles hasta la tierra del exilio)”<sup>165</sup>. El disidente, a través de una serie de manifestaciones, crea un discurso contrario al poder que intenta denunciar sus faltas y obligarlo a encauzar su curso, intenta que el poder actúe a favor de sus demandas.

Aunque desde el poder los disidentes son definidos como criminales, Castro hace la aclaración que a diferencia de los disidentes, los delincuentes quebrantan ocasional o permanentemente las normas, pero sin cuestionar su legitimidad, simplemente porque han encontrado una conveniencia en su violación. Para el disidente su condición no es pasajera, llega incluso a ser parte de su condición social y de su identidad personal<sup>166</sup>. Para el disidente la disidencia no implica sólo el desobedecimiento de las normas, sino el cuestionamiento implícito o explícito de su misma utilidad o legitimidad, de las instituciones y de las personas que dictan las normas en la sociedad. La disidencia cuestiona al poder político, las ideas dominantes sobre la cultura y la política, y establece un imaginario social sobre lo que representa el bien común por el cual se debe luchar.

La disidencia muchas veces se da a través grupos sociales que actúan como representantes de la sociedad ante el poder y que se erigen como movimientos cuyo principal objetivo es la transformación social para el respeto de los valores fundamentales de las personas. Para Pedro Ibarra, “los movimientos funcionan ante el resto de la sociedad como una clase especial de médium cuya función principal es sacar a la luz lo que el sistema no dice por sí mismo, la cuota de silencio, de violencia, de arbitrariedad, que siempre subyace en los códigos dominantes”<sup>167</sup>. Son

---

<sup>164</sup> Para Max Weber la “autoridad” de un poder de mando puede expresarse en un sistema de normas racionales establecidas (pactadas u otorgadas), las cuales encuentran obediencia en tanto que normas generalmente obligatorias cuando las invoca “quien puede hacerlo” en virtud de esas normas. Así, tal sistema de normas racionales legitima al que dispone de mando, y su poder es legítimo en tanto que es ejercido de acuerdo con las mismas. Se obedece a las normas y no a la persona”. Max Weber. *Economía y Sociedad*. Johannes Winkelmann (Ed.) José Medina Echevarría et Al. (Trad.), México, Fondo de Cultura Económica, 1964, p.706.

<sup>165</sup> Valentina Cantón. *Op. cit.*, p.3.

<sup>166</sup> Felipe Castro y Marcela Terrazas (Edit.). *Op. cit.*, p.11.

<sup>167</sup> Melucci citado en Pedro Ibarra. *Manual de Sociedad Civil y Movimientos Sociales*, Barcelona, Síntesis, 2005, p.85.

los intermediarios entre el sistema político y la vida cotidiana de la gente, y es su actuar el mensaje que transmite sobre otras perspectivas distintas de entender el mundo pues “las necesidades de los individuos o de los grupos no pueden reducirse a la definición que de ellos hace el poder”.<sup>168</sup>

Para Guillermo Trejo las razones de protesta y de los levantamientos sociales son variadas y complejas, las primeras explicaciones apuntan a las frustraciones sociales y a la explotación. En las democracias emergentes se da ante instituciones políticas que son poco representativas y excluyentes. El autor explica que la disidencia surge en grupos excluidos al margen de la representación nacional y que no cuentan con los instrumentos educativos, informativos o institucionales para incentivar la representación efectiva de sus intereses a través de la rendición de cuentas a sus representantes, por lo que usan otras vías para la manifestación de sus propuestas.

Habría que considerar también el hecho de que en muchas ocasiones la disidencia se da ante la ineptitud e incapacidad de las instituciones para dar respuesta a los cuestionamientos que han surgido por la vía legal, por lo que es una impugnación a la ineficacia de su función. Desde esta postura, la disidencia resulta en un ejercicio que fortalece la participación democrática y que le inyecta dinamismo a la sociedad.

No obstante, para Pedro Ibarra las manifestaciones de disidencia no son únicamente cuestión de la falta de vías adecuadas para la rendición de cuentas de las autoridades, sino que son además un ejercicio democrático que busca reivindicar al sistema ante las injusticias que se cometen con diversos grupos de la sociedad. El disidente lucha contra la visión homogeneizadora de la sociedad, pues aspira al reconocimiento de la diferencia. Busca el reconocimiento de comunidades, de grupos segregados, de las injusticias sociales, económicas y políticas, pues el Estado muchas veces deja de lado su responsabilidad de garantizar con su acción legal y económica la igualdad real de oportunidades (trabajo, sanidad, educación, vivienda, etcétera)<sup>169</sup>, pues a través de sus políticas desreguladoras aumenta la desigualdad y la marginación.

Para el autor, un movimiento social es un acto colectivo de creación de nuevas formas de relacionarse, de nuevas formas de habitar, recordando la idea de Arias con respecto a la cualidad de lo político, pues señala que:

Los movimientos sociales son algo que tiene como objetivo la transformación social, en el sentido más amplio del término. Esto es, pretenden lograr reconocimiento, desarrollo y protección de

---

<sup>168</sup> *Ibid.*, p.85.

<sup>169</sup> Pedro Ibarra. *Op. cit.*, p.39.

intereses y necesidades individuales o colectivas que esos movimientos consideran que expresan el bienestar colectivo o la igualdad, o la libertad, o la justicia, o la emancipación, o, en general, la dignidad humana.<sup>170</sup>

Las manifestaciones de disidencia aspiran a poner en el terreno de lo común a las partes en conflicto, luchan por su reconocimiento y presionan al sistema político a rectificar sobre las violaciones a su principio de legitimidad. Buscan influir en las decisiones políticas y movilizar a la sociedad a través del reconocimiento de la legitimidad de sus demandas. En este proceso, algunos grupos recurren a estrategias más conflictivas que otros, a objetivos transformadores o más radicales; las vías de su acción dependen de sus referentes culturales, de su contexto político y de los recursos de los que disponen.

Para Guillermo Trejo, Investigador de la División de Estudios Políticos del CIDE, la manifestación de la disidencia se da a través de marchas en las grandes ciudades, las tomas de tierras en el campo, expulsiones religiosas o alzamientos guerrilleros<sup>171</sup>. Cuando se adhiere a los movimientos sociales, estos actúan de diversas maneras para lograr su visibilidad. Tienen un gran repertorio de acción colectiva, diferentes formas de protesta. Ibarra siguiendo a Rootes, establece cinco acciones que los movimientos emplean para hacer visibles sus demandas<sup>172</sup>:

1. Acciones convencionales: reclamaciones judiciales, reuniones con funcionarios de la administración y políticos, actos públicos, distribución de publicaciones, recogida de firmas, seminarios que divulgan las propuestas del movimiento, etcétera.
2. Acciones demostrativas: manifestaciones, marchas, cadenas humanas, huelgas de hambre, pancartas y pintadas.
3. Acciones de confrontación: ocupaciones, obstrucciones del tráfico, encadenamientos físicos.
4. Ataques menores a la propiedad que no implican la amenaza a la vida humana: destrucción de bienes o hurto de los mismos.
5. Violencia: ataques a personas o ataques a la propiedad.

Por otro lado, es importante destacar que en su ejercicio de protesta los movimientos y las acciones disidentes reciben una respuesta por parte del poder, de las autoridades y las instituciones políticas. La mayoría de las veces sale a relucir el aparato represivo del Estado, pues la fuerza policial intenta disuadir las manifestaciones o reprimirlas. Al expresar su desacuerdo

---

<sup>170</sup> *Ibid.*, p.80.

<sup>171</sup> Guillermo Trejo, "Acertijos de la Transición. ¿Por qué los movimientos de protesta social arrecian en años electorales?". *Revista Nexos* en su versión electrónica, 1 de abril de 2000, México, Distrito Federal. Recuperado en: [<http://www.nexos.com.mx/?p=9608>].

<sup>172</sup> Pedro Ibarra. *Op. cit.*, p. 295.

fuera de la norma social, y al proyectar los fracasos gubernamentales en áreas específicas, el disidente puede enfrentarse a detenciones arbitrarias, al encarcelamiento, al hostigamiento, a la tortura, a la persecución política, llegando incluso a poner en riesgo su propia vida<sup>173</sup> pues como lo señala Ibarra, “en determinados regímenes políticos, en determinadas coyunturas históricas, y frente a determinados movimientos, el Estado es sólo represión política.”<sup>174</sup>

En algunas ocasiones, los regímenes totalitarios toleran un cierto grado de oposición o disidencia, siempre y cuando no represente una amenaza mayor al grupo en el poder, lo hacen a fin de dar la idea de una legitimidad democrática. Como herramienta para combatir a estas expresiones, el gobierno se vale de la demagogia y del poder simbólico para desprestigiar o mal informar sobre la verdadera intención de los movimientos, distorsionar intencionalmente los hechos para su propia conveniencia y evitar que las exigencias y reclamos resuenen en el terreno de lo social. La represión directa es evitada en lo posible y sólo se ejerce en situaciones extremas. La mayoría de las veces esta se da en gobiernos intolerantes a la crítica o al desacuerdo que mediante la represión buscan “el aniquilamiento de las luchas, del pensamiento, del ánimo y de la organización del movimiento social a fin de hacerlo inofensivo para los intereses del capital y para la estructuras del poder político”.<sup>175</sup>

En otras, los movimientos de disidencia han alcanzado algunas victorias. Han logrado transformar las agendas políticas y mediáticas, modificar la acción política, la cultura política, la opinión pública y la participación social. En *Disidencia y Disidentes de la Historia de México*, Felipe Castro y Marcela Terrazas confirman su eficacia, pues señalan que:

En ciertos casos, los movimientos de disidencia han conducido a grandes conmociones y dramáticos cambios en la distribución del poder, en la constitución de las leyes y las reglas aceptadas para la producción, la vida política y la moralidad cotidiana. En otros, sus efectos han sido más limitados e incluso han pasado casi inadvertidos. Sin embargo, en todos los ejemplos puede apreciarse que la disidencia provoca directa o indirectamente ciertas transformaciones en la sociedad y la cultura. Tanto su éxito como su fracaso crean instituciones, leyes, ideas y costumbres; el “retorno a la normalidad” no es exactamente la vuelta al punto de partida. La derrota de los disidentes puede reforzar las estructuras represivas o bien resultar en una serie de reformas destinadas a evitar su reaparición.<sup>176</sup>

Para Francisco Sevillano existen otras formas de disenso como la disidencia cultural. Esta consiste en formas de resistencia no organizadas de manera estable ni institucionalizadas, que se

---

<sup>173</sup> Gloria Arenas y Eugenia Gutiérrez Rebelión, “Breve historial de la persecución a la disidencia en México” en el blog *Socialismo Descentralizado, la verdadera Democracia*, Sábado 21 de junio de 2008. Recuperado en: [<http://blasapisguncuevas.blogcindario.com/2008/06/00448-breve-historial-de-la-persecucion-a-la-disidencia-en-mexico.html>]

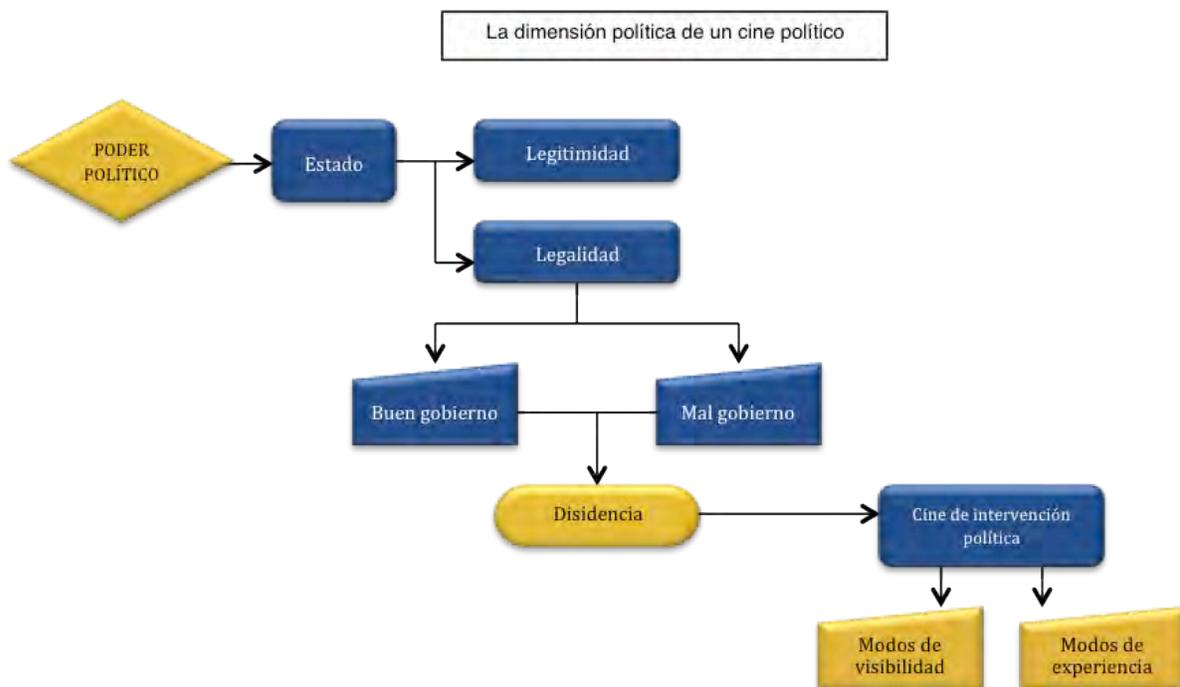
<sup>174</sup> Pedro Ibarra. *Op. cit.*, p.145.

<sup>175</sup> Gloria Arenas y Eugenia Gutiérrez Rebelión. *Op. cit.*, s/n.

<sup>176</sup> Felipe Castro y Marcela Terrazas. *Op. cit.*, p.17.

mantienen dentro de niveles moderados y no violentos en el ámbito individual y colectivo.<sup>177</sup> Para el autor esta disidencia logra la lenta articulación de “espacios libres”, espacios que distan mucho de pertenecer a los grupos dominantes, que promueven la participación social y que generan “un cambio cultural que precede o acompaña la movilización social”<sup>178</sup>. Su forma de acción apela al ámbito cultural y al poder simbólico, y busca modificar el discurso a través de los medios, en el ámbito de los símbolos y la comunicación.

El cine, como producto cultural, puede ser una manifestación de la disidencia según la postura ideológica de su discurso y de la relación con el contexto en el que surgen las películas. Así, frente a las formas simbólicas que puede difundir el Estado que persiguen cultivar y sostener una creencia en la legitimidad del poder político<sup>179</sup>, surgen formas simbólicas disidentes que se oponen a los discursos del poder denunciando o desenmascarando los fallos de su gobierno o ejercicio. Estas formas disidentes ponen en duda los discursos del poder, abren espacios para la reflexión y la crítica a los excesos y pueden llegar a mover la estabilidad del poder político. En algunas ocasiones, los movimientos sociales se valen de estas formas de disidencia, en algunas otras, grupos o individuos expresan su disidencia desde esta trinchera logrando, a pesar de su carácter personal, una repercusión a gran escala en la sociedad.



Esquema II. La dimensión política de un cine político

<sup>177</sup> Francisco Sevillano, “Cultura y Disidencia en el Franquismo: Aspectos Historiográficos”. *Pasado y Memoria*. Revista de Historia Contemporánea. No. 2, La II República Española, Universidad de Alicante, Espagrafic, 2003, p.6.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p.6.

<sup>179</sup> John B. Thompson. *Los medios y la modernidad*, op. cit., p. 262.

A continuación se estudiará al cine desde la perspectiva política de la disidencia, como un discurso que se ha mantenido al margen del poder político, que ha intentado denunciar sus crisis de legitimidad y ha desempeñado un rol político y social como testimonio del devenir político de una sociedad. Un cine que decidió colocarse del lado de los movimientos sociales o adherirse a demandas particulares de lucha contra la autocracia en el poder. Un cine realizado por sujetos críticos, creativos e innovadores con un gran compromiso con las causas justas y la búsqueda de la verdad para alcanzar una mejor sociedad.

### **2.3 El cine político de la disidencia**

El cine como un discurso que ofrece una mirada sobre el mundo y que construye un sentido sobre la realidad que representa conlleva siempre una lectura política. Desde esta perspectiva tan general, el vínculo entre cine y política ha existido desde las primeras proyecciones de los hermanos Lumière. No obstante, este vínculo adquirió mayor relevancia en determinadas producciones, grupos de realizadores y movimientos cinematográficos que abordaron temas políticos y sociales durante circunstancias sociopolíticas particulares. La relación directa entre los grandes momentos y acontecimientos políticos de la historia, las grandes luchas sociales, políticas e ideológicas y la efervescencia cinematográfica de conceptos y movimientos cinematográficos nacidos en distintos países, dan muestra de lo significativo de esta relación.

Para José Luis Sánchez Noriega, la difusión de principios políticos comenzó con la aparición del cine soviético de los años veinte y treinta con un cine de ruptura que promovía tanto cambios estéticos como políticos<sup>180</sup>. Alexander Medevkin, en 1927, con su *Cine Tren*, un cine itinerante que recorría toda Rusia con fines propagandísticos en apoyo a la revolución, contribuía a la lucha política que celebraba la instauración de un nuevo orden social. Esta idea revolucionaria de la creación también acompañó el trabajo de Dziga Vertov, quien mediante una estética lograda por la manipulación e intervención técnica del material filmado, pretendía cuestionar la realidad, romper la artificialidad del cine de Hollywood, y provocar mediante el cine un impacto político sobre el espectador. Con su *Kino Pravda* (Cine-ojo), empleaba el montaje para concentrar y descomponer el tiempo, violar las leyes y hábitos de la construcción del film y cuestionar los valores socioculturales establecidos generando controversia y reflexión. En *El hombre de la cámara* (1929) muestra el proceso de construcción de una película y muestra a su vez la película que se está

---

<sup>180</sup> José Luis Sánchez Noriega, "Tematizaciones y tratamientos en las representaciones filmicas de los conflictos sociales", en Joaquín Esteban Ortega (Ed.). *El imaginario Cinematográfico y la Sociedad Hipermoderna*, Universidad Europea Miguel de Cervantes, Valladolid, 2013, p.80.

haciendo, por lo que abre la reflexión sobre el proceso creativo, el poder de la representación<sup>181</sup> y el papel que debe desempeñar el realizador.

Desde el terreno de la ficción, las películas de Sergei Eisenstein y Vsevolod Pudovkin, con gran carga ideológica a favor del movimiento revolucionario, buscaban la reconfiguración de la sensibilidad del espectador ante las problemáticas sociales de la época. Pedro Uris, en su libro *360° en torno al Cine Político*, explica cómo Eisenstein con películas como *La huelga* (1924), *El acorazado Potemkin* (1925), e incluso *Octubre* (1927)<sup>182</sup>, explicaba la problemática social en torno a la revolución y describía los procesos históricos de su tiempo. Algunos años después, lo que se conocería como realismo socialista, a cargo de cineastas como Sergei y Griorgi Vassiliev, Grigori Kozinstev y Leonid Trauber, y el mismo Eisenstein, planteaba las actitudes sociales que había que rechazar y aquellas a las que debía alienarse la sociedad de un modo militante en apoyo a la ultranacionalista unidad de Rusia<sup>183</sup>.

Otra de las corrientes con fuerte carga política, estética y social al terminar la Gran Guerra fue el Expresionismo alemán, el cual no fue sólo un movimiento que buscaba legitimarse ante las corrientes artísticas del siglo XIX como el impresionismo, el realismo y el naturalismo; sino que además proponía traducir mediante el lenguaje y la puesta en escena la expresión de las emociones y las visiones de la realidad de sus protagonistas, la visión de toda una época. Buscaba romper los esquemas del cine de Hollywood y presentaba a partir de diversas metáforas, un discurso ideológico sobre la Primera Guerra Mundial y la actuación del Estado alemán durante la misma. Películas de historias fantásticas como *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang y *Nosferatu* (1922) de Friedrich Wilhelm Murnau, presentaban con un lenguaje narrativo plástico y un expresionismo arquitectónico, un tratado sociológico y una ideología clara sobre la situación de la burguesía alemana al finalizar la Guerra.

En los años treinta el documental adquiere una gran dimensión social que va desde las descripciones de realidades sociales hasta el uso militante por parte de sindicatos, organizaciones de izquierda y cineastas comprometidos políticamente.<sup>184</sup> Como ejemplo del carácter político de la creación documental y de sus vínculos con los problemas sociales surge en Gran Bretaña un movimiento de cine documental liderado por el realizador y crítico de cine John Grierson, quien rechaza la ficción dramática del documental antropológico de sus antecesores y establece que la función del documental debe ser el guiar al ciudadano y representar el entorno y el conflicto social

---

<sup>181</sup> Pedro Uris. *360° en torno al Cine Político*. Colección Cine-Festival Ibérico de Cine de Badajoz. No. 1, Departamento de Publicaciones de la Diputación de Badajoz, Badajoz, 1999. p.25.

<sup>182</sup> *Ibid.*, pp.23-24.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p.25.

<sup>184</sup> Jose Luis Sánchez Noriega. *Op. cit.*, p.116.

original. Debe condicionar la opinión pública y contribuir a cambiar la apatía de la ciudadanía sobre los acontecimientos de su entorno.

En el periodo entre las dos guerras mundiales, en una polarización ideológica del conflicto, surgieron películas de propaganda política<sup>185</sup> desde ambos bandos de la contienda. Para promover sus ideas, el nazismo recurría a la ficción y al documental valiéndose de la protección política y económica del Ministerio de Propaganda y de la UFA (Universum Film AG), epicentro de la industria cinematográfica alemana de la época. Los trabajos documentales de Leni Riefensthal como *El triunfo de la voluntad* (1934) y *Olympia* (1938) exaltaban la raza aria y al régimen nazi; y películas como *El judío Suss* (Veit Harlan, 1940) representaba a los judíos desde una visión antisemita como seres poco agradecidos, manipuladores, interesados e inmorales.

Por su parte, la industria hollywoodense se puso al servicio del Pentágono y del Departamento de guerra para producir la propaganda política y militar que el gobierno necesitara. Se produjeron, durante estos años, series como *Why We Fight* o *March of Time*, las cuales argumentaban a favor de la participación de los Estados Unidos en la guerra exaltando los valores nacionales. Pedro Uris señala que varios de los cineastas más prestigiosos como John Ford, Frank Capra, William Wyler o John Huston, trabajaron en documentales de guerra y filmes didácticos acerca de los peligros del nazismo y de la urgencia de participar en el conflicto. En el cine de ficción, películas como *La señora Miniver* (William Wyler, 1942), *Guadacanal* (Lewis Seiler, 1943), *Encadenados* (Hitchcock, 1946), *Ser o no ser* (Lubitsch, 1942) o *Casablanca* (Michael Curtiz, 1943), exaltaban el heroísmo norteamericano y británico y su postura antifascista.<sup>186</sup>

Esta polarización ideológica también se vivió durante la Guerra Civil Española, pues el cine ganó condición de arma política tanto del lado de la Falange como del bando Republicano. Durante los años de la dictadura franquista el cine cumplía su papel de distractor social y creador de falsas conciencias, pues en palabras de Juan Antonio Bardem el cine español era un cine “políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente enfermo, estéticamente nulo e industrialmente raquíptico... la visión del mundo, de este mundo español que se refleja en las películas españolas,

---

<sup>185</sup> Francisco Peredo Castro en el texto titulado “Entre la intriga diplomática y la propaganda fílmica. México y el cine estadounidense durante la Primera Guerra Mundial”, establece que la producción fílmica propagandística suele ser definida como un filme o conjunto de filmes que promueven activamente determinados mensajes, en una amplia variedad de formas (el documental, el noticiero, el filme de ficción-entretenimiento, la publicidad, el cartel, etcétera) y que se producen en la creencia de que promoverán una actitud, una toma de posición en los espectadores, respecto a una situación, con el resultado final de moverlos a una acción. Francisco Peredo Castro, “Entre la intriga diplomática y la propaganda fílmica. México y el cine estadounidense durante la Primera Guerra Mundial”. *Política y Cultura UAM Xochimilco*, México, otoño 2014, núm.42, pp.96-97.

<sup>186</sup> Pedro Uris. *Op. cit.*, p.19-20.

es falsa... (pues) nada corresponde a la realidad”<sup>187</sup>. Pero, durante los enfrentamientos el cine se vuelve un arma política de lado de la Falange con películas como *Con las brigadas navarras* (Miguel Pereyra, 1936) y *La toma de Bilbao* (Miguel Pereyra, 1937), *La batalla del Ebro* (Manuel Aznar, 1938) o *¡Presente!* (Heinrich Gärtner, 1939); del bando republicano lo es con películas como *Aurora de esperanza* (Antonio Sau, 1937), *Barrios bajos* (Pedro Puche, 1937), *¡Salvad la cosecha!* (Rafael Gil y Arturo Ruiz Castillo, 1938), *Resistencia en Levante* (Rafael Gil, 1938), *Escuela popular de guerra* (Juan Manuel Plaza, 1938), *¡Ay Carmela!* (Carlos Saura, 1990), *Tierra y Libertad* (Ken Loach, 1995) o *Libertarias* (Vicente Aranda, 1996), *Las autonomías* (Rafael Gil, 1983) o *Morir en Madrid* de Frederic Rosbif<sup>188</sup>; películas que apoyaban a sus respectivas causas e ideologías.

Durante la Guerra Fría, Estados Unidos y su lucha contra el comunismo produjo gran cantidad de películas de propaganda. El cine de este periodo “promovía la afirmación norteamericana y anticomunista en numerosos títulos de militancia política expresa como *The Iron Curtain* (William A. Wellman, 1948), *The woman in Pier 13* (Robert Stevenson, 1949), *I was a communist for the FBI* (Gordon Duglas, 1951), *La furia de los justos* (Mark Robson, 1955)”<sup>189</sup>; todas con tramas en las que el personaje detestable, poco virtuoso, tramposo o criminal, resulta un comunista.

Durante los años sesenta y setenta surgen una serie de movimientos cinematográficos que propusieron importantes transformaciones políticas y estéticas. La intervención política del cine en la realidad histórica con propósitos meramente prácticos adquirió una importancia fundamental, pues muchos de los movimientos se adhirieron a luchas sociales en una especie de militancia tanto política como estética. Los autores de estos movimientos cinematográficos reclamaban el deber del cine de ser partícipe de las transformaciones sociales, de ejercer una crítica ante las injusticias sociales y de promover la concientización política de la ciudadanía para contribuir a la movilización social. Replanteaban la función del arte y del artista en la sociedad reclamando una total libertad expresiva, una salida entre “las constricciones conciliadoras entre ‘contenido’ y ‘forma’, una exención de las obligaciones narrativas de la historia y psicológicas del personaje, una salida de las constricciones de la industria”<sup>190</sup>, así como un mayor reconocimiento de la figura autor-director.

Uno de los movimientos de ruptura más importantes en este sentido fue el Neorrealismo italiano, el cual consistía en un realismo intenso que retrataba a los sectores más desfavorecidos de la Italia

---

<sup>187</sup> Lino Micciché, “Teorías y Poéticas del Nuevo Cine” en *Historia General del Cine, Volumen XI. Nuevo Cines (Años 60)*. José Enrique Monterde y Esteve Riambau, Madrid, Cátedra Signo e Imagen, 1995, p.21.

<sup>188</sup> Pedro Uris. *Op. cit.*, p.39.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p.21.

<sup>190</sup> Lino Micciché. *Op. cit.*, p.38.

de la posguerra. Mediante una mezcla entre documental y ficción el movimiento estuvo respaldado por importantes sectores de la crítica cinematográfica en donde Cesare Zavattini fue su principal teórico y promotor. Realizadores de esta corriente como Luchino Visconti y Roberto Rossellini, encontraron en la realización cinematográfica un medio de denuncia y concientización sobre la indiferencia de la autoridad ante los problemas de los ciudadanos. En películas como *Roma Ciudad Abierta* (*Romma Citta Aperta*, Roberto Rossellini, 1945), *Manos sobre la ciudad* (*Le mani sulla città*, Francesco Rosi, 1963), *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di bicicletta*, Vittorio de Sica, 1949), *La puerta del Cielo*, (Vittorio de Sica, 1945), *La sal de la tierra* (*The salt of the Earth*, Herbert J. Biberman, 1953) o *La Tierra tiembla* (*La terra trema*, Luchino Visconti, 1947)<sup>191</sup>, ofrecían, mediante la historia de un personaje, una serie de metáforas sobre las condiciones de la sociedad italiana con la idea de llevar al espectador una conciencia histórica, social y política. Este movimiento fue precursor de los cines de ruptura de los años posteriores como la Nouvelle Vague, El Free Cinema Inglés, el Cinema Verité y el movimiento de los Nuevos Cines tanto en Europa como en Latinoamérica. Todos seguían la línea social del neorrealismo pues ofrecían “retratos críticos de la sociedad y reflexiones militantes sobre los conflictos sociales”<sup>192</sup>.

Como lo relata Susana Sel en su libro *Fotografía y cine como intervención política*, estos movimientos planteaban una relación entre la realización cinematográfica y la realidad social, “expresada en el compromiso de una vanguardia histórica que pretende desmontar una cultura burguesa y su ideología, tendiendo a la superación del arte en la praxis, e involucrarse en una revolución política y cultural”<sup>193</sup>. La influencia de dichos movimientos en Latinoamérica fue fundamental, pues a partir de muchos de sus postulados emergieron cinematografías de clara intervención política condicionados por el devenir político de cada país. Países como Cuba, Argentina, Brasil y Chile con la consigna de que “Todo cine al ser vehículo de ideas y modelos culturales e instrumento de comunicación y proyección social, es en primer término un hecho ideológico y, en consecuencia, también un hecho político.”<sup>194</sup>, crearon un cine militante o un cine de denuncia que promovía importantes transformaciones sociales a través de una práctica cinematográfica que en la mayoría de las veces trascendía el terreno de la representación. En estos países, como lo señala la autora haciendo referencia al trabajo de Raymundo Glayzer, la imagen fue utilizada para la movilización nacional, pues la politización del cine estaba asociada a la idea práctica de la revolución.

---

<sup>191</sup> José Luis Sánchez Noriega. *Op. cit.*, p.82.

<sup>192</sup> *Ibid.*, p.80.

<sup>193</sup> Susana Sel. “La dimensión política en los estudios sobre cine” en Susana Sel (Comp.). *Cine y fotografía como intervención política*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2007, p.18.

<sup>194</sup> Raymundo Glayzer citado en “La dimensión política en los estudios sobre cine” en Susana Sel (Comp.). *Cine y fotografía como intervención política*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2007. p.19.

A partir de los años ochenta se da un abandono del cine militante y surgen otras formas de tratar los conflictos políticos y morales de las distintas sociedades. Al igual que las sociedades evolucionan, los problemas y las temáticas son distintos, así como la forma de abordarlos a través del lenguaje audiovisual. José Luis Sánchez Noriega lo define como un cambio de paradigma producto del cambio social. En este cambio de paradigma desaparece el cine social y obrerista y surgen otro tipo de problemáticas cuya línea queda definida por la defensa de los derechos humanos en sus múltiples manifestaciones. La lucha contra la marginación de minorías, el derecho a la verdad por encima de la conveniencia personal, de la razón del Estado o, incluso, de la relación familiar; la integración social, la inmigración, las condiciones laborales, la denuncia de políticas antihumanas por parte de los Estados, las condiciones de vida y trabajo de distintos sectores sociales, etcétera. Como el autor lo señala, no es que se haya abandonado la temática de los conflictos sociales, sino que en la actualidad cineastas desde una postura clara opuesta contra las arbitrariedad del poder y la injusticia social han desarrollado distintas temáticas como lo es el caso de Ken Loach y su crítica al neoliberalismo tatcherista en cintas como *Riff-Raff* (1991), *Lloviendo piedras* (Raining Stones, 1993), *Ladybird*, *Ladybird* (1994), *Mi nombre es Joe* (My name is Joe, 1998), *La cuadrilla* (The navigators, 2001), *Pan y Rosas* (Bread and Roses, 2000).<sup>195</sup> Los filmes de Gilo Pontecorvo *La batalla de Argel* (1957) o *Queimada* (1969), los rodados por el norteamericano Oliver Stone sobre Centroamérica y Vietnam, los del inglés Stephen Frears sobre la clase obrera de su país o en relación a otros temas históricos mundiales, *Z* (1969) de Costa Gavras, o *Missing* (1982) del mismo director, sobre el periodista norteamericano secuestrado y asesinado por la dictadura de Pinochet en Chile. En relación a las temáticas de este cine que puede llamarse político, para Sánchez Noriega:

Quizá suceda que la perspectiva de clase encaminada a desenmascarar la explotación y la dominación que sufren los trabajadores en la sociedad capitalista está siendo sustituida por una perspectiva cívica que pretende la profundización en los valores universales de la democracia y de los derechos humanos que, participando del mismo espíritu de utopía igualitarista y sin negar el valor de aquella tradición, denuncia la pobreza, la injusticia y la discriminación que soportan nuevos sectores “dominados” como las minorías raciales y culturales, las mujeres, los niños o los jóvenes.<sup>196</sup>

Se ha definido a grandes rasgos la dinámica relación que el cine y la política han establecido a lo largo de la historia. Los contenidos políticos siempre han estado presentes en el discurso cinematográfico, pero resulta evidente que en determinadas coyunturas sociohistóricas algunos temas y problemáticas resultaron prioritarios. En estos momentos de coyuntura, queda constancia de que el cine adquirió las condiciones de un arma política, de un objeto de lucha por parte de diferentes grupos y organizaciones. En algunos casos este uso político era más una propaganda

---

<sup>195</sup> José Luis Sánchez Noriega. *Op cit.*, p. 84.

<sup>196</sup> *Ibid.*, p.88.

por parte de los Estados para respaldar sus decisiones políticas, y en algunas otras, una forma de interpelación a su ejercicio por parte de grupos excluidos o marginados por las políticas estatales.

El trabajo de cineastas que con sus propuestas estéticas y políticas plantearon una ruptura con la manera de hacer y pensar el cine, permite conceptualizar al cine político más allá de una mera clasificación genérica. Para llegar a una posible definición, es necesario estudiar más a fondo los postulados de dichos movimientos, sus dinámicas y sus ideologías.

### **2.3.1. El Nuevo Cine de los años 60**

A mediados de los años 50 y los primeros años 70, surgen en distintos lugares del mundo movimientos de vanguardia cinematográfica que propusieron abiertamente una agitación crítica, teórica, política y estética en el quehacer cinematográfico. Su lucha no recaía únicamente en el dilema latente entre forma y contenido, sino que también en el carácter ideológico y social del cine. Las películas producidas durante estos años bajo estos movimientos de ruptura, planteaban un cambio relacionado con la reflexividad de sus discursos, con el poder político de la imagen para hacer reflexionar al espectador y con el poder para comunicar una postura sobre la realidad social. Este poder político de la imagen que planteaban las vanguardias no se reducía a la mera representación, sino que se adentraba también al ámbito de la producción de las películas y al de su proyección, ligada siempre al contexto sociopolítico en turno. Planteaban la historia que había detrás del conflicto que las películas representaban, lo que les asignaba un valor que trascendía sus aspectos formales.

Estos cines fueron puestos en marcha por intelectuales, por grupos y por realizadores independientes que ironizaron sobre el poder, lo criticaron y plantearon formas alternativas de hacer cine. Se oponían al cine hollywoodense, a sus principios comerciales y a su condición de mero entretenimiento, por lo que intentaron recuperar una mirada social que involucrara a las problemáticas de su contexto. Desde la teoría y la crítica cinematográfica analizaron al cine como un aparato ideológico dominado por la burguesía, por lo que propusieron revalorar el carácter social del cine, la capacidad de producir discursos plurales y la maleabilidad de la representación producto de múltiples influencias. Intentaban mostrar al cine producto de un sistema de signos socialmente contruados, así como desnaturalizar las producciones sociales y artísticas para distinguir los códigos sociales e ideológicos que operan en ellas.<sup>197</sup>

---

<sup>197</sup> Susana Sel. *Op. cit.*, p.25.

Desde la práctica, este cine se adhirió a diversas demandas sociales. El cine producido en este periodo se desarrolló bajo la influencia del mayo francés, de las respuestas a la guerra de Vietnam, y a las experiencias vividas en los particulares regímenes políticos de Portugal, Chile, Grecia, España y Argentina, lo que dio como resultado un cine de los conflictos sociales con una variedad de temáticas: el hambre, la miseria, las condiciones inhumanas de la clase trabajadora y campesina abandonadas a su suerte por los poderes políticos y sociales; cuestiones en relación a la tierra, la inmigración y las posibilidades de subsistencia en el mundo capitalista, las cuestiones laborales, la solidaridad obrera, la reivindicación de los derechos constitucionales y la luchas contra la alienación<sup>198</sup>. Estas temáticas reflejan momentos de crisis tanto en las ciudades como en el campo, en Europa o en Latinoamérica y las dinámicas opositoras al poder constituido en la búsqueda de un reconocimiento más justo.

Para Octavio Getino y Susana Velleggia la emergencia de estos movimientos está interrelacionada a la formación de nuevos imaginarios sociales, puesto que:

...es el encuentro de la dinámica sociohistórica y los imaginarios en cambio con las imágenes que los interpelan y activan el que da por resultado la relativa estabilización de la ruptura o el movimiento... la sintonía imagen-imaginario (es) en esencia un hecho comunicacional sumamente útil, en el que en determinada encrucijada espacio-temporal, imaginario social y sensibilidad creativa, coinciden en su mirada y se dan cita frente a la pantalla.<sup>199</sup>

Estos nuevos cines de vanguardia compartieron varias características. Para Lino Micciché pueden resumirse en: el uso de modelos clásicos, la referencia a determinados autores nuevos, la adopción de particulares instrumentos y técnicas, la estrecha solidaridad para encontrar salidas de mercado para productos muy distintos entre sí, el frente político común ante las censuras del poder, y su hermandad con muchas dinámicas cinematográficas.

En el nivel de las estructuras narrativas, señala, presentan un rechazo a la trama novelesca propia del cine de Hollywood; en relación a los procedimientos rítmicos, un olvido del *découpage* clásico, esto es, un rompimiento del proceder coherentemente diacrónico del *story*, ya no se da una mimesis perfecta y una síntesis del mundo, sino que se presentan mundos como una visión fenoménica donde lo existencial reemplaza lo categorial. En el nivel de lo fílmico, la presencia de la cámara es subrayado como elemento dialéctico para despertar la reflexión sobre el carácter representacional, junto con una desintegración óptica de los elementos compositivos, todo a fin de conseguir el extrañamiento del espectador. En el nivel de lo ideológico, presenta unas fuertes dinámicas y tendencias de fuerte politización. El autor destaca que si bien en parte de la tendencia

---

<sup>198</sup> José Luis Sánchez Noriega. *Op. cit.*, p.81.

<sup>199</sup> Octavio Getino y Susana Velleggia. *El cine de las historias de la Revolución. Aproximación a las teorías y prácticas del cine político en América Latina (1967-1977)*, Buenos Aires, Altamira, 2002, p.24.

de las películas producidas bajo las vanguardias la ideología aparecía desleída y transformada en leyenda y mitología, aparece una opción alternativa directa y explícita de manos del cine militante (que continuará hasta los años 70) con fuertes connotaciones políticas e ideológicas, y deliberadamente funcional con las causas políticas, como sucedió con el cine del Tercer Mundo en vía de la descolonización, la salida de los oprimidos del socialismo real o la lucha contra la prepotencia social del capitalismo maduro. En las estructuras productivas, presentaban un discurso crítico sobre los mecanismos de producción y distribución del cine y la necesidad de crear estructuras alternativas que permitiesen un menor condicionamiento de los productos<sup>200</sup>.

Dentro de estos movimientos de vanguardia se encuentra La Nouvelle Vague y el Cinema Verité en Francia, en Gran Bretaña el Free Cinema, en Estados Unidos el New American Cinema; el Nuevo Cine alemán y el Nuevo Cine del Tercer Mundo: El Cinema Novo Brasileño, el Tercer Cine argentino y el cine cubano de la Revolución, entre otros. Todos ellos herederos del Neorrealismo italiano, de los movimientos del documentalismo inglés, del Expresionismo alemán, del cine soviético de los años veinte, del cine de autor francés, y de movimientos de ruptura en general que marcaron su acción y su discurso. Se estudiarán a continuación las características de algunos de ellos.

La Nouvelle Vague fue un movimiento surgido en Francia en el contexto del Mayo de 1968, en el fin de la guerra contra Argelia y las luchas por la reivindicación de la libertad como un derecho fundamental. Esta vanguardia buscaba un cine liberador con profundidad política y social capaz de representar cualquier aspecto de la realidad. Dos hechos resultaron fundamentales en su desarrollo, el trabajo de André Malraux como ministro de cultura durante el gobierno de Charles de Gaulle, quien protegería a los cineastas noveles y al cine de calidad; y el trabajo de la crítica especializada de revistas como *Cahiers du Cinéma*, *Cinetique* y *Arts*, en donde críticos como François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Éric Rohmer o Claude Chabrol fundarían, en palabras de Lino Micciché, la “larga preparación político-cultural y teórico-ideológica” que llevarían a la práctica en los procesos de producción de sus películas.

La Nouvelle Vague reconoció al cine como un producto cultural de gran trascendencia como parte de la cultura de la época que buscaba una transformación profunda en la sociedad. Apelaba en su discurso al espectador a fin de lograr su reconocimiento y su inclusión en él. Retrataba la realidad a partir de una serie de procedimientos fílmicos que modificaban los cánones establecidos del cine hegemónico. Usaban escenarios e iluminaciones naturales, cámaras ligeras, bajos presupuestos, la improvisación de los actores, un lenguaje grosero como provocación al espectador, y una serie

---

<sup>200</sup> Lino Micciché. *Op. cit.*, p.23.

de cuestiones formales que daban cuenta de los rasgos de la enunciación, de su carácter constructivo<sup>201</sup>. Películas como *Los cuatrocientos golpes* de François Truffaut (1959), *El bello Sergio* (1958) de Claude Chabrol, *Al final de la Escapada* (1960) e *Hiroshima mon amour* (1959) de Jean-Luc Godard, dejaron en claro el advenimiento de este nuevo fenómeno cinematográfico y del desencanto que inundaba a la sociedad de la época.

Ana Amado, en el libro *La imagen justa*, narra como Godard crea el grupo fílmico militante Dziga Vertov. Sus integrantes filmaban las luchas obrero estudiantiles del mayo francés desde la exigencia de “hacer políticamente las películas”<sup>202</sup>, más que propaganda política, eran “películas revolucionarias para audiencias revolucionarias”, un discurso marxista en ensayos fílmicos de gran calidad.

En Gran Bretaña, en los años 50 y paralelo al Neorrealismo italiano, desde las reflexiones de la revista *Sequence*, Lindsay Anderson y Karel Reisz critican al cine nacional y promueven un cine más personal, más expresivo y con trasfondo social; se convierten en los precursores de lo que se conocería como Free Cinema<sup>203</sup>. Beneficiados por equipos más livianos y el sonido sincrónico, promueven un cine de ficción con técnica documental que crea “documentales novelados” sobre temas de la vida cotidiana, con una intención crítica, irónica y testimonial<sup>204</sup>. La característica fundamental de este movimiento fue que en su interés por presentar las problemáticas personales de individuos en una sociedad en crisis, buscaba intervenir lo menos posible en el desarrollo de los acontecimientos por lo que el documentalista llevaba su cámara ante una situación de tensión y esperaba a que se produjera una crisis, intentando pasar inadvertido. En el Free Cinema los cineastas evitan tanto las entrevistas como la voz en *off*, y aunque existe una fuerte interacción entre el realizador y los personajes, son las imágenes y los sonidos del rodaje los que deben hablar por sí mismos.

Paralelo a este movimiento surge en Europa el *Cinéma Verité*. En homenaje a Vertov, Jean Rouch y Edgar Morin llaman a su nueva práctica documental intrusiva *Cinéma Verité*, traducción de *Kino-Pravda*, cine verdad. Era un cine de intervención política y social en el que a diferencia del Free Cinema, “la cámara y el director actúan como catalizadores e intentan que la gente muestre su propia naturaleza para alcanzar la verdad interior”<sup>205</sup>. En el *Cinéma Verité* la entrevista ocupa un lugar privilegiado, el documentalista precipita la crisis y lleva la cámara ante una situación de

---

<sup>201</sup> Cristina Manzano. Profesora del curso de Narrativa Cinematográfica, Universidad Complutense de Madrid, 2014.

<sup>202</sup> Ana Amado. *Op cit.*, p.27.

<sup>203</sup> Lino Micciché. *Op. cit.*, p.19.

<sup>204</sup> Francés M., “Aproximación al género documental”. Ensayo Teórico. *La producción de documentales en la era digital*. Barcelona, Cátedra, Signo e Imagen, 2003, pág. 17-69.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p.59.

tensión y se vuelve partícipe de la acción. Con *Crónica de un Verano* (1961), Jean Rouch acuña el término Cinema Verité para este cine de intervención.

Durante este periodo histórico surgieron alrededor del mundo Nuevos Cines cuya preocupación común consistía en responder a las luchas políticas, aunque las situaciones concretas de cada país eran distintas. En Estados Unidos surgió el New American Cinema cuya crítica estaba orientada hacia el cine hollywoodense al que calificaba como un cine “moralmente corrupto, estéticamente obsoleto, temáticamente superficial, congénitamente aburrido... la falsedad film-producto”<sup>206</sup>. En Europa, como se ha señalado anteriormente, estos nuevos cines significaron la renovación de muchas cinematografías, pero en países asiáticos y latinoamericanos, significaron el nacimiento de su cinematografía nacional.<sup>207</sup> En África surgieron movimientos cinematográficos en Senegal, Costa de Marfil y Nigeria. En Asia e India; en Europa Oriental, Checoslovaquia, Yugoslavia y la Unión Soviética, en un amplio grupo de repúblicas asiáticas y transcaucásicas; en Europa Occidental al impulso inicial francés, le siguieron las bien distintas dinámicas italiana, alemana, española, suiza, belga y sueca.<sup>208</sup>

En América Latina aparecieron manifestaciones del Nuevo Cine en países con tradición cinematográfica como Brasil, Argentina y México, pero también en otros donde prácticamente significó el nacimiento de una cinematografía nacional como en el caso de Cuba, Bolivia y Chile. En Latinoamérica, la cinematografía estuvo caracterizada por un activismo militante, dadas las condiciones políticas de lucha contra el colonialismo y las dictaduras, el movimiento se vinculó directamente con discursos disidentes en sus respectivas realidades políticas en las que se discutían temas como la identidad, el compromiso social y la militancia.

### **2.3.1.1 El Nuevo Cine Latinoamericano**

El cine latinoamericano de los años sesenta y setenta, como cualquier movimiento de ruptura, exige tomar en consideración el contexto de su aparición y los postulados de su propuesta estética. En esa época, la noción de Tercer Mundo alcanzó una relevancia internacional debido a las luchas nacionales que se vivían contra el imperialismo, las dictaduras y los procesos de liberación al interior de varios países latinoamericanos, lo que originó la gestación de nuevos imaginarios. En la necesidad de responder a éstas transformaciones, los cineastas renovaron su

---

<sup>206</sup> Lino Micciché. *Op. cit.*, p.31.

<sup>207</sup> Enrique Monterde y Esteve Rimbau. Prólogo en *Historia general del cine. Nuevos Cines años 60*, Madrid, Akal, 2001, p.10.

<sup>208</sup> Lino Micciché. *Op. cit.*, p.22.

producción cinematográfica vinculándose directamente con los hechos políticos mediante un cine de intervención. Para Ana Amado, en este periodo se vivió un clima de renovación que permeó a la producción cinematográfica en su estética y su temática conformando una alianza entre “cine, política, ideología y militancia”<sup>209</sup>.

Este era un cine práctico que abordaba temas políticos y sociales a través de mensajes claros que no permitían dudas sobre su postura ideológica. Como lo señala Susana Sel, en estos cines “la teoría y la práctica se articularon en una praxis social, con prácticas comunicativas contrainformacionales, definidas instrumentalmente como dependientes de un proyecto de cambio social y con un carácter explícito de compromiso político”<sup>210</sup>. Las películas buscaban contribuir con las luchas sociales, apelar directamente al poder estatal, generar una conciencia política, invitar a la movilización social y, a través de sus propios recursos y manifestaciones, hacer propuestas claras sobre los conflictos. En este sentido, la relación cine y sociedad se volvió fundamental, pues las películas no se limitaron a contar la realidad histórica de cada país, sino que se animaron a contar la realidad tal como debía ser desde su propia perspectiva<sup>211</sup>.

Así, los discursos para narrar o subvertir la realidad de cada país hicieron surgir una nueva poética, un nuevo programa comunicacional basado en la contrainformación como perspectiva de desalienación<sup>212</sup> a los grupos hegemónicos. Influidos por las vanguardias europeas buscaron una identidad que se opusiera al modelo de Hollywood, pero también hubo características que les resultaron propias y claramente las diferenciaba de aquellas. Getino y Velleggia en el libro *El cine de las historias de la revolución* establecen cinco características fundamentales de estos nuevos cines del tercer mundo:<sup>213</sup>

1. Un cine contra hegemónico permeable a las condiciones históricas, sociales, políticas y culturales de cada país, en el marco de las movilizaciones y las luchas populares de aquellas sociedades latinoamericanas.
2. La realidad representada interesa no sólo a un nivel descriptivo sino como materia prima para la producción de sentidos sobre ella.
3. La mediación del emisor y su ideología deben hacerse explícitas. El espectador debe participar activamente en la construcción de significados, debe convertirse en un actor del

---

<sup>209</sup> Ana Amado. *Op. Cit.*, p.22.

<sup>210</sup> Susana Sel. *Op. Cit.*, p.29.

<sup>211</sup> Gabriela Bustos, “¿Qué ves cuando me ves? Videoinformes: nuevos lenguajes del audiovisual de intervención política” en Susana Sel (Comp.) *Cine y fotografía como intervención política*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2007, p.57.

<sup>212</sup> *Ibid.*, p.57.

<sup>213</sup> Octavio Getino y Susana Velleggia. *Op. Cit.*, p.19.

cambio social más allá del espacio de proyección. Con lo que estas películas obedecen a un imperativo moral.

4. Apropiaciones de diferentes características de los tres movimientos de ruptura de la historia del cine: del cine soviético de los años veinte, del neorrealismo italiano de la posguerra, y el cine de autor francés de la Nouvelle Vague.
5. Demoler la institucionalidad industrial del cine-espectáculo de Hollywood y construir una nueva, con otras experiencias de producción y difusión que se realizan en la clandestinidad, al amparo de organizaciones políticas y sociales populares en países donde imperan las dictaduras militares y el cine político en el exilio.

A pesar de que la dimensión social, ética y política resultaron elementos comunes en las cinematografías del tercer mundo, cada país presentó sus propias luchas y sus propias propuestas de lo que deberían ser sus nuevos cines, de los más importantes fueron el *Cinema Novo* de Brasil, Cuba y su *Cine imperfecto*, y Argentina y su *Tercer Cine*, de los que se presentarán, a grandes rasgos, algunas de sus características.

En Brasil, aparece el *Cinema Novo*, un cine experimental capaz de incidir políticamente en la realidad a través de la acción cultural a fin de “terminar con la falsa interpretación de la realidad”<sup>214</sup>. Glauber Rocha, uno de sus máximos exponentes, definía a la cultura latinoamericana como la cultura del hambre y establecía que “la expresión cultural del hambre es la violencia [...] la estética de la violencia es revolucionaria, no primitiva [...] Sin embargo, esa violencia no es dictada por el odio, sino por el amor [...] por un amor de la acción, del cambio”.<sup>215</sup> Criticaba al cine comercial y proponía un cine capaz de expresar “la transformación de nuestra sociedad, comunicando y procesando esa transformación”.<sup>216</sup>

Rocha establecía que la mayor preocupación de su cine era interpretar y discutir los problemas de la realidad, pero se negaba a que sus películas se convirtieran en “una instrumentación en función de necesidades políticas inmediatas”<sup>217</sup>, en este sentido, priorizaba la búsqueda de mercados y la innovación estética. Esta preocupación por comercializar su cine generó una escisión dentro del grupo del *Cinema Novo* entre realizadores que pugnaban por un cine vinculado a la cultura y a los problemas del país, y un cine con mayores pretensiones testimoniales y de utilización política. No obstante, en los años setenta, surgieron algunas experiencias de cine militante vinculado a movilizaciones obreras y populares que utilizaron las nuevas tecnologías del video para informar,

---

<sup>214</sup> *Ibid.*, p.60.

<sup>215</sup> *Ibid.*, p.61.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p.59.

<sup>217</sup> *Ibid.*, p.61.

movilizar, concientizar o educar; su relevancia radicó en que lograron registrar la memoria de las luchas populares de aquellos años. Películas como *Río, 40 grados* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Deus e o diablo na terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), *Porto das Caixas* (Paulo César Saraceni, 1962), *Garota de Ipanema* (León Hirzsmán, 1972), fueron características del Cinema Novo como un cine crítico e innovador pero con una profunda identidad cultural<sup>218</sup>.

En Cuba, el cine a manos del ICAIC (Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica) implementó la política cultural de la Revolución mediante un cine de “intervención política”. Realizadores como Tomás Gutiérrez Alea, Julio García Espinosa y Santiago Álvarez pugnaban por un cine comprometido con la realidad y con la transformación social. En películas como *Historias de la Revolución* (Tomás Gutiérrez Alea, 1960), *La muerte de un burócrata* (Tomás Gutiérrez Alea, 1966), *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968), *El joven rebelde* (Julio García Espinosa (1961), *Las aventuras de Juan Quintín* (Julio García Espinosa, 1967), *Now* (Santiago Álvarez, 1965), *L.B.J* (Santiago Álvarez, 1968), *79 primaveras* (Santiago Álvarez, 1969), defendían el carácter ideológico del cine mediante una toma de postura al servicio de las causas más progresistas de la humanidad.<sup>219</sup> Como parte de las elaboraciones teóricas del movimiento, Julio García Espinosa en su ensayo, “*Por un cine imperfecto*” difundido a inicios de 1970 promueve un cine reaccionario, cuya prioridad no es la calidad ni la técnica, sino su capacidad de afirmar la cultura nacional. Años después, Gutiérrez Alea, en una visión menos radical, expresaría que la meta del cine cubano y latinoamericano en sí, debía ser contribuir a una comprensión más profunda del mundo, mediante una libertad y capacidad creativa que no estuviera subordinada a fórmulas políticas obsoletas y reductoras;<sup>220</sup> y reflexiona sobre el cine de intervención política al afirmar que: “Las circunstancias particulares de cada país determinan la posibilidad de un verdadero cine revolucionario militante [...] el carácter militante del cine es circunstancial y está en función del público a quien va dirigido”<sup>221</sup>. Como Getino lo señala, el cine cubano de este periodo puso en claro la capacidad creativa e intelectual de una generación de cineastas y el imaginario de cambio del pueblo cubano.

En Argentina, Fernando Solanas y Octavio Getino miembros del *Grupo Cine Liberación* establecen los fundamentos del *Tercer Cine*, un cine popular e intelectual, realista y crítico<sup>222</sup>. En medio de las sucesivas dictaduras militares, fracasos de gobiernos democráticos, movilizaciones sindicales, estudiantiles y populares, y la represión política, planteaban un cuestionamiento crítico de la

---

<sup>218</sup> *Ibid.*, p.66.

<sup>219</sup> *Ibid.*, p.78.

<sup>220</sup> Pedro Uris. *Op. Cit.*, p.25.

<sup>221</sup> Octavio Getino y Susana Velleggia. *Op. Cit.*, 79.

<sup>222</sup> *Ibid.*, p.45.

realidad, del cine hegemónico, del valor de la cultura en un país neocolonizado, del rol de los artistas, y del rol que debe cumplir la sociedad. Hablaban de un cine subversivo, crítico y cuestionador de las realidades sociales, que en palabras de Gabriela Bustos, problematizaba la desinformación en los países “neocolonizados” así como la formación del “desarrollo de un juicio descolonizado” como parte de la resistencia a los gobiernos militares de Onganía, Levingston y Lanusse.<sup>223</sup>

Ana Amado destaca del movimiento su sentido práctico, el film como arma, pues en sus postulados señalaban que “las ideas o los instrumentos de propagandización importan, más que por su origen, por el sentido que les imprimen aquellos que se apropian de ellos, es decir, por la instrumentalización que se les da”<sup>224</sup>. Este era un cine revolucionario, abiertamente militante, el cual, dentro de esa militancia política, había encontrado diversas formas de expresión a través del cine ensayo (o de reflexión), el cine información (o de denuncia) y el cine panfleto (o de agitación)<sup>225</sup>, que conjuntamente a un sistema integral de medios y actividades complementarias, como los materiales impresos y la conformación de frentes con otros grupos de cineastas, constituían formas de lucha por la liberación nacional y contra la cultura del sistema imperialista.

#### El Tercer Cine:

Ya sea desde un cine-guerrilla o un cine-acto (...) opone ante todo, al cine industria, un cine artesanal; al cine de individuos, un cine de masas; al cine de autor, un cine de grupos operativos; al cine de desinformación colonial, un cine de información; al cine de evasión, un cine que rescate la verdad; al cine pasivo, un cine de agresión; al cine espectáculo, un cine acto, un cine de acción; a un cine hecho para el hombre viejo, para ellos, un cine a la medida del hombre nuevo: la posibilidad que representa cada uno de nosotros.<sup>226</sup>

Películas como *La hora de los hornos* (Octavio Getino y Fernando Solanas, 1968), *Ollas populares* (Gerardo Vallejo, 1968), *Tire Dié* (Fernando Birri, 1958), *Reflexión ciudadana* (Fernando Solanas, 1963), *Trasmallos* (Octavio Getino, 1964), *Las cosas ciertas* (Gerardo Vallejo, 1965), *Alianza para el progreso* (Jorge Ludueña, 1970), *Los hijos de Fierro, epopeya cinematográfica de tema político* (Fernando Solanas, 1976), *Operación Masacre* (Jorge Cedrón, 1972) fueron representativas del Grupo Cine Liberación.

Por su parte, otro realizador militante, Raymundo Gleyzer, con una óptica distinta a la de Cine Liberación, da origen al *Grupo Cine de la Base*, que involucraba a los sectores de la izquierda

---

<sup>223</sup> Gabriela Bustos. *Op. Cit.*, p.55.

<sup>224</sup> Ana Amado. *Op. Cit.*, p.28.

<sup>225</sup> Gabriela Bustos. *Op. Cit.*, p.55.

<sup>226</sup> Octavio Getino en Octavio Getino y Susana Velleggia. *El cine de las historias de la Revolución. Aproximación a las teorías y prácticas del cine político en América Latina (1967-1977)*, Buenos Aires, Altamira, 2002, p. 49.

marxista vinculada al Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT), al Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) y algunos militantes procedentes del peronismo revolucionario.<sup>227</sup> Proponían ante una democracia endeble la continuidad de la militancia clandestina tanto en términos de acción política como cinematográfica. Buscaban "...desenmascarar a los dirigentes sindicales traidores y colaborar con los esfuerzos de la clase obrera para identificar al enemigo interno y luchar por el socialismo, con la estrategia de la guerra popular de larga duración"<sup>228</sup>. Películas de este grupo fueron *Los traidores* (Raymundo Gleyzer, 1973), *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (Raymundo Gleyzer, 1974), *Las vacas sagradas* (Jorge Giannoni, 1975-1977). A partir de 1976, muchos escritores, poetas y artistas militantes políticos son asesinados ante la represión de la dictadura, mucho otros, son obligados al exilio.

Con lo anterior puede decirse que el cine latinoamericano fue una vanguardia integral que hizo converger aspectos tanto culturales, como políticos, éticos y estéticos. En algunos casos la organicidad y la instrumentalidad de las películas como arma política fue fundamental, en algunos otros, lo fue la propuesta cultural en la búsqueda de una identidad propia. Ya sea como instrumento de información, de contrainformación, de oposición a los poderes hegemónicos o como la búsqueda de una poética, el cine latinoamericano de estas décadas significó un cambio en la concepción de un cine político capaz de intervenir en los procesos políticos de las sociedades que afrontaron, en esas décadas, una transformación sociopolítica de suma trascendencia.

### **2.3.2 Hacia una definición de cine político**

Con el recorrido histórico que se ha planteado, es claro que lo político en el cine ha adquirido diversas manifestaciones y variados objetivos, en algunos casos ha sido una herramienta de propaganda gubernamental en busca del consenso y la legitimidad, en otros se ha convertido en una herramienta de interpelación al poder para el cambio social. Ahora bien, para establecer una definición de cine político que aborde la relación cambiante entre cine y política es necesario hacer algunas precisiones.

Hablar de un cine político implica pensar el cine desde una determinada política. En relación con el poder dependerá de si su origen puede atribuirse a una fuerza dominante o a un contrapoder. Para Octavio Getino el cine político abarca tanto las obras realizadas por actores o colectivos,

---

<sup>227</sup> *Ibid.*, p.52.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p.52.

independientes o adscriptos a una organización política en función militante con prácticas políticas concretas, como el cine que es realizado desde el poder estatal; aquel que persigue el fin de promover determinadas acciones para aportar al cambio social y político, como aquel que se opone al mismo, así como el que adopta el carácter de propaganda abierta de un régimen o sistema político<sup>229</sup>. Desde esta perspectiva, todo el cine que se ha estudiado a lo largo del capítulo entraría en la categoría de cine político.

Ahora bien, para autores como Ana Amado y Pedro Uris, el cine político es aquel que desde una posición de contrapoder, se pone al servicio de los cambios históricos desde una visión crítica y cuestionadora tanto de las sociedades como del quehacer cinematográfico. Para la autora, el cine político es una categoría difícil de nombrar por la variedad de formas y temas que aborda, pero lo que en él predomina, señala, es el compromiso con lo social, con el testimonio y la memoria.

El cine político “no supone un vínculo obligatorio entre cine y realidad política y/o social, sino la construcción de una politicidad que, de modo directo o indirecto, alude a esa realidad, con formas de intervención que componen y descomponen la realidad por medio de una invención poética”.<sup>230</sup> Lo político del cine, en este sentido, reside en varias cosas, en la visión del cineasta y en la aplicación de una mirada politizada sobre hechos, personajes y ambientes, en los contenidos que apelan directamente a la relación sociedad civil y poder político, y al contexto, la “experiencia de vida que lo circunda y la posibilidad de incidir en esa experiencia”.<sup>231</sup>

Para Amado, el cine político adquiere la totalidad de sentido a partir de los años 60, cuando se adhiere a causas de reivindicación contra el ejercicio arbitrario del poder; se habla entonces de un cine de intervención política. Un cine que conjunta lo social, lo político y lo estético para erigirse como herramienta de conciencia, crítica y agitación ideológica con una clara capacidad de interpelación pública al poder.<sup>232</sup> Este cine es un cine crítico, de contransformación y con voluntad de cambio social y cultural.

Las características de este cine político Octavio Getino las define en tres aspectos fundamentales: el primero es que más allá del tema que el filme aborde, la principal línea divisoria con otros tipos de cine estaría dada por el objetivo político que el filme persigue con respecto a la realidad extracinematográfica. El segundo, por la intencionalidad política que el realizador imprime al “tratamiento creativo de la realidad”, a la historia ficcional que el filme narra. El tercero es de una

---

<sup>229</sup> *Ibid.* p.32.

<sup>230</sup> Ana Amado. *Op. Cit.*, p.10.

<sup>231</sup> Pedro Uris. *Op. Cit.*, p.51.

<sup>232</sup> Ana Amado. *Op. Cit.*, p.9.

relación discurso fílmico-realidad-espectador, en la que prevalece la mediación de la institución política sobre la cinematográfica. Que el espectador se transforme en un actor político de su realidad. Estas tres características pueden traducirse en la construcción del sentido al responder el para qué y el para quién de su razón de ser.

La crítica que se le hace al cine político es su carácter panfletario que iría en detrimento del nivel artístico. Y como lo señala Octavio Getino, esto es cierto en muchos casos en los que “la idea de efectividad política con respecto al espacio destinatario, la urgencia por responder a situaciones de coyuntura y/o la pobreza extrema de recursos, materiales técnicos y creativos, desplazaron a los procesos de indignación profunda en la realidad y una mayor búsqueda artística y estética... en las obras más logradas el panfleto no hace sucumbir a la poesía”<sup>233</sup>. No obstante, no puede negarse su fin utilitario, su sentido de creación y su pertinencia histórica, política y social.

Así, con todo lo anterior, puede decirse entonces que el cine político, con diferentes y complejas poéticas expresivas, soportes y formatos, es una herramienta para la representación del imaginario social, de la memoria histórica individual y colectiva, y de las demandas de justicia ante las transgresiones del Estado; que es un testimonio del tiempo social y político del pasado y del presente el cual es capaz de incidir en el cuerpo social en las luchas por la reivindicación de los derechos del hombre y contra la injusticia social. Que como una práctica política, es capaz de poner en relación las partes en conflicto y entablar un diálogo que haga presentes las demandas de ambas partes a fin de contribuir en alguna medida a la construcción de una sociedad más justa.

## **2.4. Las nuevas tecnologías**

En la actualidad existe una crisis en el sistema de representación de los medios masivos de comunicación, los cuales no sólo presentan contenidos que naturalizan el sistema, desinforman o evaden los conflictos sociales más pertinentes, sino que están resignificando la manera de hacer política y vivir la democracia. Martín Barbero establece que es la televisión la que ha provocado

---

<sup>233</sup> Una crítica en el mismo sentido haría Jean Henri Roger, integrante del grupo Dziga Vertov que en 1968 escribió las diferencias entre grupos militantes, cuadros políticos y los cineastas que realizaban películas, centrándose en cómo la forma, más no las pertenencias políticas, los diferenciaban. Diferenciaba tres actitudes. 1. La ficción de izquierda: representar el conflicto social con el sistema de narración clásico, la crítica era que ese tipo de películas, en su forma misma, desapropiaban al espectador de su capacidad de pensar. 2. Una versión de extrema izquierda de la ficción de izquierda: “denos películas para nuestros mítines políticos”; 3. Nuestro punto de vista; films hechos políticamente y no films políticos con sentido utilitario... que no se resuman en el discurso político que se reivindica, sino por una forma que organiza lo real cinematográficamente en nombre de un punto de vista sobre las luchas (...) apostando a la complejidad, no a los slogans. “Nuestra meta no era –eterno malentendido- hacer “ficciones políticas”, sino reapropiarnos de la ficción. Tomar distancias con la ficción de izquierda y con la idea de que se puede retomar el sistema tal cual es, insuflándole simplemente un contenido “de izquierda”, de la revuelta o de lo social”. Octavio Getino y Susana Velleggia. *Op. Cit.*, p.24.

una simulación de la participación ciudadana y fabricado un espectáculo que busca disolver el debate político.<sup>234</sup> Considerando que la televisión es el medio con mayor grado de penetración en la sociedad, resulta fundamental pensar en las alternativas tecnológicas que surgen para contrarrestar su visión hegemónica de lo social.

Siguiendo esta lógica del uso político de los medios de comunicación, en la década de los años noventa, en diversos países de América y Europa, los avances tecnológicos sentaron las bases de un nuevo paradigma de empoderamiento y acción colectiva orientado a un uso más democrático de los medios. La aparición del video y del internet dieron origen al videoactivismo y al ciberactivismo, dos movimientos audiovisuales de intervención política, social, cultural y artística que pretendían romper con el orden establecido y dar espacio a las voces silenciadas por los medios de comunicación. La apropiación y el uso de los medios de comunicación digitales se convirtió así en otro modo de hacer política que se mantiene hasta la fecha.

#### **2.4.1 Videoactivismo y ciberactivismo.**

A finales de la década de los años noventa, diversos grupos de activistas retomaron las prácticas cinematográficas de intervención política de los años sesenta mediante el uso de las nuevas tecnologías electrónicas. La aparición en el mercado de cámaras de video más livianas y económicas, y la consecuente velocidad y versatilidad en el manejo de materiales, permitió una articulación entre los movimientos sociales y la producción simbólica del imaginario social. Los grupos desarrollaron los videoinformes, “un nuevo lenguaje audiovisual, de comunicación alternativa, de carácter contrainformacional, al margen del control político e informativo de los medios de comunicación masivos dominantes”<sup>235</sup>, en lucha por la significación social. Una práctica política que se mantiene en la actualidad.

El videoactivismo, nombre que se le dio a esta forma de producción audiovisual, buscaba abrir vías alternas de comunicación a los medios hegemónicos mostrando una realidad distinta a la realidad que aquellos presentaban a las audiencias y generando nuevos espacios para el consumo, para la circulación y para la exhibición de material político relacionado a la transformación social, a la crítica al ejercicio del poder o a la denuncia de la injusticia social. Como un ejercicio de

---

<sup>234</sup> Martín Barbero y G. Rey. *Los ejercicios del ver: hegemonía audiovisual y ficción televisiva*, Barcelona, Gedisa, 1999, p. 29.

<sup>235</sup> Gabriela Bustos, “¿Qué ves cuando me ves? Videoinformes: nuevos lenguajes del audiovisual de intervención política” en Susana Sel (Comp.). *Cine y fotografía como intervención política*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2007, p.63-64.

contrapoder, su meta era lograr la visibilidad de las movilizaciones populares, de sus luchas, marchas y revueltas en la búsqueda de la reivindicación de sus derechos y de la generación de espacios de participación política por parte de la ciudadanía.

Como lo relata Gabriela Bustos en su artículo “¿Qué ves cuándo me ves? Videoinformes: nuevos lenguajes del audiovisual de intervención política”, su estética presentaba una gran variedad de estilos definidos por su carácter práctico. Algunas piezas eran más poéticas y encajaban en la categoría del cine ensayo mientras que otras, por su intención explícitamente política como el cine panfleto, el cine informe, el cine testimonial, o el cine urgente, tomaron características del lenguaje periodístico de denuncia; muchos de ellos sacrificando las cualidades cinematográficas por la mostración inmediata del hecho que pretendían denunciar. Por sus formas de producción e interpelación a los conflictos con el poder se convirtieron en materiales de respuesta rápida como pruebas contra la represión del Estado, o como formas de generar debates sobre las versiones oficiales de los acontecimientos publicitadas en los medios.

Los videoinformes eran expresiones militantes sujetas a las políticas de acción de los grupos y a sus objetivos de intervención política. Para los grupos de videoactivistas, como colectivos o realizadores independientes, la relación instrumental era fundamental, pues el audiovisual fue siempre una herramienta concreta de organización, formación y difusión de sus prácticas registradas.<sup>236</sup> Al ser formas contestatarias al poder, se encontraban al margen de los esquemas oficiales y comerciales, por lo que generaban sus propias vías de distribución y consumo, así como sus propios discursos y propuestas formales, las cuales al romper cánones establecidos adquirirían un poder simbólico que hacía frente a la producción cultural hegemónica. Al constituirse como “una alternativa cultural se convierten en una oposición activa a las instituciones culturales establecidas, y a las condiciones generales dentro de las cuales estas existen”<sup>237</sup>, se convierten en una forma de empoderamiento cultural capaz de coexistir y confrontar al discurso oficial.

Pero no sólo eso, sino que también eran capaces de reconfigurar la sensibilidad de la gente y promover la acción para el cambio social. Para Tomasso Gravante:

Tanto la experiencia del conflicto como las experiencias mediáticas por parte de los actores involucrados manifiestan al final un cambio cultural. Es decir, los protagonistas de la práctica mediática y de las experiencias de resistencia viven un proceso de reelaboración y redefinición de valores, creencias e identidades que los lleva a tomar conciencia de aspectos de la realidad que

---

<sup>236</sup> *Ibid.*, p.52.

<sup>237</sup> *Ibid.*, p.52.

hasta aquel momento no habían considerado; a cambiar su percepción de la realidad y finalmente, a actuar en consecuencia<sup>238</sup>.

Para Gabriela Bustos, este cambio cultural y simbólico se alcanzaba a través del tratamiento de sus contenidos, pues muchos de ellos consistían en resignificar los discursos producidos desde el poder mediante la retorsión de sus noticieros televisivos y de varias imágenes de figuras famosas representantes de este poder cultural, mediante la mostración de la dinámica al interior de los movimientos sociales a los que se adherían, y mediante sus manifestaciones de cultura popular. De esta manera, los videoinformes se erigen como una mediación en la que se da una apropiación de los lenguajes tanto de la historia del cine político como de los medios y la cultura; una transformación, interpretación y creación de sentido en coyuntura con el tiempo político de su aparición y la postura ideológica del grupo al que pertenecen.

Posteriormente, con el desarrollo de las nuevas tecnologías de comunicación e información surgió el internet 2.0, el cual permitió reducir los costos de importación, producción y divulgación de los materiales de los grupos de videoactivistas. Estas prácticas alternativas de comunicación en medios digitales dieron origen al ciberactivismo. Tomasso Gravante, recurriendo a Pasquinelli, lo define como la apropiación y uso de los medios digitales, como una práctica cultural y política que encuentra espacio en “toda la sociedad *otra*”<sup>239</sup>, la de los olvidados, excluidos o ignorados por el poder. Para el autor, es también un laboratorio de innovación y experimentación de medios y modelos sociales, ya que su uso implica un proceso de apropiación en el que la gente interactúa y toma decisiones.

Ante la gran incidencia de los medios de difusión masiva en el tejido social a través de las representaciones que hacen de los movimientos sociales, ante la omisión, la tergiversación o la criminalización de la protesta, el ciberactivismo se ha convertido en una práctica crucial para dotar de sentido y de legitimidad a los movimientos al exponer sus agravios. Para Guiomar Rovira, el Internet ha cambiado el escenario monopolizado por el poder mediático unidireccional al permitir la comunicación alterna de muchos a muchos<sup>240</sup> y al presentar a los movimientos con una versión distinta a la versión deformada presentada por medios hegemónicos al servicio de determinados intereses tanto económicos como políticos.

---

<sup>238</sup> Tomasso Gravante, “Ciberactivismo y apropiación social. Un estudio de caso : la insurgencia popular de Oaxaca”. *Sociedade e Cultura*, vol.15, núm.1, enero-junio, 2012, pp.51-60. Universidades Federal de Goiás, Brasil. p.53.

<sup>239</sup> *Ibid.*, p.51.

<sup>240</sup> Guiomar Rovira, “Activismo mediático y criminalización de la protesta: medios y movimientos sociales en México”. *Convergencia*. Revista de ciencias Sociales, vol.20, núm. 61, enero-abril, 2013, pp. 35-60 Universidad Autónoma del Estado de México, México, p.40.

La fortaleza que adquiere la disidencia en el internet radica en que “aunque el poder puede reprimir y acallar un medio, no puede detener el flujo de la información”<sup>241</sup>; así, la información transmitida puede compartirse a otros grupos o individuos, permitiendo una retroalimentación continua y un enriquecimiento tanto de información como de propuestas de creación. Su fortaleza también reside en el hecho de que los trabajos presentados en las redes permiten la reapropiación de materiales, pues muchos de ellos defienden las licencias libres para el manejo de estos materiales y promueven la “cultura popular de oposición”<sup>242</sup> a partir de la reapropiación y la reproducción. Por consiguiente, la toma de conciencia pasa a las prácticas, siendo las prácticas las que generan un discurso alternativo y una ruptura en la significación social.

Tanto el videoactivismo como el ciberactivismo son prácticas en procesos de movilización y cambio social, son transitorias y fluctuantes como la misma acción colectiva que les da vida, por lo que resulta difícil adivinar el camino que tomarán en el campo político y cultural. Para Bustos, el dilema recae en que si se consolidarán como formas alternativas y opositivas frente a lo institucional hegemónico, o si serán absorbidas y controladas formando parte de las ofertas de lo dominante hegemónico. Y señala: “tal vez en un intento por parecer democráticos los medios darán cabida a su voz, o por el contrario, intentarán por querer modificarlos poco a poco hasta que logren su adhesión al sistema”.

Lo que no puede negarse es que desde su aparición han funcionado como formas alternativas de comunicación, y “se han convertido en luchas políticas porque cuestionan la estructura de poder y plantean una participación activa de la población en los procesos de toma de decisiones”<sup>243</sup>. Han transformado a los sujetos sociales en sujetos políticos y han promovido las luchas y resistencias de la sociedad civil que busca su reconocimiento político y social, así como la transformación hacia una vida más democrática.

Resulta evidente percatarse de que con el tiempo las condiciones se han modificado y se ha dado una transformación en el uso político de los medios de comunicación, del cine y del video en particular, y en las formas de representación de la realidad. Los procesos de expansión, incorporación intensiva de tecnología, concentración de la propiedad de medios y desembarco de capital extranjero como resultado de la aplicación de políticas neoliberales<sup>244</sup> han permitido el desarrollo de monopolios mediáticos cuyos intereses se encuentran ligados a los intereses

---

<sup>241</sup> *Íbid.*, p.58.

<sup>242</sup> Nuria Vila, “Videoactivismo 2.0: revueltas, producción audiovisual y cultura libre?”, Universidad Pompeu Fabra, Barcelona, número 1 año 2012. *Toma UNO*. Depto. de Cine y TV Facultad de Artes- Universidad Nacional de Córdoba- Argentina, p.69.

<sup>243</sup> Tomasso Gravante. *Op. Cit.*, p.52.

<sup>244</sup> Gabriela Bustos. *Op. Cit.*, p.53.

económicos y políticos de una clase en el poder, pero a su vez han abierto un acceso masivo a la nueva tecnología del cine y del video el cual ha permitido a los realizadores resignificar su uso social. Estas nuevas estructuras comunicativas de la sociedad han evidenciado un desencantamiento de la política y una crisis en la representación del poder político que resulta de gran trascendencia en la actualidad.

En este capítulo se analizó la relación entre cine y política como una relación dinámica entre el terreno de la representación y los aspectos latentes del proceso político de la vida social. Dos aspectos resultaron fundamentales para entender la dimensión política del cine, la configuración de nuevos modos de visibilidad y la configuración de nuevos modos de experiencia, aquello que la pantalla vuelve visible otorgándole un sentido, y aquellos debates que surgen a partir de la visibilidad y se vinculan con la vida práctica de una sociedad.

Partiendo de un enfoque relacional, el poder se definió como la acción de regular la interacción social para la consecución de determinados objetivos, y se establecieron cuatro categorías de su ejercicio: el poder económico, el poder político, el poder coercitivo y el poder simbólico. El poder político y el poder coercitivo se estudiaron como formas de concentración y abuso del poder, respectivamente, y el poder simbólico, como una forma de control por parte de grupos hegemónicos, pero también como una vía de interpelación a los mismos.

El poder político es una acción de dominación fundamentada en una institución superior, el Estado, que valiéndose del consenso y de una serie de normas debe garantizar la legalidad y legitimidad de su ejercicio en la búsqueda del bien común. Si bien conlleva la idea de coacción, son las leyes las que permiten regular su desempeño y distinguir su actuar entre un buen gobierno y un mal gobierno. El buen gobierno es aquel que respeta las leyes y cumple los fines para los que fue creado, un mal gobierno es aquel que abusa del poder y viola las leyes establecidas para su función.

El estado de derecho determina los límites al poder político y su violación justifica diversas formas de disidencia. La presencia de voces disidentes en la sociedad ha cuestionado al sistema político y ha buscado modificar el espacio institucional político, la cultura política, restablecer los derechos de los ciudadanos y encausar la labor del Estado en el cumplimiento de sus funciones. En este sentido, la disidencia audiovisual ha sido un medio que se ha adherido a las luchas sociales y que en un empoderamiento de la sociedad civil ha contribuido a la transformación del imaginario social.

La historia del cine político, entendido como aquel relacionado con los conflictos con el poder, ha demostrado la existencia de una relación directa entre el cine y los grandes acontecimientos políticos de la historia. En la búsqueda de un cambio estético, político, social y cultural tanto el cine como el video se convirtieron en un arma crítica y cuestionadora de la problemática social capaz de intervenir en las luchas por la reivindicación de los derechos humanos, por la impartición de justicia y por la formación de una identidad propia; luchas contra una hegemonía política, económica y cultural que aunque pueden resultar limitadas, se vuelven fundamentales en la formación de otros horizontes para la experiencia social.

En el siguiente capítulo se realizará el análisis y se estudiará el contexto sociopolítico de México en el periodo de las producciones que se proponen (*Heli* de Amat Escalante, 2013, y *Luz#132*, del movimiento *Yosoy #132*, 2012). Se estudiará la última etapa del gobierno de Felipe Calderón y el momento más álgido de su lucha contra el narcotráfico, y la elección presidencial en la que resultó como presidente electo Enrique Peña Nieto, subrayando las funciones que cumplieron los medios de comunicación en dicho periodo y las principales manifestaciones de disidencia surgidas a raíz de la aplicación de distintas políticas y prácticas transgresoras de los derechos humanos y cívicos de los ciudadanos. Esto con el objetivo de establecer un marco de referencia que permita vincular la representación del poder político de las piezas audiovisuales y las circunstancias sociohistóricas de su aparición, a fin de lograr una comprensión más profunda tanto del fenómeno cinematográfico como del fenómeno social que en ellas se abordan.

### CAPÍTULO III

#### **HELIY #LUZ132, CONFRONTACIONES AL PODER POLÍTICO MEXICANO.**

##### **3.1 Cine y Realidad: para una lectura política de un cine político**

Una aproximación cultural al estudio del cine y de los medios audiovisuales se ocupa tanto del significado de las formas simbólicas que conforman las representaciones como del contexto social en que surgen. Para Pierre Sorlin esta relación es fundamental, ya que una película es parte indisoluble de la cultura y no puede entenderse fuera del contexto global de la totalidad de la cultura de una época dada y de la vida sociocultural que genera los horizontes ideológicos de una época<sup>245</sup>. Como se ha expuesto a lo largo de esta investigación, esta mirada concibe al cine como un producto cultural que revela la mentalidad de un pueblo y de un tiempo, que abre perspectivas sobre lo que la sociedad confiesa de sí misma o de lo que oculta; y que se convierte a la vez en un espacio de negociación, del ejercicio del poder, o de un proceso de reflexión.

El estudio del cine como una mediación que no es independiente de todos los procesos de lo social va más allá de lo puramente cinematográfico. Para Marc Ferro, cualquier película, documental o ficción, queda desbordada siempre por su contenido. Para el autor, el cine es capaz de captar, más allá de la realidad representada, una zona de historia que hasta entonces estaba “escondida, inaprensible, no visible”<sup>246</sup>, aquello que se mantiene al margen de los discursos oficiales y que “no siempre es evidente cuando se escribe un libro (o se da una noticia) y que aparece de forma brutal al realizar una película”<sup>247</sup>. Una película muestra el imaginario, lo que piensa o siente una sociedad, muestra las preocupaciones fundamentales del momento histórico, así como las condiciones, los lugares y los recursos disponibles en su momento de creación.

Con esto, el cine, el video y los medios audiovisuales introducen formas distintas de conocer los fenómenos sociales y de aproximarse a ellos. Al configurar el entorno, al generar efectos sobre la conciencia y sobre la acción, al influir incluso sobre las relaciones sociales y sobre la percepción de los pueblos y de la propia identidad, permiten un acercamiento político. Esta mirada implica estudiar esta mediación con la realidad como una tensión con ella a fin de cuestionar el tipo de conocimiento que están generando sus contenidos, los testimonios que aporta para la comprensión del momento histórico, las relaciones que establece con la ideología, con la política,

---

<sup>245</sup> Pierre Sorlin. *Sociología del Cine. La apertura para la historia del mañana*. (Trad. Juan José Utrilla), México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

<sup>246</sup> Marc Ferro. *Historia Contemporánea y cine*. (Trad.) Rafael de España, Centro de Investigaciones Film-Historia, Universidad de Barcelona, Barcelona, 1995, p.55.

<sup>247</sup> *Ibid.*, p.61.

con las condiciones estructurales del momento, y con los intereses que están en juego entre los grupos que respaldan su producción.

Una lectura política del cine y de los medios audiovisuales debe realizarse no sólo de los contenidos políticos que representan, sino también a la luz de determinada situación cultural, social y política. Su comprensión, al igual que todo producto cultural, tiene dos implicaciones decisivas: su configuración formal y su historicidad y las formas de relación con su contexto, tanto de producción como de consumo. Esta visión integradora implica para Sorlin estudiar los mecanismos representacionales sin aislar su funcionamiento en relación con la configuración ideológica y al medio social en el que se insertan, haciendo coincidir “modos posibles de articulación entre expresiones ideológicas y campos sociales”<sup>248</sup>.

Sin contradecir esta postura, Douglas Kellner agrega al significado político de un filme la relación con los aspectos latentes del proceso político del momento en que este surge. Establece que revelar el significado político de un filme implica revelar los *insights* dentro de la situación política actual, dentro de las fuerzas y las vulnerabilidades de las fuerzas políticas contendientes, dentro de las esperanzas y los miedos de la población, dentro de los problemas sociales y los conflictos con el poder. Para el autor el acercamiento político al cine radica en “adentrarse en lo psicológico, socio-político y el maquillaje ideológico de una sociedad en específico en un momento dado de la historia”<sup>249</sup>. Es entender las formas en las cuales la conducta de la política se relaciona con la representación, con el contexto histórico y con otras actividades sociales que traslapan lo político.

Entonces, siguiendo el pensamiento de Kellner y el acercamiento cultural que se ha propuesto, dar una lectura política a una película involucra situarla en su coyuntura histórica y analizar cómo sus códigos cinematográficos, sus imágenes dominantes, sus discursos y sus elementos formales y estéticos conforman ciertas posiciones ideológicas y políticas. Estos códigos y configuraciones deben relacionarse con los debates políticos en turno a fin de comprenderlos como respuestas a la hegemonía conservadora, como testimonios de los conflictos sociales, como ejercicios de apropiación creadora y crítica o como testimonio de las contradicciones presentes en la sociedad. Es leer tanto el contexto socio-político como la manera en que los elementos internos de una película pueden codificar relaciones de poder y dominación, sirviendo a los intereses de grupos dominantes u oponerse a ideologías hegemónicas, instituciones o prácticas en una lucha por la significación social.

---

<sup>248</sup> Pierre Sorlin. *Op.cit.*, p. 15.

<sup>249</sup> Kellner Douglas, “Film, Politics, and Ideology. Toward a Multiperspectival Film Theory”, University of Texas, Austin, en Combs, James (Ed.). *Movies and Politics, The Dynamic Relationship*, Garland Publishing Inc. New York y Londres, 1993, p. 86.

Lo fundamental del acercamiento político al cine y al discurso audiovisual se halla en determinar si las películas pueden representar posturas ideológicas que promuevan el cambio social en la búsqueda de sociedades más justas, si ofrecen algún tipo de resolución a los conflictos sociales, qué claves sobre el *ethos* político presentan, y “de qué manera operan con las ideologías dominantes y como sirven a las fuerzas opositoras emergentes”<sup>250</sup> en la búsqueda de este fin. Es ubicar la producción cultural dentro de los debates sociopolíticos y los conflictos sociales y entenderla en el marco de la formación de prácticas políticas progresistas capaces de alimentar sueños de ascenso o estimular la lucha por conseguir transformaciones sociales y una mejor sociedad.

### 3.1.1 Preliminares

Se debe partir de la idea de que todo análisis cinematográfico y audiovisual es una mirada que responde al posicionamiento cultural y político del autor de dicho análisis, a su lógica y a sus propios intereses. También se debe tomar en cuenta que no existe como tal una significación inherente a las películas, sino que son las hipótesis de investigación las que permiten descubrir ciertos conjuntos significativos y delimitar el campo de investigación<sup>251</sup>. Por consiguiente, cada método se enfocará en las características específicas de un objeto desde determinada perspectiva, esta perspectiva iluminará algunas características mientras que ignorará otras. Se debe entonces entender que cada análisis es una interpretación que tendrá tanto limitaciones como ventajas, sus propias formas de mirar y sus puntos ciegos.

El objetivo del análisis que se propone es revelar las voces disidentes que se han mantenido al margen de la historia oficial contada en los medios institucionales, cómo han representado su imaginario político y cómo han irrumpido en las circunstancias sociohistóricas de su época. La hipótesis de la que se parte consiste en que las representaciones audiovisuales de estas voces muestran una serie de acciones recurrentes sobre las transgresiones ejercidas por el poder político, las cuales confrontan la idea hegemónica del poder y abren espacios para la disidencia y la concientización política. Es plantear una reflexión sobre la hegemonía cultural y política, y sobre las distintas representaciones que la confrontan caracterizando a la realidad. Es escuchar lo que la sociedad piensa de sí misma y la historia contada desde sus trincheras.

---

<sup>250</sup> *Ibid.*, p.86.

<sup>251</sup> Pierre Sorlin. *Op. cit.*, p.112.

Para lograr este objetivo, se estudiará cada producto audiovisual como un texto constituido por sus relaciones internas, las relaciones entre los componentes de sus elementos, y las relaciones de la película con lo que no es película: la producción, el autor, la sociedad, los medios, el sistema político. De este modo, como lo señala Marc Ferro, se comprenderá no sólo la obra, sino también la realidad que representa<sup>252</sup>. De esta manera el marco interpretativo quedará ligado a las prácticas sociales y al contexto cultural.

Se pretende encontrar en torno a qué aspectos se agrupan las representaciones del ejercicio del poder político, y por medio de un dialogismo intertextual, estudiar el contexto en que estas representaciones han surgido. La intertextualidad está ligada a otras prácticas discursivas de una cultura que influyen directa o indirectamente en el texto y que pueden haber contribuido a dar forma al filme. Para Robert Stam la intertextualidad es un valioso concepto teórico porque relaciona al texto singular con otros sistemas de representación y no simplemente con un “contexto” amorfo<sup>253</sup>. Es una red de significación que necesariamente tiene un carácter interdisciplinario y que amplía la interpretación.

### **3.1.2 Las teorías de campo como marco para el análisis**

Como ha quedado establecido, para estudiar la representación cinematográfica y sus implicaciones sociales, se debe entrar y salir continuamente de la pantalla. Francesco Caseti en el libro *Teorías de cine*, desarrolla una clasificación de los abordajes cinematográficos que establecen un interés por el texto y la pragmática, esto es, por explorar las relaciones entre el texto y el espacio social<sup>254</sup>. Una de esas categorías corresponde a las Teorías de campo, uno de los principales paradigmas de investigación fílmica que surgen en la posguerra y que plantea cuestiones sobre la ideología, la representación, y sobre la capacidad del cine para convertirse en testigo de procesos culturales y su posibilidad de reconstruir la historia.

Las teorías de campo responden a la pregunta ¿qué problemas suscita el cine y cómo iluminarlos y ser iluminados por ellos?<sup>255</sup>. Plantean una relación dialógica entre los filmes y otras ciencias que pueden colaborar con la comprensión de la representación. Por su parte, el enfoque pragmático combina el enfoque “intrínseco” con el “extrínseco”<sup>256</sup>. Establece que el texto forma parte de un

---

<sup>252</sup> Marc Ferro. *Op.cit.*, p.39.

<sup>253</sup> Robert Stam. *Teorías del Cine. Una introducción*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2001, p.231.

<sup>254</sup> Francesco Caseti. *Teorías de cine. (1945-1990)*, Madrid, Cátedra, Signo e Imagen, 1993, p.271.

<sup>255</sup> *Ibid.*, p.148.

<sup>256</sup> Robert Stam. *Op.cit.*, p. 231.

*continuum* social de representaciones, por lo que tanto el texto como el contexto interaccionan recíprocamente entre sí.

Las teorías de campo formulan preguntas adecuadas orientadas a la resolución de un problema específico concerniente a las preocupaciones del investigador y en relación con los índices del objeto teorizado. Resaltan la individualidad del texto y dan espacio a las prácticas de la interpretación. Emplean el análisis textual y no anulan el uso de otras disciplinas, sino que plantean ámbitos de investigación autónomos e intercomunicados, delimitados pero abiertos a nuevos vínculos. Promueven la interdisciplina y de ser posible la transdisciplina.

La línea de investigación socio-histórica, como parte de las teorías de campo permite estudiar las películas desde una perspectiva más amplia, pues las ligan a su contexto de creación. Ponen un énfasis en el análisis social de las representaciones, en la historia sociocultural y en el imaginario, pero también prestan atención a las tramas y a los personajes, a las formas y modalidades del discurso que determinan la estructura final del texto. En este abordaje cinematográfico pueden ubicarse a dos teóricos que resultan de trascendencia fundamental para esta investigación: los postulados de Marc Ferro en el libro *Historia Contemporánea y Cine*, quien hace hincapié en el cine como “puesta en escena de la sociedad” por parte de la propia sociedad, y los de Vicente Benet en el libro *La cultura del cine* que extiende su análisis textual a las articulaciones entre historia y sociedad.

Así, para el análisis de las piezas audiovisuales de la presente investigación se tomará en cuenta el análisis sociohistórico de la representación y el contraanálisis de la sociedad que Ferro propone, y el planteamiento pragmático del análisis audiovisual de Benet el cual consiste en dos partes, el análisis formal y el análisis textual. El análisis formal abarca el análisis general de las formas narrativas, el *découpage* y análisis del estilo, y la fijación textual del filme; el análisis textual abarca el contexto, el intertexto, la enunciación y la interpretación. En el siguiente apartado se explicará en qué consiste cada uno y la manera en que operan.

### **3.1.2.1 El contraanálisis de la sociedad**

Marc Ferro desarrolla un análisis cinematográfico a partir de las relaciones entre cine e historia. Establece que las interrelaciones entre ambos son múltiples y que van desde la simple representación de los hechos históricos hasta la explicación del tiempo y la sociedad actual. En su análisis destaca la capacidad que tiene el cine para abrir una vía hacia zonas sociopsicológicas e

históricas nunca abordadas por el análisis de los documentos oficiales, y la capacidad que éste tiene por defender ideas propias contrarias a los poderes hegemónicos expuestas a través de sus instituciones.

En el texto *Historia contemporánea y Cine* desarrolla la forma en que el cine se ha constituido como testigo de esa otra Historia, la que no se encuentra en los registros oficiales. Hace una crítica al hecho de que la Historia ha sido contada por los puntos de vista de aquellos que controlan la sociedad: hombres de Estado, diplomáticos, empresarios, administradores; aquellos quienes le han dado forma a la patria, a las leyes y a sus instituciones. En su argumento, manifiesta los esfuerzos de cineastas que desde los inicios del cine se han mantenido a pie de lucha con el objetivo de dar voz a los vencidos en una clara oposición al poder. J.M Caparrós Lera, señala en el prólogo a esa edición:

Es evidente que los cineastas, consciente o inconscientemente, están al servicio de una causa, una ideología determinada, de forma explícita o sin planteárselo, pero tampoco excluye que entre ellos haya resistencias y duras luchas por la defensa de ideas propias. Cada uno a su manera, el Jean Vigo de *Zéro de conduite*, el René Clair de *¡Viva la Libertad!*, el Louis Malle de *Lacombe Lucien* o el Alain Resnais de *Stavisky*, por no hablar de toda la obra de Godard, manifiestan una clara independencia frente a las tendencias ideológicas dominantes de su época, creando y ofreciendo una visión del mundo nueva y absolutamente personal que genera una toma de conciencia tan rotunda que hace que la iglesia, partidos políticos y demás instituciones vigentes las discutan o rechacen apoyándose en una legitimidad supuestamente concedida por Dios, la patria o el proletariado y que en realidad se han atribuido a sí mismas.<sup>257</sup>

Ferro destaca el esfuerzo de los cineastas que han intentado aportar algo propio a la interpretación de la historia, y enfatiza la lucha de medios como la prensa, la radio y la televisión que a pesar de la influencia del poder que detenta la exclusiva de la información han hecho un esfuerzo por mantener su autonomía, logrando en algunas ocasiones emanciparse a pesar de las continuas presiones.

Para el autor, esta etapa con mayor incidencia en el cine se da con la proliferación de los pequeños formatos que le “hicieron alcanzar una mayor dimensión como agente de una toma de conciencia social y cultural”<sup>258</sup>. Con la aparición del súper 8mm. y posteriormente el video, la sociedad se volvió partícipe en la narración de los acontecimientos por lo que “podía ahora ocuparse de sí misma”. Con la utilización y producción propia en cine y video creó no sólo documentos con otra mirada, sino armas de combate basadas en la memoria colectiva y el testimonio oral. En estos esfuerzos recae la contribución del cine a la elaboración de lo que él

---

<sup>257</sup> J.M Caparrós Lera, Prólogo en Marc Ferro, *Historia Contemporánea y cine*. (Trad.). Rafael de España, Centro de Investigaciones Film-Historia, Universidad de Barcelona, Barcelona, 1995, p.22.

<sup>258</sup> *Ibid.*, p.23

llama una *contra-historia*, no oficial, alejada de esos archivos escritos que muchas veces “no son más que la memoria conservada de nuestras instituciones”<sup>259</sup>. Al interpretar un papel activo contrapuesto a la historia oficial, el cine se convierte de este modo en un agente de la historia que puede motivar una toma de conciencia y un cambio social.

El poder del cine como una contra-historia de la sociedad reside en que es un testimonio el cual tiene el efecto de desorganizar todo aquello que los hombres de Estado y las instituciones habían conseguido ordenar equilibradamente. Documental o ficción el cine muestra una realidad auténtica que no siempre corresponde a las afirmaciones de los dirigentes, a los esquemas teóricos o a las críticas de la oposición, pues más que ilustrar sus ideas pone de relieve sus insuficiencias.<sup>260</sup> Para Ferro:

el cine destruye la imagen reflejada que cada institución, cada individuo, se había formado ante la sociedad. La cámara revela su funcionamiento real, dice más sobre estas instituciones y personas de lo que ellas querrían mostrar, desvela sus secretos, muestra la cara oculta de una sociedad, sus fallos, ataca, en suma sus mismas estructuras... La imagen, las imágenes sonoras, el llanto de aquella niña, el pánico de aquella gente, constituye la materia de otra historia distinta a la historia, un contraanálisis de la sociedad.<sup>261</sup>

Los elementos representados en las películas constituyen agentes reveladores, los cuales pueden aparecer en cualquiera de los niveles del análisis y tener cualquier tipo de relación con la sociedad. Para descifrarlos el autor plantea dos perspectivas. La primera es buscar en las películas lo que es puramente documental y utilizarlo como material primario para una síntesis original<sup>262</sup>, los objetos profílmicos como un índice directo de la realidad de la época en que la película fue filmada. La segunda es captar los esquemas de la organización de las distintas partes constitutivas del filme, su significación y su relación con la sociedad. Esta segunda perspectiva también involucra estudiar el vínculo del filme con la sociedad a través de la actuación sobre ella, es decir, a través de sus formas de intervención como pueden ser la movilización de masas, la contradocumentación, la glorificación, la protesta, etcétera.

Este análisis permite relacionar el discurso de las películas con su contexto de creación. Permite percibir las claves sociohistóricas que lo configuran así como las peculiaridades que presenta cada obra dentro de su contexto político. Transmite la imagen real del pasado y consiente extrapolar el

---

<sup>259</sup> *Ibid.*, p.17.

<sup>260</sup> *Ibid.*, p.37.

<sup>261</sup> *Ibid.*, p.38.

<sup>262</sup> *Ibid.*, p.37.

sentido de la imagen fílmica a los elementos presentes en la sociedad, vinculándolos con la ideología y el imaginario social.

### 3.1.2.2 La cultura del cine

Vicente Benet propone un análisis fílmico cuya perspectiva puede variar de acuerdo a los propios intereses del análisis que desea aplicarse. Pueden destacarse los aspectos sociológicos, el modo en que los filmes demuestran las características de la organización económica de la industria, los valores estéticos y formales, la dependencia de los factores tecnológicos o su orientación política, tratando siempre de integrar los aspectos que mejor puedan servir a responder las propuestas de interpretación. Para Benet, este esfuerzo consiste en situar las películas con la tradición con la que dialogan y con base en ella comprender la manera en que representan la realidad.

El autor propone un modelo que establece una metodología de trabajo en dos fases íntimamente relacionadas. La primera se concentra en el establecimiento de un análisis formal que se basa en la relación entre las fórmulas expresivas utilizadas, tanto en la puesta en escena y el montaje como en la construcción narrativa. La segunda se refiere al análisis textual. A continuación se expondrá un resumen de los principales elementos desarrollados por el autor.

El análisis formal está integrado por tres fases: el análisis general de las formas narrativas, el *découpage* y análisis del estilo, y la fijación textual del filme. El análisis general de las formas narrativas implica pensar en la película como una construcción. Es revelar los “mecanismos formales y narrativos que conducen el material dramático”<sup>263</sup>. Estudia una serie de fases que pueden segmentarse de acuerdo con la estructura narrativa: 1) arranque, 2) exposición (que incluye la caracterización de los personajes principales, el planteamiento de su deseo y del conflicto principal), 3) desarrollo de la trama a través de conflictos secundarios, 4) resolución del conflicto principal y 5) final. El *découpage* y el análisis del estilo es la descripción por secuencias de cada uno de los detalles de los mecanismos de la puesta en escena: composición, iluminación, montaje, segmentación del espacio, ritmo, etcétera; es decir, el estilo del filme<sup>264</sup>. Y la fijación textual del filme es el análisis del formato.

El análisis textual de Benet es aquel que define la posición de un sujeto en el marco analizado previamente. Ese sujeto se desprende de la organización y estructura de las formas, pero también

---

<sup>263</sup> Vicente Benet. *La cultura del cine. Introducción a la historia y estética del cine*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 283.

<sup>264</sup> *Ibid.*, p.285.

de un tipo de visión histórica del mundo (el contexto en el que surge el filme) y de un diálogo que mantiene con la tradición (o intertexto), además de las marcas de un lugar textual desde el que habla el filme (enunciación)<sup>265</sup>. Con todos estos elementos se construye la interpretación, el momento en que el espectador elabora el sentido del filme aplicando su experiencia.

El análisis textual está integrado por tres momentos: el análisis del contexto, el intertexto y la enunciación. El análisis del contexto consiste en pensar el estilo del filme desde el marco cultural del que es consecuencia, es observar una película desde una perspectiva histórica para fijar su interpretación. Benet señala que “lo esencial no es lo que refleja la imagen en sí, sino la mirada que podemos reconstruir detrás de ella”<sup>266</sup>, pues condensa simbólicamente las contradicciones y las tensiones del momento histórico a través de una visión. Señala que un elemento importante a considerar es la institución cinematográfica y la manera en que esta afecta tanto a las condiciones de producción como a algunos elementos del estilo.

El intertexto es la relación, el diálogo y la dependencia que puede establecerse entre el texto que es el objeto del análisis y otros textos. Este concepto teórico plantea que los filmes se constituyen a partir de redes de referencias relacionadas tanto con la tradición cultural como con otros textos contemporáneos. Para Alfonso Palazón la intertextualidad descubre toda la red de relaciones que lo hacen objeto significativo precisamente desde la perspectiva del espectador o lector. Destaca, además, que “todo texto parte de un conjunto de reglas a las que podemos llamar discurso y la intertextualidad es un estudio de la relación entre contextos de significación... Así, todo estudio intertextual es un estudio de inter-discursividad y un proceso de inter-contextualidad”<sup>267</sup>.

La enunciación consiste en aquellos rasgos que descubren la presencia de un sujeto en el texto, la posición de la mirada. Esas marcas se relacionan con el montaje, la puesta en escena y las estrategias narrativas del filme, aquellos elementos que conforman el estilo. Benet señala que no se trata de los estilemas autorales de la intertextualidad, sino del modo singular en que ese filme concreto elabora un estilo<sup>268</sup>. Pensar la enunciación de un filme obliga a un conocimiento histórico del estilo cinematográfico y un estudio de las convenciones históricas y los condicionantes contextuales e intertextuales.

Conviene en este punto aclarar algunos aspectos fundamentales para la comprensión de la enunciación. Siguiendo a Sorlin, Gaudreault y Jost en el libro *El relato cinematográfico* definen a la

---

<sup>265</sup> *Ibid.*, p.281.

<sup>266</sup> *Ibid.*, p.291.

<sup>267</sup> Alfonso Palazón, “La ruptura ficcional de la tradición posmoderna”, en Ortega, E. Joaquín (Ed.). *El imaginario Cinematográfico y la Sociedad Hipermoderna*, Universidad Europea Miguel de Cervantes, Valladolid, 2013, p.102.

<sup>268</sup> Vicente Benet. *Op. Cit.*, p.296.

enunciación como ese momento en que el espectador, escapándose del efecto-ficción, tuviese la convicción de estar en presencia del lenguaje cinematográfico como tal, del “soy cine” afirmado por los procedimientos al “estoy en el cine”<sup>269</sup>. Es la instancia relatora y mediadora que implica a un narrador y que lleva a identificarse con los personajes y su punto de vista. En este sentido la enunciación permite conectar emocionalmente con el espectador.

La instancia enunciativa es el narrador implícito, en un documental es el documentalista y en una ficción es el gran imaginador o el meganarrador. El narrador implícito es el que “habla” cine mediante las imágenes y los sonidos; el narrador explícito sólo relata con palabras<sup>270</sup>, y está determinado por el primero. El narrador implícito es un narrador en primer grado pues decide qué mostrar y qué hacer escuchar. Los demás narradores presentes en una película son narradores en segundo grado, narradores delegados y la actividad que realizan es la “subnarración” dentro del espacio de la diégesis. Ahora bien, como lo señalan los autores, el relato cinematográfico es proclive a amontonar una gran variedad de discursos, una gran variedad de planos de la enunciación y, finalmente, una gran variedad de puntos de vista que pueden entrelazarse.<sup>271</sup>

La enunciación se construye a partir de la función de los distintos narradores, del cómo organizan la información y cómo narran la historia a partir de las diversas materias de expresión fílmica. El grado de información que se transmite en un relato está dado por la focalización, la cual define las relaciones de conocimiento entre narrador y personaje. Gerard Genette propone una tripartición que define los tipos de focalización<sup>272</sup>:

- el relato *no focalizado* o de *focalización cero*, cuando el narrador es “omnisciente”, es decir, dice más de lo que sabe cualquiera de los personajes;
- el relato en *focalización interna: fija*, cuando el relato da a conocer los acontecimientos como si estuviesen filtrados por la conciencia de un solo personaje [...]; *variable*, cuando el personaje focal cambia a lo largo de la novela [...]; *múltiple*, cuando el mismo acontecimiento se evoca en distintas ocasiones según el punto de vista de diversos personajes;
- relato en *focalización externa*, cuando no se permite que el lector o espectador conozca los pensamientos o los sentimientos del héroe.

Finalmente se encuentra la interpretación. Con los elementos previamente desarrollados, se trabaja el sentido que permite comprender las características del filme. Para Benet, es un “idealismo hermeneúico, en el sentido en el que el fin del trabajo es defender la hipótesis de una cierta verdad que se desprende del texto ejemplar y que mueve a una experiencia estética en

---

<sup>269</sup> André Gaudreault y François Jost. *El relato cinematográfico*. Paidós Comunicación, Barcelona, 1995. p.49.

<sup>270</sup> *Ibid.* p.56.

<sup>271</sup> *Ibid.* p. 62.

<sup>272</sup> Gerard Genette citado en André Gaudreault y François Jost. *El relato cinematográfico*. Paidós Comunicación, Barcelona, 1995. p.139.

miles de espectadores, lectores u observadores a lo largo del tiempo<sup>273</sup>. Es la comprensión profunda de cada una de las fases descritas, en sí misma, la parte esencial de la interpretación. Es la creación de sentido a partir de todos los esfuerzos analíticos sobre el texto y el contexto, su intertexto y las estrategias de enunciación.

### **3.1.2.3 Esquema para el análisis de *Heli* y #Luz132**

A partir del estudio de las propuestas de análisis de Marc Ferro y Vicente Benet se presenta un esquema que guiará el análisis de las piezas audiovisuales que se trabajarán en esta tesis. Dicho esquema conjunta las dos visiones y está orientado a desentrañar las claves de la representación del poder político en cada pieza audiovisual, el cómo se construyen visualmente las relaciones entre cine y poder político y cómo se relacionan con el contexto.

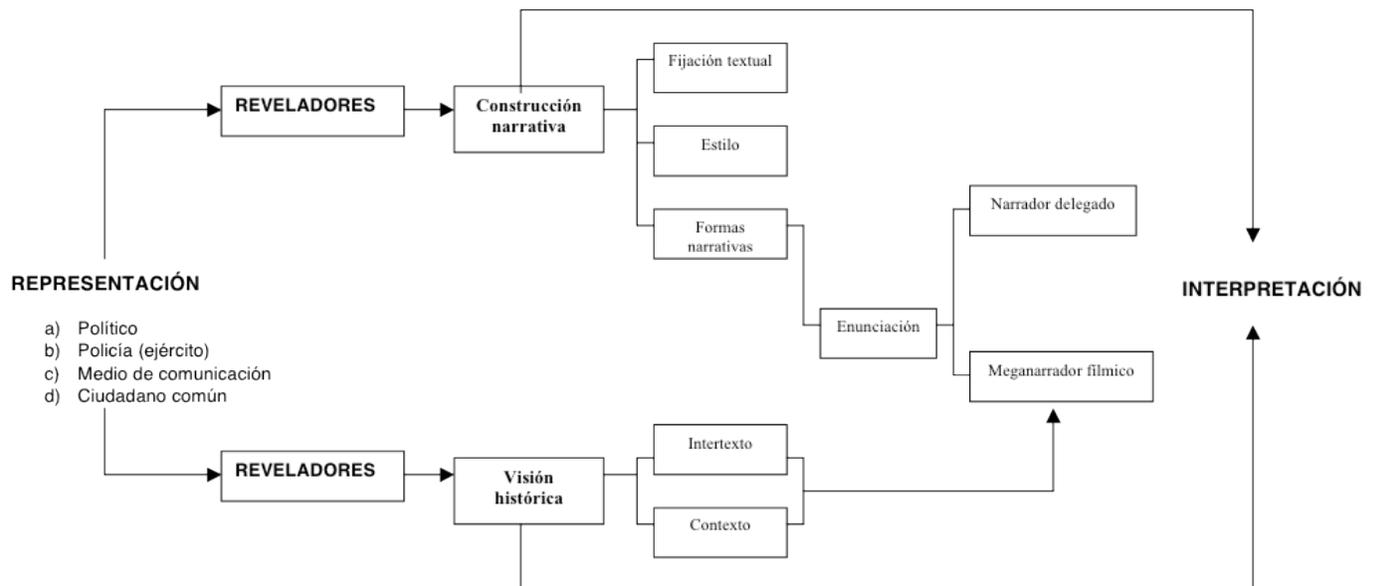
Siguiendo los postulados de Marc Ferro el análisis establece dos tipos de reveladores, la construcción narrativa y la visión histórica. Son los dos grandes indicadores que desentrañarán aquellos elementos que darán las claves de la significación política de los filmes. A cada revelador se incorporarán las categorías de análisis propuestas por Benet. Así, la construcción narrativa estará definida por la fijación textual, el estilo y las formas narrativas. Por su parte, la visión histórica estará determinada por el intertexto y el contexto. De esta manera, tanto los aspectos sociohistóricos como los formales y textuales quedarán incluidos en el análisis. A su vez, cada categoría se estudiará a partir de cuatro objetos de estudio representados en cada película y que reflejan distintas relaciones de poder: el político (presidente, gobernador, alcalde), el aparato represivo de Estado (el ejército, la policía y los funcionarios), los aparatos ideológicos del Estado (los medios de comunicación), y la acción del ciudadano común.

Este esquema de análisis permitirá determinar por un lado lo que la construcción narrativa representa en relación al ejercicio del poder político, el desarrollo de los personajes, sus roles en relación al poder y su postura ante el sistema y los medios de comunicación. Permitirá determinar si desempeñan un rol activo o pasivo, de víctima o victimario y la forma audiovisual que adopta. Por otro lado, la visión histórica revelará la interpretación y reinterpretación del marco sociohistórico que es incorporado al discurso audiovisual. Las relaciones de poder de la realidad histórica y su vínculo con la representación audiovisual, las condiciones políticas, culturales y sociales del momento exacto de la aparición del filme.

---

<sup>273</sup> *Íbid.*, p. 297.

El esquema resultante de la adaptación de las dos propuestas sería el siguiente<sup>274</sup>:



Dicho esquema de análisis permitirá conocer las relaciones que establece el filme con las dinámicas del ejercicio del poder político, así como la manera en que dichas producciones se erigen como formas de interpelación pública al mismo.

### 3.2 Análisis de *Heli*: El poder político y la violencia

#### 3.2.1 Justificación de la película

*Heli* es una película mexicana independiente dirigida por el realizador mexicano Amat Escalante y producida en el año 2013. Es un producto cultural que refleja la coyuntura social y política de México en los años previos a su aparición, caracterizados por la pobreza, la violencia, la corrupción judicial y política; así como por la lucha contra el narcotráfico emprendida por el ex presidente Felipe Calderón y sus “daños colaterales”. Es una película que toca el tema del narcotráfico de manera tangencial, pues más que explicar el mundo que lo envuelve, se extiende a los efectos que ha suscitado en la sociedad civil, al desamparo del ciudadano ante las instituciones corruptas del poder y a la impunidad ante la violencia que invade cada ámbito de su vida.

<sup>274</sup> Esquema de elaboración propia

El contenido de *Heli* es tan poderoso que resulta indispensable juzgarlo por sus referentes. Expone la violencia en México no como se mira en los periódicos y en los medios, sino que expone aquello que precisamente no se muestra en ellos, el cómo se ven afectadas las familias de las zonas más castigadas por la violencia en su vida cotidiana y en su sensibilidad. Precisamente, es esta capacidad de mostración de aquello que se oculta en el discurso oficial englobado en la frase “daños colaterales”, lo que le da fuerza y valor como un ejercicio de contraanálisis de la sociedad en relación con las versiones oficiales de los sucesos. Habla de muerte, tortura, corrupción, drogas, pero su tema principal es cómo ante esta serie de infamias la juventud mexicana ha quedado desdibujada y abatida, y con un futuro incierto producto de la violencia enfermiza y endémica que sacude México, “de la amoralidad de sus perpetradores y de gobernantes apáticos o imbéciles que tienen la investidura para organizar al país”<sup>275</sup>.

*Heli* es un retrato psicológico de una época<sup>276</sup> el cual muestra la cotidianeidad y familiaridad de la violencia en México y la manera en que la sociedad la ha ido naturalizando y asimilando en su vida, ya sea como medio de subsistencia o como respuesta ante la frustración por la constante violación a los derechos fundamentales, y ante los resultados fallidos en la procuración de justicia.

Es una película cuyo tema y tratamiento representa claramente una serie de transgresiones cometidas por figuras de poder político. Además, y por si fuera poco, la forma en que su contenido es abordado por el discurso audiovisual es tan desgarradora que logra poner en estado de choque a la conciencia del espectador, lo que irremediamente lo lleva reflexionar sobre esa “otra vida posible”, sobre la existencia de un conflicto con el poder del cual él forma parte irremediamente. Como lo señala Rafael Paz, “(no es que Escalante) sea un paladín de las causas justas o un activista contra el gobierno”<sup>277</sup>, pero con su película orilla a una reflexión puesto que hace visible una problemática y abre nuevos modos de experimentarla.

### 3.2.2 Argumento

*Heli* es la historia de una familia humilde de Silao, Guanajuato, cuya vida se ve devastada por la violencia al involucrarse de manera incidental con el mundo del narcotráfico.

---

<sup>275</sup> Fernanda Solórzano, “Heli: De Amat Escalante”, *Letras Libres*, agosto 2013, México.

<sup>276</sup> Concepción Moreno, “Heli o de la maldad que se cuele por nuestras venas”. *El economista*, 8 de agosto de 2013. Recuperado en: [<http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2013/08/08/heli-o-maldad-que-se-cuela-nuestras-ventanas>] Consultado el día: 7 de abril de 2015.

<sup>277</sup> Rafal Paz, “Heli es una película que no van a olvidar: Amat Escalante”. *Forbes México*, 9 de agosto de 2013. En: [<http://www.forbes.com.mx/heli-es-una-pelicula-que-no-van-a-olvidar-amat-escalante/>] Consultado el día: 7 de abril de 2015.

Heli Alberto Silva (20 años) es un joven padre de familia que vive con su padre, su hermana Estela (13 años), su esposa Sabrina y su bebé de pocos meses de nacido. Al igual que su padre, es obrero en el turno nocturno en Hirotec, una planta armadora de autos de la zona que emplea a gran parte del pueblo (a los que todavía no son narcos, policías o militares). Su hermana Estela está enamorada y tiene un novio a escondidas, Beto (17 años), un cadete de la policía que se entrena con militares auxiliados por Estados Unidos para incorporarse al cuerpo de élite de las fuerzas especiales que combaten al narcotráfico.

Después de que la policía y el ejército quemaran un cargamento decomisado de cocaína, Beto roba dos paquetes de la droga que sus superiores hurtaron del cargamento para venderlo, fugarse con Estela y casarse en Zacatecas. Aprovechando el amor incondicional de Estela, Beto esconde los paquetes en el tinaco de su casa. Heli descubre los paquetes y para no involucrarse con narcos ni drogas inmediatamente se deshace de ellos en un estanque de un descampado. Esa misma noche, la búsqueda de la droga por parte de los cuerpos especiales de la policía a cargo del comandante Mora implicados en el hurto del cargamento, desencadena una serie de represalias contra Heli y su familia. Estos hombres armados entran a su casa, matan a su padre, y lo levantan a él y a su hermana Estela.

Beto, Heli y Estela son violentados y forzados a confesar sobre el paradero de los paquetes. Al descubrir que éstos no existen más, los policías corruptos llevan a Heli y a Beto con un grupo de sicarios quienes los torturan y matan a Beto como precio de su traición. Heli, quien sobrevive a la tortura y con el objetivo de hallar justicia y a su hermana Estela que se encuentra desaparecida desde el “levantón”, comienza un camino escabroso lleno de infamias de todo tipo: laborales, judiciales y sexuales.

Omar y Maribel son los dos detectives ineptos y corruptos de la Procuraduría General de Justicia que acompañan a Heli en su denuncia y quienes presumen en todo momento su culpabilidad en los acontecimientos. Finalmente, y sin ayuda de los detectives, Estela regresa a su casa, embarazada y con un trauma que le impide pronunciar palabra. Heli encuentra únicamente un cierto desahogo en la venganza al localizar al posible captor de Estela y asesinarlo con sus propias manos, y en el sexo desenfadado que finalmente logra tener con su esposa Sabrina.

### 3.2.3 Construcción Narrativa de *Heli* en relación al ejercicio del poder

La película de *Heli* representa un entorno caracterizado por los diferentes tipos de violencia que azotan al país. No obstante, es importante destacar que el propósito de este análisis es revelar el ejercicio del poder político en la representación, por lo que se dejarán de lado los tipos de violencia que no estén relacionados directamente con el poder político, como lo es el caso de la violencia intrafamiliar o la violencia de las relaciones de género también presentes en el filme.

Así, el centro del análisis estará en las representaciones del ejercicio del poder político, en sus personajes y en sus instituciones, en las acciones que emprenden en el cumplimiento de su labor o en las transgresiones que cometen. El análisis obliga a confrontar la representación con la función referencial en relación al ejercicio deontológico del poder político, los fundamentos del deber y de las normas morales que debe cumplir. Así como con la violencia y el imaginario social del México del sexenio de Felipe Calderón en relación a la pobreza, a la corrupción, a la impartición de justicia y al narcotráfico.

De esta manera, se priorizarán los elementos formales y narrativos que permitan desentrañar los aspectos políticos del filme en relación al ejercicio del poder político. El análisis se centrará en las relaciones de poder existentes entre los personajes y el tipo de transgresiones que se comenten como parte de esa relación. *Heli*, como protagonista, guiará la trama principal y el análisis sobre la serie de agresiones que sufren él y su familia en manos de los narcotraficantes, de los militares y de las instituciones gubernamentales. También, el análisis se centrará en el desenlace, la forma en que *Heli* se libera del rencor, del odio, del daño y de las frustraciones de las que es víctima.

#### 3.2.3.1 Análisis general de las formas narrativas

La película se encuentra estructurada en tres partes. La primera es una prolepsis<sup>278</sup> que narra cómo dos cuerpos amordazados en la batea de una camioneta son llevados a un puente peatonal en el que uno de ellos es colgado y visto en pantalla desde abajo. La segunda narra quiénes son y cómo llegaron esos dos personajes hasta dicha circunstancia, vista ahora nuevamente en pantalla

---

<sup>278</sup> Se le llama analepsis, (del griego *lepsis*, que significa “tomar”, y *ana* “después”) a la evocación a posteriori de un acontecimiento anterior al momento de la historia en que nos hallamos, mientras que la intervención de un acontecimiento que llega antes de su orden normal en la cronología es una prolepsis (*pro* significa “en adelante”) p. 114... La aparición de un acontecimiento antes de su lugar normal en la cronología es una anticipación sobre el futuro. Hay prolepsis porque, tras la alusión al futuro, el tiempo recupera su devenir lineal a partir del punto cero... Normalmente las prolepsis tienen la función de anunciar un acontecimiento de manera más o menos explícita, o bien se utiliza sobre todo para atraer la curiosidad del espectador. André Gaudreault y François Jost. *El relato cinematográfico*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1995. p.122.

pero desde arriba. Esta segunda parte despeja la incógnita del arranque. Y la tercera narra la lucha del personaje que sobrevive por restaurar el equilibrio perdido, por restablecer un poco de orden y tranquilidad en su vida después de los acontecimientos violentos que sufre. Así, la película se dedica a resolver el misterio del hombre que sobrevive y de lo que hace después de este enfrentamiento con la muerte.

Siguiendo los postulados de Vicente Benet descritos previamente, la estructura narrativa de una película puede dividirse en cinco fases: 1. Arranque, 2. Exposición, 3. Desarrollo de la trama, 4. Resolución del conflicto principal y 5. Final. En *Heli* estas fases se suceden como se explica a continuación.

**1.** La fase expositiva del filme abarca **el arranque y la exposición**. El arranque es la prolepsis inicial de la película puesto que arroja la interrogante dramática sobre quiénes son estos personajes y por qué están ahí. Echa la historia a andar.

**2. La exposición o segunda fase** consiste en la segunda parte de la película. Es la presentación de los personajes, sus carencias, la definición de su deseo y la explicación de cómo ese deseo entra en conflicto con ciertas circunstancias y con otros personajes. En *Heli* existen seis personajes fundamentales para el desarrollo de la trama. El personaje principal y protagonista es Heli, los personajes secundarios y antagonistas son Estela, Beto y su esposa Sabrina; los personajes incidentales son el comandante Mora y los investigadores Omar y Maribel, así como los sicarios, estos tres últimos también constituyen fuerzas antagónicas. Estas son sus principales características:

**Heli** es un hombre joven y trabajador, azotado por la pobreza y el abandono de su madre busca vivir una vida correcta y sacar adelante a su familia. A su corta edad debe asumir el rol de la figura paterna que estructura su hogar, a pesar de contar con la presencia de su padre quien pareciera mantenerse al margen de la situación. Es un hombre recto que al ver su seguridad y tranquilidad amenazada por el mundo del narcotráfico, hace todo lo posible para evitar involucrarse y restaurar el orden de su vida. Sus acciones definen el conflicto principal, sobrevivir a la violencia de los sicarios, encontrar a su hermana Estela secuestrada por las fuerzas corruptas del comandante Mora, y buscar justicia para él y su familia. La frustración e impotencia que acumula con la serie de infamias que sufre generan una crisis interna que termina por hacerlo estallar al final de la película.

**Sabrina** es la joven esposa de Heli y madre de su hijo. Una mujer resentida con Heli puesto que lo culpa por haber abandonado su sueño de ser enfermera y por haber perdido a su familia al mudarse de Durango a Guanajuato para vivir con él. Es el apoyo, el deshago y a su vez la frustración de Heli.

**Estela** es la hermana menor de Heli, una adolescente de 13 años de edad que experimenta el primer amor con Beto. Es una persona inteligente quien a pesar de su amor por Beto no pierde de vista la idea de conseguir la vida que desea. Quiere casarse con él, pero la prisa y su ingenuidad la hacen presa de los policías corruptos que trabajan con el narco, arrastrando a Heli y a toda su familia. Ve sus sueños frustrados por el asesinato de Beto y por el embarazo causado por la violación que sufre durante su secuestro. El Estado le prohíbe abortar por lo que no le queda más remedio que resignarse en silencio.

**Beto** es un joven de 17 años de edad que no registra emociones. Es una persona ingenua y muy básica, su propósito es aguantar y no quebrarse en los entrenamientos militares para conseguir ser aceptado en las fuerzas especiales de la lucha contra el narco. Su única urgencia es Estela, por lo que busca la manera de huir con ella para casarse. Escoge el camino rápido, robar a sus superiores corruptos unos paquetes de cocaína para revenderlos y poder huir con ella. Involucra a Estela y a toda su familia en una serie de ignominias de todo tipo. Es el culpable indirecto de la muerte del padre de Heli, de la tortura que éste sufre y del plagio de Estela. Paga con su vida la traición a las fuerzas corruptas del comandante Mora.

**El comandante Mora** es la cara de la corrupción y complicidad del sistema judicial con el crimen organizado del narcotráfico. Es un personaje investido con la autoridad de la policía antinarcóticos pero que trabaja a su vez al servicio de los grupos criminales del narco. Es un personaje inmoral y sumamente violento cuya única preocupación es no quedar mal con sus jefes también corruptos, dejando siempre de lado cualquier rasgo de empatía por el dolor ajeno. A su vez, es víctima de los grupos criminales a la cabeza. Es la principal cara del mal y del ejercicio corrupto del poder que la película presenta.

**Omar y Maribel** son los dos detectives asignados por la Procuraduría General de Justicia para resolver el caso de violación de derechos de los que Heli es víctima. Son dos personajes que revelan los vicios del sistema, la corrupción que se permea a los adentros de sus oficinas y a su inoperante impartición de justicia. Son el rostro de la violencia estructural. Es otra de las caras corruptas del ejercicio del poder político, pues más que una

ayuda para Heli son una piedra en su camino que se aprovecha de su vulnerabilidad y de su miedo.

**Los sicarios** son un grupo de jóvenes (niños prácticamente), que reflejan a una juventud perdida entre las drogas, el crimen y la violencia; y a una sociedad cada vez más inmune e inmoral, deshumanizada por la violencia criminal que azota los rincones más pobres del país. Son reflejo de la naturalización de la violencia en la sociedad y de la descomposición que ha generado en los sectores más jóvenes víctimas de la violencia estructural que les cierra las opciones de vida al narco y al crimen. Su participación es meramente operativa, cometen actos brutales y algunos de ellos muestran rasgos físicos que sugieren una enfermedad mental, analogía de una sociedad enferma producto de un sistema corrupto y viciado.

**3. La tercera fase** de la estructura de una película está definida por el **desarrollo de la trama**. En *Heli* la acción se encuentra motivada por una serie de conflictos secundarios los cuales determinan las decisiones de Heli en todo momento. Son tres líneas argumentales secundarias las que mueven la acción en *Heli*. La primera línea argumental secundaria es la historia de amor entre Beto y Estela, ya que el deseo de huir juntos es lo que conduce a Beto a robarse la droga, a esconderla en casa de Heli y vincularlo irremediabilmente con Mora y sus hombres. La segunda línea argumental secundaria es la relación que mantiene con su esposa Sabrina con quien no ha tenido relaciones sexuales desde el nacimiento de su bebé. Es una figura antagónica que mantiene a Heli frustrado y en constante tensión pues su relación se convierte en una lucha entre el deseo, el deber y el castigo. La tercera línea argumental secundaria es la relación de Heli con los detectives Omar y Maribel, la incredulidad de su inocencia y la ineficacia de su acción contribuyen a la frustración cada vez mayor de Heli que lo orilla a tomar justicia por su propia mano.

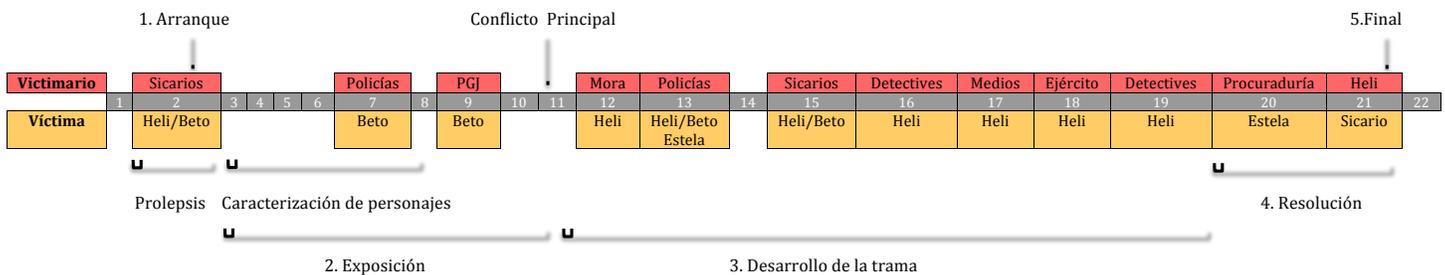
**4. La cuarta fase** es la **resolución** al conflicto principal. Heli sobrevive a la tortura y desilusionado por la falta de apoyo del sistema judicial para encontrar a los culpables de la muerte de su padre y a Estela, cuando ella regresa ultrajada a casa, busca, encuentra y asesina al que cree fue su captor. Hace justicia por su propia mano. Ante la imposibilidad de vengarse de los culpables de su desgracia, descarga su ira, enojo, frustración e impotencia convirtiéndose en eso contra lo que tanto luchó, un criminal.

**5. La quinta fase** es el **final**. Heli, víctima de las circunstancias, sin trabajo y con su familia destruida, encuentra el único consuelo posible en los brazos de Sabrina ejerciendo su “virilidad

como reducto último del que nada tiene<sup>279</sup> ya. Es la resignación de los personajes a seguir adelante con una vida desquebrajada.

A continuación se muestra la línea dramática de *Heli* enumerando las secuencias que conforman la película, mostrando las fases del esquema narrativo previamente descritas, y destacando aquellas en la que los personajes principales y secundarios mantienen algún tipo de relación vinculada al ejercicio del poder político.

LÍNEA DRAMÁTICA DE HELI:  
Desarrollo del argumento y acción de los personajes



- |  |  |
|--|--|
| <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Créditos iniciales</li> <li>2. <b>Beto es colgado de un puente</b></li> <li>3. Presentación de personajes: Heli y su relación con Sabrina (su esposa); con su padre, con su trabajo; y con Estela (su hermana).</li> <li>4. Beto y Estela enamorados</li> <li>5. Sabrina en el consultorio</li> <li>6. Sabrina, Heli y Estela comen juntos</li> <li>7. <b>Entrenamiento policial de Beto: humillación</b></li> <li>8. Estela enamorada de Beto</li> <li>9. <b>Quema de droga por la PGJ (robo oculto)</b></li> <li>10. Plan de Beto y Estela para casarse.</li> <li>11. Heli encuentra los paquetes de cocaína.</li> </ol> | <ol style="list-style-type: none"> <li>12. <b>Asesinato del padre y captura de Heli y Estela por las fuerzas policíacas especiales de Mora.</b></li> <li>13. <b>Los policías corruptos buscan la droga</b></li> <li>14. Sabrina regresa a casa</li> <li>15. <b>Beto y Heli son torturados</b></li> <li>16. <b>Los detectives violentan psicológicamente a Heli</b></li> <li>17. <b>El comandante Mora es asesinado</b></li> <li>18. <b>Heli es amenazado por un tanque del ejército</b></li> <li>19. <b>Heli es violentado por la detective Maribel al confesar la verdad</b></li> <li>20. <b>Estela regresa a casa y se le prohíbe el aborto</b></li> <li>21. <b>Heli hace justicia por su propia mano</b></li> <li>21. Créditos finales</li> </ol> |
|--|--|

### 3.2.3.2 Dècoupage y análisis del estilo

#### 3.2.3.2.1 Dècoupage

Descripción de secuencias y escenas<sup>280</sup> en *Heli*:

<sup>279</sup> David Milkos, "Heli o el pene en llamas". *Nexos*. 1 de agosto de 2013. Recuperada en: [<http://www.nexos.com.mx/?p=15448>] Consultada el día: 7 de abril de 2015.

<sup>280</sup> Los títulos en negritas indican la secuencia, la lista numerada indica la escena. Una escena es una unidad dramática definida por la unidad de tiempo y espacio. Una secuencia es un conjunto de escenas que presentan una coherencia dramática de mayor longitud que la escena.

- 1. Créditos iniciales**
  - 1.1 Apoyos
  - 1.2 Premios
  - 1.3 Títulos
- 2. Beto es colgado de un puente**
  - 2.1 Heli y Beto están amagados en la batea de la camioneta
  - 2.2 Beto es colgado del puente
- 3. Presentación de personajes: Heli y su relación con Sabrina (su esposa); con su padre, con su trabajo; y con Estela (su hermana).**
  - 3.1 Entrevista del INEGI en casa de Heli
  - 3.2 Heli encuentra a su padre de camino al trabajo en Hirotec
  - 3.3 Heli trabajando en Hirotec
  - 3.4 Heli regresa a casa de noche
  - 3.5 Heli cena con Estela y descubre que está enamorada
- 4. Beto y Estela enamorados**
  - 4.1 Beto le regala a Estela un cachorro
  - 4.2 Demostración de fuerza
- 5. Sabrina en el consultorio**
- 6. Sabrina, Heli y Estela comen juntos**
- 7. Entrenamiento policial de Beto: humillación**
  - 7.1 Beto marchando en la carretera
  - 7.2 Beto en el campo de entrenamiento vomita de cansancio
  - 7.3 Tortura al cadete: *Tehuacanazo*
  - 7.4 Beto descansa a la orilla de un árbol
- 8. Estela enamorada de Beto**
  - 8.1 Estela le confiesa su enamoramiento a Sabrina
  - 8.2 Beto y Estela en la nevería
  - 8.3 Paseo a la casa abandonada
  - 8.4 Estela regresa a la escuela
- 9. Quema de droga por la PGJ (robo oculto)**
  - 9.1 Comandante del la PGJ al micrófono
  - 9.2 Banda de Guerra y medios de comunicación
  - 9.3 Beto ayuda a cargar los paquetes
  - 9.4 Un niño retrasado mental sube al atril
- 10. Plan de Beto y Estela para casarse.**
  - 10.1 Heli sale de la fábrica
  - 10.2 Beto roba los paquetes de cocaína
  - 10.3 Beto y Estela esconden los paquetes en el tinaco
  - 10.4 Heli descubre a Beto y a Estela en la azotea
- 11. Heli encuentra los paquetes de cocaína.**
  - 11.1 Heli lleva a Estela a la Escuela
  - 11.2 Sabrina se baña
  - 11.3 Heli encuentra los paquetes en el tinaco
  - 11.4 Heli se deshace de los paquetes en un pozo
- 12. Asesinato del padre y captura de Heli y Estela por las fuerzas policíacas especiales del comandante Mora.**
  - 12.1 Heli encierra a Estela
  - 12.2 Llega el papá a la casa
  - 12.3 Asesinato del papá
  - 12.4 Los policías buscan la droga en el tanque
  - 12.5 Los policías encuentran a Estela
  - 12.6 Beto y Estela son levantados por los policías

### **13. Los policías corruptos buscan la droga**

13.1 Heli, Beto y Estela son amordazados y amenazados en la camioneta.

13.2 Los policías abandonan el cuerpo del papá en un descampado

### **14. Sabrina regresa a casa**

14.1 Lectura de mano a Sabrina

14.2 Sabrina regresa a casa y la encuentra deshecha

### **15. Beto y Heli son torturados**

15.1 El comandante Mora entrega a Beto y a Heli a los sicarios

15.2 Beto y Heli son torturados por los sicarios

15.3 Beto y Heli son transportados en la camioneta

15.4 Beto es colgado y Heli abandonado en el puente

### **16. Los detectives violentan psicológicamente a Heli**

16.1 Heli regresa a su casa

16.2 Búsqueda del cuerpo del papá

16.3 Interrogatorio en la Procuraduría General de Justicia

16.4 Heli pega fotos de Estela

### **17. El comandante Mora es asesinado**

17.1 Heli ve el noticiero

17.2 Los investigadores Maribel y Omar buscan a Heli

### **18. Heli es amenazado por un tanque del ejército**

18.1 Heli distraído en Hirotec

18.2 Heli pelea con Sabrina en la cama

18.3 Llega un tanque del ejército a casa de Heli y se va

### **19. Heli es violentado por la detective Maribel al confesar la verdad**

18.1 Heli está en el comedor de Hirotec

18.2 Heli habla con la detective Maribel por teléfono

18.3 La detective Maribel se le insinúa a Heli

18.4 Heli y Sabrina pelean

18.5 Heli le cuenta a Sabrina que fue despedido

### **20. Estela regresa a casa y se le prohíbe el aborto**

20.1 Estela llega a la puerta de su casa

20.2 Sabrina baña a Estela

20.3 El médico revisa a Estela y le prohíbe el aborto

### **21. Heli hace justicia por su propia mano**

21.1 Heli localiza al captor de Estela

21.2 Heli mata a golpes al captor de Estela

21.3 Heli tiene sexo con su mujer

### **22. Créditos finales**

Este nivel del *découpage* es descriptivo, reconoce las secuencias y las escenas presentes en la película y las tematiza. El siguiente paso es seleccionar y analizar aquellas secuencias y escenas que reflejan una relación de poder entre los personajes a partir de una transgresión. Para tal motivo es conveniente definir los tipos de transgresiones presentes en la película y hacer una serie de aclaraciones sobre la función referencial en relación al desempeño que las figuras gubernamentales de poder deben cumplir en la sociedad.

### 3.2.3.2.2 Marco Referencial

#### 3.2.3.2.2.1 Comisión Nacional de Seguridad: Policía Federal <sup>281</sup>.

Misión: Prevenir y combatir la comisión de delitos, en apego al marco jurídico, con personal comprometido y calificado, en coordinación con los tres órdenes de gobierno que privilegie la participación ciudadana, para salvaguardar la integridad y derechos de las personas e instituciones, mediante programas y acciones desarrollados con esquemas de inteligencia y tecnología de vanguardia, que den confianza y certidumbre a la sociedad.

Visión: Ser una institución comprometida con la sociedad en la prevención del delito y combate a la delincuencia, que preserve la integridad y el patrimonio de las personas, la paz y el orden públicos, así como el Estado de Derecho, cuya actuación esté apegada a los principios de la legalidad, eficiencia, profesionalismo y honradez, con pleno respeto a los derechos humanos.

Entre sus principales atribuciones se encuentran:

- Dictar y supervisar las medidas tendientes a garantizar la prevención de los delitos, el mantenimiento y el restablecimiento del orden y la seguridad pública, en el ámbito de competencia de la Institución.
- Planear y estructurar mecanismos y espacios para la atención integral a víctimas, ofendidos o testigos del delito, propiciando la articulación con instituciones especializadas de salud, incluyendo los rubros específicos en materia de apoyo psicológico, médico, legal y de otra índole, llevando a cabo una coordinación eficaz con todas las dependencias y entidades competentes para la mejor atención y protección a las víctimas.

Entre las principales atribuciones de la **División Antidrogas** se encuentran:

- Combatir la producción, tenencia, tráfico y otros actos relacionados con estupefacientes, psicotrópicos, para la prevención de delitos contra la salud, así como los derivados de operaciones con recursos de procedencia ilícita, falsificación y alteración de moneda, en términos de las disposiciones aplicables.
- Coordinar y organizar a los integrantes de su área en la realización de operativos conjuntos con otras instituciones o autoridades federales, locales o municipales, en el ámbito de su competencia.
- Fomentar la política de denuncia ciudadana para la aportación de pruebas que permita:
  - a) Aseguramiento de drogas o sustancias prohibidas;
  - b) Detención de distribuidores y/o vendedores;
  - c) Identificación y prevención de operaciones con recursos de procedencia ilícita, falsificación y alteración de moneda, y
  - d) Desarticulación de redes de narcotraficantes.

---

<sup>281</sup>Datos obtenidos de la Policía Federal en su página: [[http://www.ssp.gob.mx/portalWebApp/wlp.c?\\_\\_c=7f9](http://www.ssp.gob.mx/portalWebApp/wlp.c?__c=7f9)]

### **3.2.3.2.2 Secretaría de la Defensa Nacional<sup>282</sup>**

El ejército y Fuerza Aérea Mexicanos, son instituciones permanentes que tienen las misiones generales siguientes:

- Defender la integridad, la independencia y la soberanía de la nación;
- Garantizar la seguridad interior;
- Auxiliar a la población civil en casos de necesidades públicas;
- Realizar acciones cívicas y obras sociales que tiendan al progreso del país; y
- En caso de desastre prestar ayuda para el mantenimiento del orden, auxilio de personas y sus bienes y la reconstrucción de las zonas afectadas.

Visión: Contar con una Fuerza Armada polivalente, ligera, flexible, de gran movilidad táctica y estratégica, con capacidad de respuesta, sólida moral, espíritu de cuerpo, principios disciplinarios y arraigada vocación de servicio, dotada de recursos humanos, tecnológicos e informáticos de alta calidad, acordes a la potencialidad del país, que pueda hacer frente en diversos ambientes, a amenazas externas e internas, que pongan en riesgo la consecución y/o mantenimiento de los objetivos nacionales.

### **3.2.3.2.3 Procuraduría General de Justicia del Estado de Guanajuato<sup>283</sup>**

Misión: Atender, orientar y representar permanentemente a la sociedad ante las autoridades competentes cuando sus bienes jurídicos tutelados han sido afectados, para procurar la no impunidad, la reparación del daño, la seguridad jurídica y la preservación de la seguridad pública de manera legal, justa y expedita a través de un Ministerio Público profesional, honesto y eficaz y con sentido humano.

Visión: Ser una Procuraduría de Justicia con profunda sensibilidad y alto compromiso social, que cuente con la credibilidad y reconocimiento de la ciudadanía, como consecuencia del ejercicio de su función apegada a la justicia, y armónicamente coordinada con todos los poderes y organismos con los que tiene relación.

Entre sus principales funciones se encuentran:

- Recibir las denuncias y/o querrelas de posibles delitos.

---

<sup>282</sup>Datos obtenidos de la página de la Secretaría de la Defensa Nacional. En: [<http://www.sedena.gob.mx/inicio>]

<sup>283</sup>Datos obtenidos del portal de la Procuraduría General del Estado de Guanajuato. En: [<https://portal.pgguanajuato.gob.mx/PortalWebEstatat/Inicio/Formularios/index.aspx>]

- Llevar a cabo la investigación y persecución de los delitos como lo establece la Constitución General de la República.
- Solicitar a los órganos jurisdiccionales se sancione conforme a derecho y justicia al presunto responsable de los delitos.
- Brindar a las víctimas del delito servicios de calidad, sensibilidad y calidez para apoyarlos en sus necesidades sociales, psicológicas, jurídicas y médicas.

Valores: apego a la Ley, respeto a las Garantías Individuales, calidad, justicia, transparencia, eficacia, dignidad, profesionalización, integridad personal, seguridad.

### 3.2.3.2.4 Formas y clases de violencia

En el texto *Conocer para comprender la violencia: origen, causas y realidad*, Francisco Jiménez Bautista siguiendo los postulados de Johan Galtung da una definición de violencia y propone una clasificación que resulta de gran utilidad para las características analíticas de esta tesis.

Jiménez define a la violencia como “cualquier acción (o inacción) realizada a otro ser humano con la finalidad de causarle daño físico o de otro tipo, sin que haya beneficio para la eficacia biológica propia”<sup>284</sup>. Es todo aquello que siendo evitable, impide, obstaculiza o no facilita el desarrollo humano o el crecimiento de las capacidades potenciales de cualquier ser humano. Y establece tres tipos de violencia: directa (verbal, psicológica y física), estructural y cultural y/o simbólica.<sup>285</sup>

La violencia directa, que puede ser verbal, psicológica y física, es aquella situación en donde una acción causa daño directo sobre el sujeto destinatario de manera intencional, sin ninguna mediación entre el inicio y el destino de la misma. Consiste en un abuso de autoridad en donde alguien cree tener poder sobre otro. En esta categoría están los asesinatos, robos, maltratos domésticos, violaciones, mutilaciones, sanciones, represiones, detenciones, expulsiones, etcétera.<sup>286</sup>

La violencia estructural es aquella en la que la acción violenta se produce a través de mediaciones “institucionales” o “estructurales”. Es un tipo de violencia indirecta presente en la injusticia social y en circunstancias que impiden que las necesidades de la población sean satisfechas de manera adecuada. En esta categoría se encuentran la pobreza, la carencia de bienes como alimentos, agua, vestido, vivienda, medicamentos y escolaridad; la represión política, cuando se vulneran

<sup>284</sup> Johan Galtung citado en “Conocer para comprender la violencia: origen, causas y realidad”, Francisco Jiménez-Bautista. *Convergencia*. Revista de Ciencias Sociales, UAEM No. 58, México, enero-abril 2012, pp. 13-52, p. 13-15.

<sup>285</sup> *Ibid*, p. 13-15.

<sup>286</sup> Francisco Jiménez-Bautista, “Conocer para comprender la violencia: origen, causas y realidad”. *Convergencia*. Revista de Ciencias Sociales, UAEM No. 58, México, enero-abril 2012, pp. 13-52, p.32.

derechos como los relativos a la libertad de expresión, de reunión, de movimiento, de protección jurídica, de movilización, al trabajo; la alienación, los obstáculos a las satisfacciones de necesidades tales como la de comprender las condiciones de la propia existencia, de comunidad, de compañerismo, de alegría, etcétera; y la violencia de los sistemas, el hambre, la miseria, el analfabetismo, la incultura, la dependencia, las desigualdades de género, la contaminación, etcétera<sup>287</sup>. Esta violencia es más difícil de identificar puesto que no responsabiliza a nadie en concreto ya que se encuentra enmascarada en una serie de decisiones que son parte del sistema o de estructuras injustas.

Por su parte la violencia cultural comprende todas las facetas culturales que de una u otra forma, apoyan o justifican las realidades y prácticas de la violencia. Es generada a partir de las normas, las ideas, los valores, la cultura, la tradición, como alegato de aceptación “natural” de las situaciones provocadas por ella misma. No se le impone resistencia al ser naturalizada por lo que promueve situaciones de injusticia o las justifica. Supone una visión interesada de la realidad favorable a los grupos de poder que hace que parezcan naturales o inevitables situaciones de desigualdad. Puede aparecer en las ideologías, el lenguaje, el arte, la ciencia, el derecho, las religiones, los medios de comunicación, la educación, etcétera.<sup>288</sup> Legitima y promueve la violencia directa y la violencia estructural.

Y por último, la violencia simbólica que es prácticamente la cara simbólica de la violencia cultural. Designa los mecanismos de imposición y mantenimiento del poder que operan y emanan de las estructuras y las disposiciones sociales asimétricas, y que se manifiestan mediante actos de simbolización para ser reconocidos como tales.<sup>289</sup> Una forma de violencia simbólica es precisamente la de ocultar la “deslegitimación” original del acto impositivo del poder, desviándolo o sublimándolo hacia otra cosa, por ejemplo, enfatizando sus beneficios, o convirtiendo en complicidad aparente lo que es obligación real<sup>290</sup>.

Después de una revisión atenta de la película puede decirse que la principal transgresión del poder político en *Heli* es la violencia en sus distintas manifestaciones. El ejercicio violento del poder y las transgresiones de los funcionarios al marco legal de los aparatos estatales. El marco de referencia previamente descrito permite vincular la representación con su contexto, y analizar cómo la deontología de las figuras de poder que aparecen en pantalla (la policía, el ejército y el poder

---

<sup>287</sup> *Ibid*, p.34

<sup>288</sup> *Ibid*, p.37.

<sup>289</sup> Martín Morillas, citado en Francisco Jiménez-Bautista, “Conocer para comprender la violencia: origen, causas y realidad”, *Revista Convergencia*. Revista de Ciencias Sociales. UAEM No. 58, México, enero-abril 2012, pp. 13-52, p.43.

<sup>290</sup> Martín Morillas, *op.cit*, p.44.

judicial) es quebrantada. De igual manera, la clasificación de los tipos de violencia presentada previamente puede encuadrar los actos violentos expuestos en *Heli*.

Una vez descritas las obligaciones que deben cumplir los funcionarios de las instituciones del poder gubernamental y descrita la violencia como un tipo de transgresión que puede ser directa, estructural o cultural y/o simbólica, pueden seleccionarse las secuencias de *Heli* en las que está presente una relación de poder que implica una transgresión, ya sea como una violación a la norma o como el ejercicio violento del poder.

El cuadro que se presenta a continuación describe la secuencia en la que aparece una figura de poder en correspondencia con el personaje que es víctima de la transgresión.

**1. PERSONAJES DE HELI VÍCTIMAS DE TRANSGRESIONES DE FIGURAS DE PODER**

SECUENCIA	FIGURA DE PODER	PERSONAJE VÍCTIMA DE UNA TRANSGRESIÓN DEL PODER			
		HELI	BETO	ESTELA	PADRE DE HELI
2.	Sicarios	×	×		
7.	Policía		×		
9.	Policía-Ejército		×		
12.	Policía	×		×	×
13.	Policía	×	×	×	
15.	Sicarios	×	×		
16.	Detectives PGJ	×			
17.	Medios: Televisión	×			
18.	Ejército	×			
19.	Detectives PGJ	×			
20.	Médico PGJ			×	
21.	Ciudadano	×			

En el siguiente cuadro se muestra la secuencia, los personajes que interactúan con las figuras de poder a partir de la transgresión, y el tipo de violencia de que son víctimas, de acuerdo a la clasificación previamente descrita.

## 2. RELACIÓN ENTRE PERSONAJE Y FIGURA DE PODER Y EL TIPO DE TRANSGRESIÓN DEL QUE ES VÍCTIMA

SECUENCIA	PERSONAJE/FIGURA DE PODER	TIPO DE TRANSGRESIÓN: VIOLENCIA				
		VIOLENCIA DIRECTA			VIOLENCIA ESTRUCTURAL	VIOLENCIA CULTURAL O SIMBÓLICA
		VERBAL	PSICOLÓGICA	FÍSICA		
2.	Heli/Sicarios Beto/Sicarios			×		
7.	Beto/Policía	×	×	×	×	
9.	Beto/Policía-Ejército				×	×
12.	Padre Heli/Policía Heli/Policía Estela/Policía	×	×	×	×	
13.	Heli/Policía Estela/Policía Beto/Policía	×	×	×		
15.	Beto/Sicarios Heli/Sicarios	×	×	×	×	×
16.	Heli/Detective PGJ		×		×	
17.	Heli/Medios Televisión					×
18.	Heli/Ejército		×			
19.	Heli/Detective PGJ	×	×		×	
20.	Estela/Médico PGJ				×	×
21.	Sicario/Heli			×		

Con el propósito de conocer la manera en que dicha transgresión es representada en pantalla es necesario evidenciar los reveladores de la construcción narrativa del esquema de análisis propuesto. Para tal fin, resulta indispensable deconstruir los aspectos formales de las secuencias que presentan dicha transgresión, los índices de referencialidad, esto se logra a partir del análisis del estilo. A continuación, se presenta el análisis del estilo de las escenas más representativas del ejercicio del poder político en *Heli*, a fin de determinar los códigos audiovisuales del discurso relacionado con el poder y con la denuncia de sus transgresiones.

### 3.2.3.3 Estilo: Puesta en escena y Montaje <sup>291</sup>

La historia de *Heli* convierte las estadísticas de los muertos y afectados por la guerra contra el narcotráfico en personas, humaniza a las víctimas del conflicto en la guerra contra el narcotráfico y rescata el sentido de lo humano más allá de los números de los caídos.

<sup>291</sup> La puesta en escena es la dimensión visual de la imagen. El concepto de puesta en escena se refiere al proceso de organización de los elementos que componen y rellenan materialmente la imagen, el proceso de selección y organización de sus componentes. Es el lugar donde convergen todos los procesos de elaboración de una película desde su concepción hasta la finalización del rodaje y el trabajo de efectos especiales. Incluye la construcción de decorados, la iluminación, la dirección de los actores, la localización, el vestuario, el maquillaje, el movimiento de los personajes al interior del plano, es decir, cualquier componente de una imagen que pueda ser reconocido e interpretado. Vicente Benet. *La Cultura del Cine, op. cit.*, p.233. Por su parte, el montaje es la operación en la que se construye el sentido del filme. Consiste en cortar y pegar los trozos de película para ajustarlos de acuerdo con unos parámetros que afectan a la continuidad o discontinuidad entre las imágenes. *Ibid*, pp., 238-240. Conduce la estructura narrativa del filme.

El conflicto principal de *Heli* refleja lo que pasa con las personas que sufren la violencia del narcotráfico, los llamados “daños colaterales”, y cómo se transforma su vida, su mente y su sensibilidad. Hace una crítica al hecho de que la violencia estructural ha afectado la vida de millones de personas sumidas en la pobreza cuyas opciones de supervivencia se han reducido al crimen organizado. De igual manera, hace una crítica al sistema judicial mexicano, pues la salida que muestra la trama ante la injusticia, la corrupción y la violencia se encuentra en buscar justicia por cuenta propia y salir adelante como se pueda.

*Heli* es una metonimia de esta problemática. Un hombre normal que debe luchar por su supervivencia en un entorno caracterizado por diferentes tipos de violencia. Pasa de ser un ciudadano común que se esfuerza por salir adelante cada día, a un hombre resentido en busca de venganza y un poco de consuelo. Este arco dramático en *Heli* es narrado a través de un lenguaje audiovisual muy característico. El manejo de los planos, la puesta en escena y el ritmo que se consigue con el montaje en continuidad resaltan el realismo de la historia y su poderoso contenido dramático.

Son dos tipos de planos los que predominan en *Heli*. Los planos generales sumamente amplios que cumplen dos funciones. La primera es mostrar los espacios en los que se desarrolla la acción, ubican la acción y al personaje; la segunda es mostrar la soledad, la pobreza de la zona, y la idea de que los personajes se encuentran en “tierra de nadie”, están solos sin alguien que pueda ayudarlos. El otro plano característico es el primer plano. Un plano que es utilizado al inicio para dar a conocer el rostro de los personajes, y a medida que avanza el conflicto, para provocar una cercanía emocional con la angustia y tensión en que viven. Esa vida interior que se va complicando con el avance de la trama. A su vez, el uso del primer plano transmite la sensación de encierro y de lugar sin salida en el que se encuentran los personajes. El foco en estos planos mantiene poca profundidad de campo por lo que siempre privilegia al personaje que en él aparece, haciendo énfasis en la instancia psicológica en que se encuentra.

*Heli* está contada a partir de un narrador omnisciente con grado de focalización cero. En una sola ocasión aparece un narrador subjetivo, cuando Heli presencia la tortura de Beto. A medida que avanza el conflicto los primeros planos adquieren un valor dramático y narrativo fundamental, pues este narrador omnisciente le concede un lugar especial al espectador. La posición de la cámara en muchos de ellos asigna al espectador el lugar de testigo, es como si lograra meterse en la escena y mirarla en silencio desde una posición estratégica. Este aspecto resalta el valor del contraanálisis puesto que soporta la idea de la mostración de aquello que no se sabe, no se ve o no se muestra a la luz en otros medios; esta posición es un puente entre el espectador y esa realidad

aparentemente invisible. A su vez, hace imposible sustraerse de esa mirada, resulta imposible dejar de descubrir y dejar de involucrarse con esos personajes y con lo que les acontece.

El montaje consigue un ritmo aletargado; los planos, largos en su duración, generan una tensión muy inquietante, siempre queda algo más que mirar, algo más que esperar. La duración del plano y el contraste con el tamaño del mismo generan un contrapunto entre la sencillez visual y lo terrible y violento que las imágenes muestran. Los planos largos van cambiando a través de los movimientos de cámara (*paneo, travelling, steady cam*), estos movimientos muestran las consecuencias de las acciones de los personajes.

El juego entre los encuadres establece el estado emocional de los personajes. Encuadres cerrados y con cámara en mano aparecen en los momentos de mayor tensión dramática, y encuadres largos, lentos y vacíos en los que predomina el paisaje y los personajes se dibujan como pequeños elementos de un mundo tan alejado de cualquier sitio, subrayan el abandono, la impotencia, el miedo y la soledad en que se encuentran. El montaje en *raccord* mantiene este realismo que transmite al espectador la sensación de amenaza presente en este entorno de proporciones desequilibradas entre el discurso oficial y la práctica criminal.

Esta tensión dramática es apoyada en todo momento por el sonido. En *Heli* el sonido es realista, cada acción en el encuadre, en la diégesis, tiene su correspondencia sonora. No hay nada que distraiga al espectador o que oriente su búsqueda de sentido de la imagen que lo que no está indicado en la imagen misma. Únicamente aparece un sonido extradiegético y con una función dramática que apoya la trama en dos ocasiones, en la escena en la que Beto y Estela pasean en coche por el campo y suena la canción “*Esclavo y Amo*” interpretada por los Pasteles Verdes, y una música incidental durante la tortura de Beto y Heli a manos de los sicarios. Dos momentos dramáticos muy significativos potenciados por el manejo del sonido, al carecer la película de otros elementos parecidos a lo largo del relato, estos dos momentos adquieren una importancia fundamental. Subrayan la ilusión del amor primerizo, la esperanza y las expectativas por el futuro, y su pérdida total. Por su parte, los diálogos son escuetos, alternados con un silencio que potencia cada palabra, frase, grito o risa que acontece en el relato. Son también reflejo de la violencia que sufren los personajes.

La puesta en escena en *Heli* es árida. Los paisajes están quemados por el sol, los escenarios muestran la miseria, el contraste entre el subdesarrollo de una comunidad y la planta industrial que alberga, un lugar en medio de la nada. La casa de la familia Silva carente de orden, a medio construir y entre su pobreza atascada de pequeños “tesoros”; los cuartos de tortura son una

mezcolanza entre guías espirituales, líderes gruperos y las más avanzadas tecnologías digitales. Automóviles que reflejan el grado de poder que se posee. Heli tiene un Datsun destartado, Beto un Nissan que es una carcacha, y la policía y el ejército vehículos poderosos de gran tracción.

En *Heli*, todos los elementos de la puesta en escena son mínimos. La iluminación está basada en una luz natural que domina cada espacio. Esta naturalidad se mantiene a medida que avanza la película y la noche cubre los escenarios. La violencia está presente tanto a la luz del día como a las sombras de la noche.

Los actores no son actores profesionales, son personas originarias de la ciudad. Esta familiaridad con la zona y su problemática se transmite a la pantalla, al no ser actores reconocidos, se potencia la coherencia de la historia con este mundo que se está descubriendo al espectador, en el que Heli puede ser cualquier persona de las zonas afectadas por el narcotráfico en este país. Son personajes sencillos, cubren sus necesidades básicas y siguen adelante como pueden.

Todos estos elementos en *Heli* hacen posible asir una verdad que se encuentra en el aire, dar un sentido a la narración capaz de extrapolar los acontecimientos y conectarlos con la vida histórica, con personas, amigos, familiares que viven en este México y no en el de los discursos oficiales en los que la sociedad va ganando con la guerra al narcotráfico, la pobreza y contra la violencia. Estos elementos constituyen los reveladores de un discurso audiovisual que despliega una postura ideológica clara relacionada con la realidad sociopolítica del México de la guerra de Felipe Calderón, la cual reside en el imaginario social y se contrapone a las versiones de los acontecimientos publicitadas en los medios de comunicación.

A continuación, se presenta el análisis detallado de cada secuencia en la que se muestra una relación de poder entre personajes a partir de una transgresión. Se hace el *découpage* por plano y se explica el tipo de transgresión que se comete.

### **3.2.3.3.1 Análisis por secuencia**

#### **Secuencia 2. Beto es colgado de un puente**

##### **Escenas:**

2.1 Heli y Beto están amagados en la batea de la camioneta

2.2 Beto es colgado del puente

**Descripción:** Beto y Heli van amagados en la batea de una camioneta. El cuerpo de Beto muestra grandes signos de tortura. Con el pantalón a los tobillos y con una sola media yace boca abajo y con las manos atadas por la espalda. Heli está despierto. Está amordazado y su rostro es pisoteado por la bota de uno de sus captores. Su cuerpo está manchado de sangre. Son trasladados a un puente peatonal, al llegar al puente los sicarios los suben y arrojan a Beto por la borda.

**Transgresión:** Violencia directa en su forma de violencia física (tortura, privación de la libertad, agresión y asesinato).

Víctima: Heli y Beto/Victimario: Sicarios

## Secuencia 2. Beto es colgado de un puente



2.1.1a Primer Plano



2.1.1b Plano General



2.2.1 Plano General



2.2.2a Plano de Conjunto



2.2.2b Plano General



2.2.3 Plano General

## **Secuencia 7. Entrenamiento policial de Beto: humillación**

### **Escenas:**

- 7.1 Beto marchando en la carretera
- 7.2 Beto en el campo de entrenamiento vomita de cansancio
- 7.3 Tortura al cadete: *Tehuacanazo*
- 7.4 Beto descansa a la orilla de un árbol

**Descripción:** Beto está en su entrenamiento con las fuerzas especiales de combate al narcotráfico de la policía. Marcha junto con los otros cadetes entonando una canción misógina, el grupo de muchachos es dirigido por el comandante Mora. Posteriormente, en el campo de entrenamiento, Beto está tirado en el suelo abatido por las vueltas al campo que le pide Mora, se ha vomitado por el esfuerzo. Un agente gringo que acompaña el entrenamiento le ordena arrastrarse sobre su propio vómito. Mora y el agente se burlan de Beto. Posteriormente, en otra zona del campo, Mora y otros cadetes torturan a otro elemento. Tiene los ojos vendados y lo llevan a la letrina, le aplican el “tehuacanazo” mientras Beto descansa a la sombra de un árbol.

**Transgresión:** La policía ejerce la violencia física, verbal y psicológica. Además, está presente la violencia estructural puesto que sus códigos de comportamiento abusivo parecen ser aceptados por los cadetes. Beto, al ser un personaje humilde y con poca educación, asume que debe soportar los maltratos para conseguir algún beneficio posterior, unirse a las fuerzas especiales. La policía, como institución, viola su código ontológico y moral al afectar la integridad de Beto y violar sus garantías fundamentales a la vida, a la libertad y a la seguridad de su persona. Al someterlo a tratos crueles, inhumanos y degradantes viola sus derechos humanos.

Víctima: Beto/Victimario: Las fuerzas especiales de la policía.

## Secuencia 7. Entrenamiento policial de Beto: humillación



7.1.1 a Plano General



7.1.1 b Plano Medio



7.1.2. Plano Medio



7.1.3 Plano Medio Corto



7.2.1 Plano de Conjunto



7.2.2 Plano Medio



7.2.3 Plano Entero



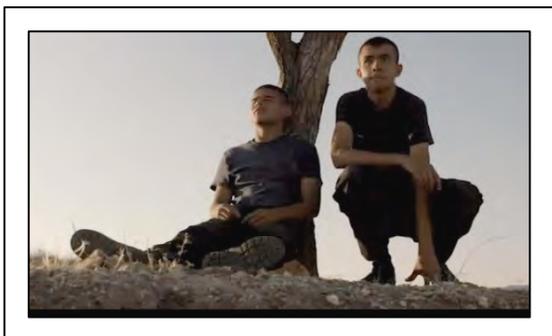
7.2.4 Plano Medio



7.3.1 Plano de Conjunto



7.3.2 Plano Medio



7.4.1 Plano Entero



7.4.2 Plano General

## Secuencia 9. Quema de droga por la PGJ (Robo Oculto)

### Escenas:

- 9.1 Comandante al micrófono
- 9.2 Banda de Guerra y medios de comunicación
- 9.3 Beto ayuda a cargar los paquetes
- 9.4 Un niño retrasado mental sube al atril

**Descripción:** En un descampado se lleva a cabo la quema de un cargamento decomisado de marihuana y cocaína por parte del Gobierno Federal. Elementos del ejército y de la policía están presentes en el acto político. Un funcionario del Gobierno Federal lleva a cabo el informe mientras el ejército y la policía destruyen la droga. En el presidium hay un grupo de funcionarios que presencian el acto. Entre ellos se encuentra el comandante Mora, encargado de las fuerzas especiales antidrogas de la policía de la zona. Con la presencia de la banda de guerra del ejército y ante los medios de comunicación los cadetes destruyen el cargamento, Beto entre ellos. Pasan de mano en mano los paquetes de cocaína y los destruyen a machetazos. Rostros de jóvenes aparecen en pantalla, así como las brasas que arrasan con la droga anunciando el éxito del operativo. Al final, un niño con cierto retraso mental se sube al atril sin lograr pronunciar palabra.

**Transgresión:** Violencia Estructural. Beto, como los cadetes que queman la droga, se ha enlistado en la policía y en el ejército a falta de oportunidades de trabajo en el Estado. La corrupción al interior de las corporaciones los fagocitará, pues aunque no se muestra en la secuencia (elipsis), las mismas fuerzas especiales harán negocio con parte del cargamento decomisado violando sus propios estatutos, pues contribuirán al tráfico de drogas y con delitos contra la salud, así como a la violación a la política de la denuncia de distribuidores, vendedores y redes de narcotraficantes. Esto en contradicción al discurso que lee el General del Gobierno Federal.

Víctima: Beto/Victimario: Fuerzas especiales de la policía antinarcóticos

### Secuencia 9. Quema de droga por la PGJ (Ocultamiento robo)



9.1.1a Plano General (travelling)



9.1.1b Plano General (travelling)



9.1.1c Plano Medio Americano (Travelling)



9.1.2 Primer Plano



9.1.3 Plano Medio



9.2.1a Plano Medio (travelling)



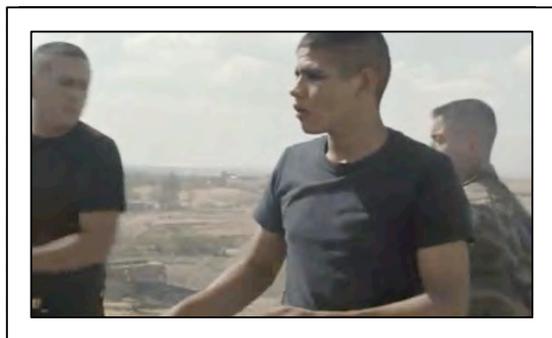
9.2.1b Plano General (travelling)



9.2.1c Plano General (travelling)



9.3.1a Plano Medio



9.3.1b Plano Medio



9.3.2 Plano de Conjunto



9.4.1 Primer Plano



9.4.2 Primer Plano



9.4.3 Plano Medio



9.4.4 Plano General



9.4.5 Plano Medio Largo

## **Secuencia 12. Asesinato del padre y captura de Heli y Estela por las fuerzas policíacas especiales del comandante Mora.**

### **Escenas:**

- 12.3 Asesinato del papá
- 12.4 Los policías buscan la droga en el tanque
- 12.5 Encuentran a Estela
- 12.6 Beto y Estela son levantados por los policías

**Descripción:** Heli se prepara para ir al trabajo y arregla la llanta de su bicicleta. Mientras su padre se relaja tomando una cerveza, un grupo de fuerzas especiales de la policía irrumpe violentamente en su casa. Su padre, con miedo, intenta defenderse con un rifle que tiene escondido detrás de una vitrina. La policía al verlo armado dispara y lo mata. Heli sale en rescate de su padre pero es sometido por las fuerzas policíacas que van encapuchadas. Es golpeado y amenazado mientras el cuerpo de su padre yace inerte sobre el suelo. La policía, con un lenguaje altisonante, cuestiona a Heli por los paquetes de cocaína que estaban escondidos en su casa. Un agente en el techo de la casa rompe el tinaco buscando los paquetes. Otro de los agentes encuentra a Estela escondida debajo de la cama y la saca matando a su perrito Coque. Bajo amenazas e intimidaciones, Heli y Estela son secuestrados de su casa y subidos a una camioneta por los encapuchados.

**Transgresión:** En esta secuencia pueden observarse tanto la violencia directa en sus tres manifestaciones y la violencia estructural. La violencia directa se muestra en la intimidación, el asesinato, las agresiones físicas y psicológicas, amenazas, gritos y palabras altisonantes. La irrupción violenta en su casa y el daño a sus pertenencias, así como el secuestro. Por su parte, la

policía transgrede su código ético y moral al violar los derechos humanos de los tres personajes. Quebranta su integridad y su patrimonio, su derecho a la vida, a la libertad y a la seguridad. Es vulnerada su vida privada, su familia y su domicilio así como la protección que debe gozar todo ser humano sobre tratos crueles y degradantes.

Víctima: Padre de Heli, Heli y Estela/Victimario: Fuerzas especiales del comandante Mora.

### Secuencia 12. Asesinato del padre y captura de Heli y Estela por las fuerzas policíacas especiales del comandante Mora.



12.3.1a Primer Plano (travelling)



12.3.1b Plano Medio



12.3.2 Plano Entero



12.3.3 Primer Plano



12.3.4 Plano General



12.3.5 Plano Medio



12.3.6 Plano Medio Largo



12.3.7 Plano Medio



12.3.8 Plano Medio Largo



12.3.9 Plano Americano



12.3.10 Primer Plano



12.3.11a Plano Americano



12.3.11b Primer Plano



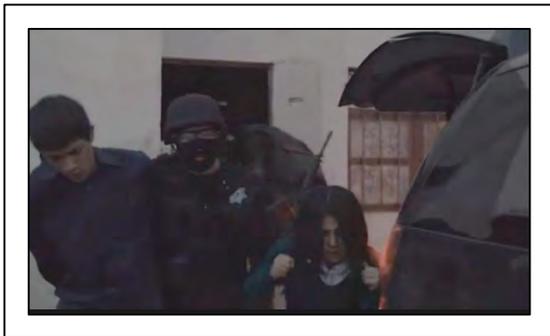
12.3.11c Plano Americano



12.4 Plano Americano



12.5 Plano de Conjunto



12.6.1a Plano Medio (Paneo)



12.6.1b Plano General

### **Secuencia 13. Los policías corruptos buscan la droga**

#### **Escenas:**

13.1 Heli, Beto y Estela son amordazados y amenazados en la camioneta.

13.2 Los policías abandonan el cuerpo del papá

**Descripción:** Heli, Estela y Beto van amordazados por un policía en la parte trasera de la camioneta del comandante Mora. Beto se encuentra sumamente herido. El comandante Mora conduce hacia el pozo en el descampado en el que Heli se deshizo de los paquetes de cocaína. Al llegar al lugar dos agentes descienden de la camioneta y bajan a buscar los paquetes. Al no encontrarlos Mora amenaza a los tres personajes. Posteriormente, la camioneta se estaciona a medio camino y dos policías bajan el cuerpo del padre abandonándolo a pesar de las súplicas de Heli.

**Transgresión:** Violencia directa, violencia física, verbal y psicológica. Beto ha sido golpeado brutalmente. Los tres personajes se encuentran amordazados y son amenazados en todo

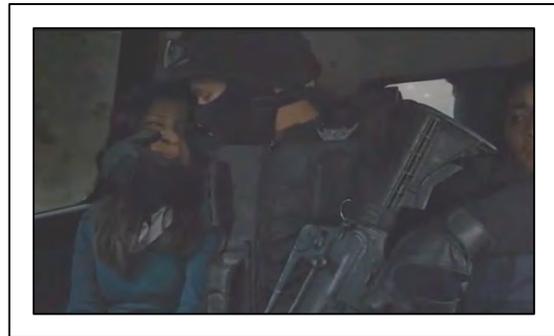
momento. El cuerpo del padre es abandonado en medio de la nada. Son violados sus derechos humanos a la libertad. Son tratados con crueldad, así como degradados con tratos inhumanos.

Víctima: Heli, Beto, Estela y padre de Heli/Victimario: Mora y sus hombres

### Secuencia 13. Los policías corruptos buscan la droga



13.1.1a Plano Medio



13.1.1b Plano Medio



13.1.2 Primer Plano



13.1.3a Plano General (paneo)



13.1.3b Plano General



13.1.4a Primer Plano



13.1.4b Primer Plano (cambio de foco)



13.1.5 Plano de Conjunto



13.2.1 Plano General



13.2.2 Plano Medio



13.2.3 Plano General

## Secuencia 15. Beto y Heli son torturados

### Escenas:

15.1 El comandante Mora entrega a Beto y a Heli a los sicarios

15.2 Beto y Heli son torturados por los sicarios

15.3 Beto y Heli son transportados en la camioneta

15.4 Beto es colgado y Heli abandonado en el puente

**Descripción:** Heli y Beto son entregados a un grupo de jóvenes sicarios. En la casa de los sicarios son sometidos a torturas brutales. Dos de los sicarios son los encargados de cometer la tortura, la cual ejercen frente a cuatro niños que juegan *play station* en una pantalla gigante y a quienes invitan a participar en ella. Dos de los jóvenes espectadores, al igual que los torturadores, están bajo los efectos de las drogas y el alcohol. La tortura comienza con Beto, es colgado de una polea en el techo y golpeado con una tabla. Después es quemado de su zona genital mientras Heli presencia todo el proceso. Inmediatamente es el turno de Heli que también es colgado y golpeado por los sicarios. Al amanecer, son llevados en la batea de una camioneta a un puente peatonal en el que cuelgan a Beto, y a Heli, malherido, lo abandonan sobre el puente.

**Transgresión:** Violencia directa en sus tres manifestaciones. Violencia física que se traduce en una total falta de respeto por la vida humana, en la tortura, los golpes y vejaciones al cuerpo; violencia psicológica al hacer presenciar la tortura a Heli y a los niños que serán futuros sicarios, violencia verbal en las groserías y amenazas de los sicarios. Violencia estructural dado que las condiciones de pobreza, educación y violencia han llevado a todos los personajes a esa situación; y una violencia simbólica puesto que colgar un cuerpo de un puente es un mensaje de amenaza a la sociedad y un código de amenaza entre los grupos de narcotraficantes.

Víctima: Heli y Beto (niños sicarios)/Victimario: Sicarios (niños sicarios)

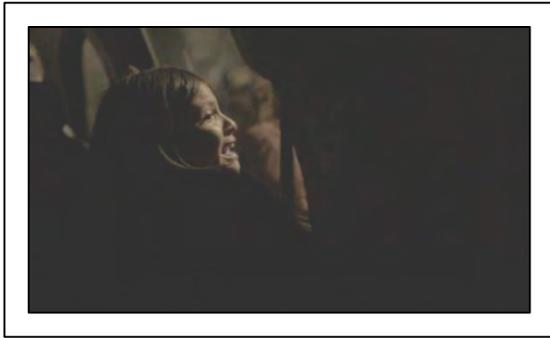
### Secuencia 15. Beto y Heli son torturados



15.1.1a Plano Medio (paneo)



15.1.1b Plano Medio (paneo)



15.1.1c Plano Medio



15.2.1 Plano de Conjunto



15.2.2 Plano General



15.2.3 Plano Medio Largo



15.2.4 Primer Plano



15.2.5 Plano Medio



15.2.6 Plano Medio



15.2.7 Plano de Conjunto



15.2.8 Plano Medio



15.2.9a Plano Medio Largo



15.2.9b Plano Medio Largo



15.2.10 Primer Plano



15.2.11a Plano Medio



15.2.11b Plano Medio



15.2.12 Primer de Conjunto



15.2.13 Plano Medio



15.2.14 Plano Medio



15.3.1 Primer Plano



15.4.1 Plano General



15.4.2 Plano General



15.4.3 Plano General

## **Secuencia 16. Los detectives violentan psicológicamente a Heli**

### **Escena:**

16.3 Interrogatorio en la Procuraduría General de Justicia

**Descripción:** Heli es llevado a la Procuraduría General de Justicia del Estado para brindar su declaración. Se encuentra herido por la tortura previamente recibida. Durante el interrogatorio tanto el detective Omar como la detective Maribel sospechan de su culpabilidad en los acontecimientos. Su testimonio es puesto en duda por estos dos personajes y es forzado a firmar una declaración

en la que su padre es acusado de criminal. Es chantajeado con la desaparición de su hermana Estela para conseguir que firme la falsa declaración.

**Transgresión:** Los detectives violan su código ontológico y ejercen una violencia psicológica y estructural. La primera al chantajearlo y presumir su culpabilidad. Estructural dado que esta forma de proceder se ha vuelto un vicio del sistema. Las violaciones a sus preceptos institucionales son la mala representación de Heli como afectado ante un tribunal, la falta de sensibilidad y compromiso social, así como la nula impartición de justicia debido a la burocracia que le imponen a Heli para conseguirla. No consideran su igualdad ante la ley ni su derecho a su igual protección.

Víctima: Heli/Victimario: Detective Omar y Detective Maribel

### Secuencia 16. Los detectives violentan psicológicamente a Heli



16.3.1 Plano General



16.3.2 Primer Plano



16.3.3 Primer Plano



16.3.4 Primer Plano



16.3.5 Primer Plano



16.3.6 Primer Plano



16.3.7 Primer Plano



16.3.8 Plano de Conjunto

## Secuencia 17. El comandante Mora es asesinado

### Escenas:

#### 17.1 Heli ve el noticiero

**Descripción:** Heli se encuentra en su casa mirando la televisión, al cambiar el canal ve en el noticiero que fueron encontradas junto con un narcomensaje las cabezas de tres elementos de la policía de las fuerzas especiales de combate al narcotráfico. Heli, quien se encuentra recostado en el sillón se incorpora mirando atentamente. En la televisión se observan claramente las tres cabezas, siendo una de ellas la del comandante Mora. Heli se queda sorprendido. Al poco tiempo, Sabrina llega a casa, suena el teléfono y se lo da a Heli.

**Transgresión:** Violencia cultural y/o simbólica. La televisión al presentar la noticia de las decapitaciones sin la más mínima sensibilidad y mostrando imágenes violentas, fomenta una relación de naturalización de la violencia y agrade la sensibilidad del espectador, en este caso Heli. Víctima: Heli/Victimario: Medios de comunicación (televisión).

## Secuencia 17. El comandante Mora es asesinado



17.1.1 Plano Medio



17.1.2 Primer Plano



17.1.3a Primer Plano



17.1.3b Primer Plano



17.1.4 Plano medio

## Secuencia 18. Heli es amenazado por un tanque del ejército

Escenas:

18.3 Llega un vehículo del ejército a casa de Heli y se va

**Descripción:** Heli se encuentra en el baño de su casa después de un desencuentro con Sabrina, mientras lava su rostro las paredes de la casa comienzan a vibrar. Sale inmediatamente de su

casa y se encuentra con un vehículo del ejército que se para frente a él apuntándole con un arma de gran calibre en una actitud intimidatoria. Él se acerca al vehículo y éste arranca y se va.

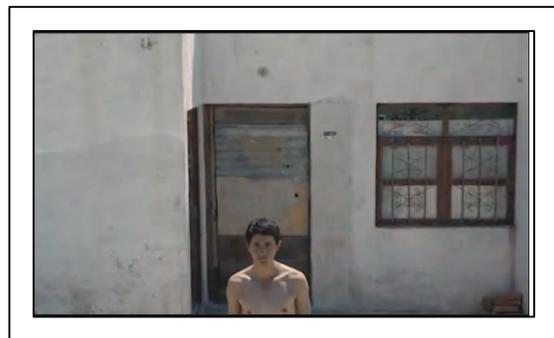
**Transgresión:** Violencia psicológica y simbólica ya que el acto constituye una intimidación y una amenaza. El hecho de invadir su propiedad sin dar explicación alguna da el mensaje del poderío del ejército y de lo insignificante que Heli es para él. Por su parte, el ejército viola sus preceptos dado que pone en duda su moral y su vocación de servicio hacia los ciudadanos del país.

Víctima: Heli/Victimario: Ejército

### Secuencia 18. Heli es amenazado por un tanque del ejército



18.3.1 Plano Medio



18.3.2 Plano Medio



18.3.3 Plano General



18.3.4 Plano Americano



18.3.5a Plano General (travelling)



18.3.5b Plano General

## Secuencia 19. Heli es violentado por la detective Maribel al confesar la verdad

### Escenas:

#### 19.3 La detective Maribel se le insinúa a Heli

**Descripción:** Heli sube al vehículo de la detective Maribel. Una vez adentro Heli le confiesa la verdadera historia de la agresión que sufrió a manos de los policías y de los sicarios. Confiesa la relación de Estela con Beto y habla de los paquetes de cocaína de los que se deshizo. La detective desvía la conversación y comienza a preguntarle sobre su vida privada. Ella se desnuda el pecho y se le ofrece a Heli. Él, confundido, cede por un momento pero se arrepiente y la detective lo ofende. Heli baja del automóvil.

**Transgresión:** Violencia verbal, psicológica y estructural. La violencia psicológica es porque ella se aprovecha de la situación vulnerable en la que Heli se encuentra. La violencia estructural se da en que pareciera que la detective le condiciona el apoyo jurídico a cambio de un favor sexual. Cuando Heli se niega, ella lo ofende verbalmente. Maribel viola los estatutos de la Procuraduría por su falta de profesionalismo y sentido humano, y su función desapegada a la justicia. Viola el derecho humano de Heli de contar con un recurso efectivo ante un tribunal competente que lo ampare contra actos que violan sus derechos constitucionales.

Víctima: Heli/Victimario: Detective Maribel

## Secuencia 19. Heli es violentado por la detective Maribel al confesar la verdad



19.3.1 Plano Medio



19.3.2 Plano Medio



19.3.3a Plano Medio



19.3.3b Plano Medio



19.3.3c Plano Medio

## **Secuencia 20. Estela regresa a casa y se le prohíbe el aborto**

### **Escenas:**

- 20.1 Estela llega a la puerta de su casa
- 20.2 Sabrina baña a Estela
- 20.3 El médico revisa a Estela y le prohíbe el aborto

**Descripción:** Tiempo después de haber sido secuestrada por Mora, Estela regresa caminando a su casa. Sabrina la recibe en la puerta y al verla Heli se abalanza sobre ella. Los tres se abrazan fuertemente. Sabrina baña a Estela quien se encuentra ida y sin habla, mientras Heli espera afuera del baño. Una doctora de la Procuraduría General de Justicia revisa a Estela, confirma un embarazo y le advierte que le es imposible abortar dada la legislación del Estado. Se ofrece a cuidar del embarazo por la cantidad de 150 pesos semanales.

**Transgresión:** La violencia estructural y simbólica afectan a Estela en esta secuencia. La violencia estructural se da en el hecho de que se le prohíbe abortar y dadas sus condiciones de pobreza, le será imposible trasladarse a otro estado para hacerlo. Es víctima del sistema. La violencia simbólica radica en que la legislación ha sido resultado de una serie de ideologías sobre el aborto, la muerte y la religión. La Procuraduría no resuelve las afectaciones ni repara el daño, ni brinda el

apoyo de calidad, sensibilidad y calidez en las necesidades sociales, psicológicas, jurídicas y médicas que demanda Estela y que marcan sus estatutos.

Víctima: Estela/Victimario: Procuraduría General de Justicia (Médico)

### Secuencia 20. Estela regresa a casa y se le prohíbe el aborto



20.1.1a Plano General (Paneo)



20.1.1b Plano General (Paneo)



20.1.2 Plano de Conjunto



20.2.1 Plano Medio



20.2.2 Plano Medio



20.2.3 Primer Plano



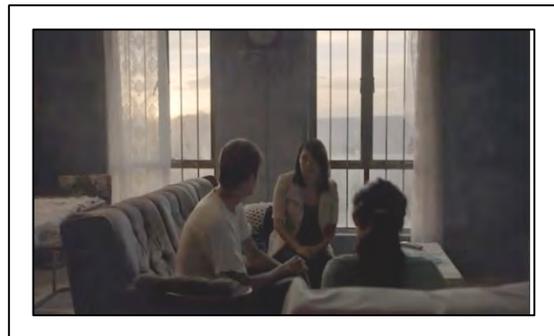
20.2.4 Primer Plano



20.3.1a Primer Plano



20.3.1b Primer Plano



20.3.2 Plano de Conjunto

## **Secuencia 21. Heli hace justicia por su propia mano.**

### **Escenas:**

- 21.1 Heli localiza al captor de Estela
- 21.2 Heli mata a golpes al captor de Estela
- 21.3 Heli tiene sexo con su mujer

**Descripción:** Estela, que ha quedado muda por el trauma de la agresión de la que fue víctima, le dibuja a Heli un mapa orientativo del sitio donde la tenían secuestrada. Con él, Heli camina por el campo hasta que parece haber localizado el sitio, a lo lejos ve un pequeño cuarto construido en medio de la nada y observa a un hombre entrar en él. Heli regresa más tarde en su bicicleta y con un palo en la mano se acerca a la casa e irrumpe violentamente en ella. Comienza una persecución del hombre que se encuentra dentro de la casa y a quien Heli logra derribar y matar a golpes.

**Transgresión:** Violencia directa. Agresión física que culmina en la muerte de una persona, el supuesto secuestrador. Se viola su derecho a la vida.

Víctima: Sicario/Victimario: Heli

**Secuencia 21. Heli hace justicia por su propia mano.**



21.1.1 Plano Medio



21.1.2 Plano Entero



21.2.1 Plano General



21.2.2 Plano Medio



21.2.3 Plano General



21.2.4 Plano Medio



21.2.5 Plano General



21.2.6 Plano Medio



21.2.7 Plano General



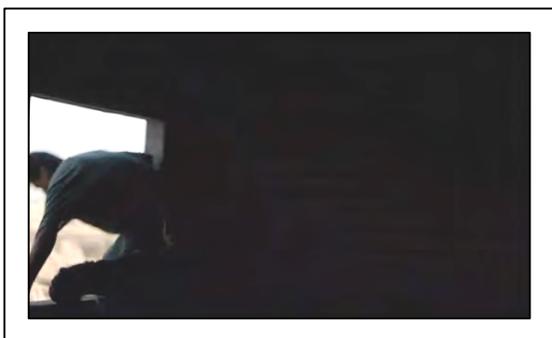
21.3.1a Plano Americano (cámara en mano)



21.3.1b Plano Medio



21.3.1c Plano Medio



21.3.1d Plano de Conjunto



21.3.1e Plano General



21.3.1f Plano General



21.3.2 Plano General

#### 3.2.3.4 Fijación textual del filme

El último elemento del análisis narrativo es la fijación textual del filme. Se refiere al tipo de soporte sobre el cual se trabaja el análisis. *Heli* fue estrenada en cine digital con 300 copias en México. La copia que fue utilizada para la realización del presente análisis fue una copia en DVD sin alteración del formato. La versión del filme es la versión del director, la versión única de la película que se comercializó.

De igual manera esta versión maneja una serie de materiales extra que contienen la versión completa de la película comentada por el Director Amat Escalante y por el Director de Fotografía, Lorenzo Hagermman; una serie de fotografías, escenas borradas de la película y un detrás de cámaras.

El filme contiene al inicio un paratexto de los premios de los cuales ha sido acreedor y de las distintas compañías que ayudaron en su producción.

#### 3.2.4 Análisis Textual

Como se estableció en el primer apartado de este capítulo, el análisis textual conlleva a descifrar la mirada que puede reconstruirse detrás de la representación, el imaginario y las figuras simbólicas que condensan las contradicciones y las tensiones del momento histórico en que esta aparece. Es la visión histórica del mundo que se ve reflejada en la película, la mirada que la proyecta y el lugar desde el que se proyecta.

En *Heli* esta mirada histórica se encuentra determinada por las tensiones originadas por la guerra contra el narcotráfico del sexenio de Felipe Calderón, el manejo mediático de la misma, la desigualdad social que se disparó en ese periodo y la crisis política de su sexenio; así como por las condiciones de la industria cinematográfica de esos años, estos fenómenos mediados por la mirada de Amat Escalante y su grupo de trabajo.

### **3.2.4.1 Contexto**

Como Vicente Benet lo señala, es el marco cultural del que la representación es consecuencia. Involucra tanto las circunstancias sociopolíticas como la instancia cinematográfica dentro de la cual se erige la película en cuestión. Es el sentido histórico del cine, la película como mediación, considerada como fuente de información y como una visión del mundo.

#### **3.2.4.1.1. Felipe Calderón y la Guerra contra el Narcotráfico**

En 2006, Felipe Calderón en un intento de legitimar su gobierno, anunció su lucha contra el narcotráfico. La movilización de más de 45 000 soldados que en trabajo conjunto con la Policía y la Marina combatieron los cárteles de la droga, generó un efecto contrario, pues en lugar de reducir la criminalidad, el tráfico y el consumo, dio marcha a una lucha encarnada entre los cárteles por apoderarse de mercados y ocupar territorios, así como a la creación de grupos paramilitares al servicio del crimen organizado y a la corrupción institucionalizada de fuerzas federales dentro del Ejército, la Marina y la Policía Federal. Los bajos salarios, la falta de apoyo institucional y la mala imagen pública fomentó la corrupción de fuerzas federales las cuales operaron con grupos criminales de manera directa en el narcotráfico, secuestros y ejecuciones.

La violencia se acrecentó no sólo por los grupos del narcotráfico, sino también por los operativos emprendidos por el ejército. Los soldados, carentes de una instrucción adecuada para afrontar la criminalidad en la urbe violaron constantemente los derechos de los ciudadanos. Las quejas contra el ejército se quintuplicaron entre 2006 y 2011, presentando en el primer semestre 880 casos<sup>292</sup>. La Comisión Nacional de Derechos Humanos anunció un paquete de recomendaciones al gobierno de Calderón que denunciaban abusos y violaciones a las garantías individuales con detenciones arbitrarias, tortura, allanamiento, abuso sexual, retención arbitraria, tratos crueles,

---

<sup>292</sup> Jo Tuckman. *México, democracia interrumpida*, Random House Mondadori, México, D.F., 2013, p.224.

degradantes e inhumanos, lesiones<sup>293</sup>, desapariciones forzadas y ejecuciones extrajudiciales. Así como la intromisión de agentes extranjeros como asesores operativos en el entrenamiento de fuerzas especiales que promovían la violación constante de los derechos humanos con tratos degradantes e inhumanos del personal a su cargo.

Los datos oficiales de las víctimas de la narcoviolencia señalan que eran de 34 mil 612 defunciones<sup>294</sup>, los datos extraoficiales son mayores, apuntan a cerca de 50 mil. Como parte de su estrategia, el gobierno afirmó de manera rutinaria que el 90% de los asesinados habían tenido algún tipo de relación con los cárteles, pero investigaciones paralelas a los datos oficiales señalaron lo contrario<sup>295</sup>. Fue clara la estrategia de una burda criminalización de las víctimas tanto las afectadas por grupos criminales como las afectadas por la burocratización y corrupción de las instituciones gubernamentales en la procuración de justicia.

En México, los niveles de impunidad son sumamente altos, pues se estima que el nivel de impunidad entre los crímenes del orden civil es de 95%. Apenas 22 homicidas ligados con el crimen organizado durante el lapso ocurrido entre el comienzo de la ofensiva, en diciembre de 2006 y enero de 2011, recibieron sentencia.<sup>296</sup> Las instituciones se responsabilizan unas a otras y el caso no llega a ningún lado, o bien, como se señaló líneas arriba, la criminalización de la víctima es la salida fácil en el limbo jurisdiccional. Las administraciones municipales se encuentran infestadas por el narcotráfico y se han vuelto incapaces de garantizar la paz y la seguridad de los ciudadanos<sup>297</sup>. La corrupción de los funcionarios públicos desde los niveles más altos de la jerarquía estatal ha creado un sistema de pactos y acuerdos informales en el que pareciera que todo está permitido.

Por otro lado, la crisis económica de Estados Unidos tuvo una gran repercusión económica en México, de tal manera que a finales de 2008 y sobre todo en 2009 se dio una contracción de las exportaciones manufactureras, menos ingresos derivados del turismo (cuestión agravada por la epidemia de la influenza H1N1), menor demanda de energéticos, una caída de las remesas, y un declive de la inversión extranjera directa; por lo que la crisis tuvo un impacto del -6.5% del PIB

---

<sup>293</sup> Ernesto Nuñez Albarrán. *Crónica de un sexenio fallido. La tragedia del Calderonismo*, Random House Mondadori, México, D.F., 2012, p.63.

<sup>294</sup> Jo Tuckman. *Op cit.*, p.44.

<sup>295</sup> En este punto se recomienda revisar el trabajo de Jo Tuckman citado en este apartado y el de la periodista Marcela Turatti titulado *Fuego Cruzado. Las víctimas atrapadas en la guerra del narco*, México, Ed. Grijalbo, 2011.

<sup>296</sup> Jo Tuckman. *Op cit.*, p. 229.

<sup>297</sup> Peter Waldmann, "El narcotráfico en México. Una escalada de violencia anómica", *Cuadernos del ICDGE*, Número 3 Edición Especial, Segundo semestre, 2012, p. 15.

para 2009, con lo cual se perdieron más de 500 000 empleos formales<sup>298</sup> y casi siete millones de personas cayeron en situaciones de hambre. A finales de 2008, el CONEVAL reportó que el 47.7% de la población se encontraba en pobreza, la mayoría de ellos población infantil y juvenil, esta última con bajísimos niveles de escolaridad.<sup>299</sup> Para otoño del 2012, los pobres aumentaron de 48.8 a 52 millones y la pobreza extrema se mantuvo en 12 millones de mexicanos. Estos niveles de pobreza, desempleo, marginación y exclusión social como síntomas de una violencia estructural, contribuyeron a la creación de pandillas y grupos de jóvenes desposeídos que ante un futuro sin oportunidades de desarrollo fueron absorbidos por grupos criminales, convirtiéndose en carne de cañón de la guerra contra las drogas.

Además, el manejo mediático de la lucha contra el narcotráfico por parte del gobierno calderonista consistió en promover en *spots* de radio y televisión los supuestos logros de la guerra, y por no publicar ni transmitir imágenes explícitas o mensajes directos de los cárteles como las narcomantas<sup>300</sup>, los colgados y descabezados, a fin de apoyar la idea de que la estrategia estaba siendo efectiva y los índices de violencia iban a la baja. El Departamento de Comunicación Social de la Presidencia trabajó para producir de manera conjunta con la empresa Televisa series, escritos y mensajes en defensa de la estrategia oficial contra la delincuencia organizada como lo fueron el caso de la telenovela “El equipo” y el Blog de la Presidencia “Los mitos de la lucha por la seguridad”. No obstante, otras vías como el internet y las redes sociales mostraron el horror y la tragedia de la guerra del narco dejando en claro que en la narcoviencia la profanación de los cuerpos es un ejercicio rutinario. La crueldad de los actos violentos en los que las víctimas son torturadas, quemadas y mutiladas, y sus cadáveres dejados en carreteras y en plazas públicas para que todo mundo los vea deja en claro que la violencia ha aumentando tanto en los lugares y en sus formas.

Guanajuato, lugar en el que se desarrolla la historia de *Heli*, representa uno de los muchos estados con sus municipios que se han visto arrasados por el enfrentamiento entre cárteles de la droga. En el estado operan cinco grupos criminales: La Familia Michoacana, Los Caballeros Templarios, el cártel del Milenio, los Zetas y el cártel de Jalisco Nueva Generación. En mayo del 2011 fueron detenidos 26 elementos de seguridad pública por nexos con el narcotráfico vinculados al grupo delictivo La Familia, los cuales proporcionaban información de las actividades policiales y protección a los narcotraficantes.<sup>301</sup> En septiembre del mismo año, fueron encontradas una serie

---

<sup>298</sup> Rolando Cordera citado en “Conocer para comprender la violencia: origen, causas y realidad”, Francisco Jiménez Bautista. *Convergencia, Revista de ciencias sociales UAEM*, no. 58, México, enero-abril 2012, pp.13-52, p.35.

<sup>299</sup> *Ibid.*, p.35.

<sup>300</sup> Ernesto Nuñez Albarrán. *Op. cit.*, p.143.

<sup>301</sup> *Notimex*. México, 12 de mayo de 2011. “Caen 26 policías de Guanajuato por narcotráfico”. En: [<http://www.aztecanoticias.com.mx/notas/seguridad/54108/caen-26-policias-de-guanajuato-por-narcotrafico>.]Consultada

de narcomantas atribuidas al Cártel de Los Caballeros Templarios en las que lanzan una acusación a las autoridades policiacas de la entidad de estar vinculadas con los Zetas<sup>302</sup>. En el periodo que abarca del 2006 a 2011 se cometieron 309 homicidios dolosos relacionados con el crimen organizado en la entidad<sup>303</sup>, siendo así uno de los principales Estados que colaboran con las estadísticas de los crímenes a raíz de la guerra contra el narcotráfico. Leer la película en este contexto es necesario para entender su funcionamiento cultural.

*Heli* condensa simbólicamente los efectos colaterales de la violencia generada a partir de la guerra contra el narcotráfico, la corrupción institucional originada por la misma guerra y la manera en que ha afectado a la sociedad civil, que a pesar de todo intenta sobrellevar una vida alejada del crimen y la corrupción. Pone al descubierto el hecho de que hasta las zonas más recónditas del país se encuentran amenazadas por las actividades delincuenciales del narco, y muestra la impotencia de la sociedad por conseguir justicia ante instituciones corruptas e inoperantes que son incapaces de cumplir su función. El abordaje del tema contrasta con el tratamiento dado en los medios de comunicación, pues más que alentar los avances de la guerra y la operación de las instituciones involucradas, critica la estrategia y muestra los efectos negativos que ha originado en la sociedad.

En *Heli* hay una gran cantidad de elementos contextuales que pueden ser sacados a colación. El marco cultural de *Heli* está definido por las prácticas violentas de los grupos criminales del narcotráfico, la politización de la guerra, la violencia estructural como la pobreza y la exclusión social de las zonas marginadas más afectadas, y la crisis institucional de un sistema corrupto y amoral, los cuales aparecen representados en la película, en los personajes y en los conflictos que *Heli* debe afrontar.

Ahora bien, como lo señala Benet, el problema del contexto se resuelve en parte dentro del marco cultural y social, pero eso no es todo. El otro elemento fundamental es la institución cinematográfica que afecta tanto a las condiciones de producción como a algunos elementos del estilo.<sup>304</sup>

---

el día: 7 abril de 2015.

<sup>302</sup> *The narco times*. México, 20 septiembre de 2011, "Aparecen 19 narcomantas en Guanajuato". En: [<http://thenarcotimes.blogspot.mx/2011/09/aparecen-19-narcomantas-en-guanajuato.html>]. Consultada el día: 7 de abril de 2015.

<sup>303</sup> Verónica Espinosa, "Operan en Guanajuato cinco carteles: Procuraduría", 16 marzo de 2012, *Revista Proceso*. En: [<http://www.proceso.com.mx/?p=301192>]. Consultada el día: 7 de abril de 2015.

<sup>304</sup> Vicente Benet. *La cultura del cine. Introducción a la historia y estética del cine*, Barcelona, Paidós, 2004. p.292.

### 3.2.4.1.2 Heli y la institución cinematográfica

*Heli* fue concebida por Amat Escalante, un realizador mexicano independiente y autodidacta, y producida con fondos de creación cinematográfica de países como Francia, Alemania y Holanda. Dada su temática y su carácter de cine independiente, fue después de conseguir el apoyo extranjero que logró conseguir apoyos nacionales de instituciones gubernamentales mediante fondos de estímulo a la producción como lo son FOPROCINE, EFICINE y CONACULTA para cubrir el presupuesto aproximado de la película que ascendía a 10 millones de pesos. Además, contó con el apoyo de compañías privadas: Mantarraya Producciones, Tres Tunas, Le Pacte, Lemming Film, No Dream Cinema, Sundance-NHK, Ticoman, Unafilm, ZDF-Arte.

Dadas las condiciones austeras de su filmación, *Heli* se realizó en formato digital lo que alargó el rodaje puesto que, como lo señala el director<sup>305</sup>, el plan original era un rodaje de ocho semanas el cual se retrasó por la cantidad de repeticiones que permitía el formato digital. Por otro lado, el rodaje no fue continuo dado que la visita del papa Benedicto XVI a Guanajuato durante la grabación de la película interfirió con el rodaje. Esta pausa se utilizó para reescribir parte del guión.

En la búsqueda de un trabajo más ambicioso Escalante se involucró en el desarrollo del guión con la intención de “hacer algo más elaborado<sup>306</sup>”. Al ganar un premio en el *Festival de cine de Sundance*, el cual consistía en la ayuda para el desarrollo de un guión, empezó a buscar guionistas que pudieran asesorarlo. Jean Claude Carrière leyó el tratamiento que tenía y le dio algunos consejos. Finalmente decidió trabajarlo con Gabriel Reyes, amigo y compañero de la infancia con quien había trabajado previamente. El guión terminó en 120 páginas, pero sufrió de cambios en cada toma, incluidos diálogos, vueltas de tuerca y un promedio de 30 versiones para cada escena,<sup>307</sup> lo que significa que la película se iba escribiendo conforme se rodaba.

El equipo de trabajo que colaboró en *Heli* fue fundamental, la cantidad de diálogos, actores y locaciones la hacían una película difícil de filmar. Para su realización Escalante entrevistó a unas 3,000 personas para el casting e instaló a los seleccionados en el lugar de la acción antes de rodar. Armando Espitia (*Heli*) se trasladó a vivir a la zona antes de empezar el rodaje por órdenes de Escalante, pues como narra el actor: “fue un casting muy raro, Amat me cortó el pelo, me puso a andar en bicicleta, me llevó a vivir unas semanas antes al poblado de Calderones con una

---

<sup>305</sup> Verónica Espinosa, “Con *Heli*, Amat Escalante ‘asume’ los riesgos: odio o reconocimiento”, *Proceso*, 22 de Julio de 2013. En: [<http://www.proceso.com.mx/?p=348401>]. Consultada el día 6 de abril de 2015.

<sup>306</sup> Mariana Linares Cruz, “Amat Escalante ‘Le meilleur réalisateur’”. *Revista Frente*, 24 de julio de 2013. En: [<http://www.frente.com.mx/amat-escalante-cineasta-aunque-le-pese/>] Consultada el día: 7 de abril de 2015.

<sup>307</sup> *Ibid.*

familia, porque ahí se rodó la película”.<sup>308</sup> Además, Linda González (Sabrina), Andrea Vergara (Estela), Reina Torres (Maribel) y Juan Eduardo Palacios (Beto), no eran actores, sino personas habitantes de la zona que crecieron ahí, y que al igual que Escalante, estaban familiarizados con la problemática que enfrentaba en relación a la guerra contra el narcotráfico.

En *Heli* trabajó un equipo de alrededor de 35 personas. El Productor Jaime Romandía (ocho veces seleccionado en Cannes), el director de fotografía Lorenzo Hagerman, Daniela Schneider en el diseño de producción, Martín Escalante en el casting y la fotografía fija, y Alexander De Graaf en la asistencia de dirección y con quien Escalante había trabajado en otros proyectos. Nicolás Celis, el productor en línea, fue un descubrimiento para el director, pues fue un rodaje muy complicado que logró sacar adelante. La editora Natalia López trabajó cinco o seis meses en los estudios de Tepoztlán de Carlos Reygadas con horarios fijos y en una absoluta concentración<sup>309</sup>. Todos ellos fueron los pilares de un equipo que logró sacar adelante la película hasta su terminación.

A pesar de que fue ampliamente criticada por sus escenas violentas y por la mala publicidad que representaba para el gobierno mexicano, la película fue galardonada en diversos festivales: en 2013 en el Festival de Cannes recibió el premio a Mejor director; en el Festival de la Habana el premio a Mejor película; en los Premios Ariel a Mejor Director; en el Festival de Lima a Mejor película, y en los Premios Fénix a Mejor director.<sup>310</sup> Al hablar de la violencia mostrada en la película Escalante explicó:

No se trata de una película que tenga por objeto destruir el turismo mexicano. La realidad de México es peor que la que muestro en la película. He querido analizar la violencia situándola en su contexto, y no simplemente mostrarla... subrayar que existen personas que la provocan y otras que son testigos. He querido mostrar esta violencia tal como es y filmarla de forma inédita para atraer la atención del público<sup>311</sup>.

Cabe destacar que Amat Escalante es el único director, productor y guionista cuyas tres únicas producciones, *Sangre* (2005), *Los Bastardos* (2008) y *Heli* (2013), han sido presentadas en el Festival de Cannes. Su ópera prima *Sangre* obtuvo el premio FIPRESCI en *Un Certain Regard* en Cannes 2005 y *Los Bastardos* se llevó el reconocimiento a la Mejor Película Iberoamericana en el Festival de Mar de la Plata en 2008.

---

<sup>308</sup> Verónica Espinosa. *Op. cit.*

<sup>309</sup> Mariana Linares Cruz. *Op. cit.*

<sup>310</sup> *Film Affinity*, “Heli”. En: [<http://www.filmaffinity.com/es/film103490.html>]. Consultada el día: 7 de abril de 2015.

<sup>311</sup> *Morelia Film Fest*, El 13º FICM se llevará a cabo del 23 de octubre al 1 de noviembre de 2015. “Heli, de Amat Escalante en el Festival de Cannes”. En: [<http://moreliafilmfest.com/heli-de-amat-escalante-en-el-festival-de-cannes-2013/>]. Consultada el día: 7 de abril de 2015.

### 3.2.4.2 Intertexto

Es la relación que se establece entre el texto objeto del análisis y otros textos. Son las referencias relacionadas con la tradición cultural y con textos coetáneos.<sup>312</sup> Los referentes intertextuales que caracterizan a *Heli* son principalmente dos, la información de la narcoviencia recopilada a través de diferentes medios que se vio plasmada en el guión, y las influencias estilísticas y temáticas de determinados autores en el tratamiento cinematográfico de Escalante.

*Heli* tiene como punto de partida el desencanto y el miedo de Escalante ante un país gobernado por el tráfico de drogas, la violencia y la corrupción. Durante el proceso de creación del guión, el cual le tomó más de cinco años, pasaron cosas a su alrededor que lo impresionaron y que decidió incluirlas en la película. El director asegura que deseaba ir más allá de los periódicos y la televisión y dar a la violencia el peso que merecía en la cinta mostrando aquello que los medios oficiales no muestran, esta es la razón de la existencia de escenas de violencia explícita en el filme. Escalante recoge algunos de los acontecimientos relacionados con la narcoviencia pero mostrados desde otra perspectiva, desde una perspectiva más humana: “Lo que busco es traspasar lo que ya hemos visto. Quiero enseñar cosas que no han sido mostradas, porque es muy diferente ver cómo sucede, que leerlo en un periódico”<sup>313</sup>.

Existe un video en *Youtube* que es un referente plasmado directamente en la cinta. En la secuencia del entrenamiento militar de Beto, hay una escena en la que un agente estadounidense dirige el entrenamiento de los cadetes de las fuerzas especiales sometiéndolos a ejercicios extenuantes y a tratos denigrantes. El video que lleva por título “Torturan a policías en León, Guanajuato”<sup>314</sup>, fue difundido el 1 de julio de 2008 por el *Heraldo de León* y en él claramente se muestran las vejaciones a las que son expuestos los policías por personal extranjero. La secuencia de la película viene directamente de ahí, fue copiada tal cual. Y como Escalante lo señala, “otras situaciones en el video después desarrollaron más cosas de la película, como el muchacho que le roba a sus superiores, la deshumanización entre ellos, el poco respeto y la corrupción, como consecuencia”.<sup>315</sup>

En este sentido, *Heli* juega con el conocimiento intertextual de los espectadores y le propone alternativas que le sorprenden. Asume a un espectador expuesto al contenido de periódicos,

---

<sup>312</sup> Vicente Benet, *Op. Cit.*, p.292.

<sup>313</sup> Salvador Franco Reyes, “Heli es una película triste: Amat Escalante”, *Excelsior*, México, 17 de mayo de 2013, En: [<http://www.excelsior.com.mx/funcion/2013/05/17/899618>]. Consultada el día: 7 de abril de 2015.

<sup>314</sup> Francisco Pérez. *Torturan a Policías en León, Guanajuato*. 1 de julio de 2008. En: [<https://www.youtube.com/watch?v=XrdL6ggkcUw>], Consultado el día: 7 de abril de 2015.

<sup>315</sup> Mariana Linares Cruz. *Op. cit.*

noticieros radiofónicos y televisivos, ávido de información relacionada con la violencia, el crimen y el narcotráfico, pero *Heli* le muestra otra versión de los acontecimientos, el lado humano, los efectos que la estrategia ha generado en cualquier persona común y corriente cuya vida ha sido irrumpida por la misma. Habla de las emociones, de los sentimientos y pesares, de las luchas que emprenden las víctimas antes de convertirse en los números de una estadística.

Otro aspecto importante de las conexiones intertextuales se refiere a la tradición fílmica. En el mismo periodo surgieron en México varias películas que abordaron la temática del narcotráfico, la corrupción y el clima de violencia por el que atraviesa México, como lo fueron *El Infierno* (2010) de Luis Estrada, *Miss Bala* (2011) de Gerardo Naranjo, *Días de Gracia* (2011) de Everardo Gout, *Post Tenebras Lux* (2012) de Carlos Reygadas y *Después de Lucía* (2012) de Michael Franco.

El trabajo de Amat Escalante tiene varias influencias. *Heli*, remite a trabajos de luz similares a los de películas como *Había una vez en Anatolia* (Bir Zamanlar Anadolu'da, 2011) de Nuri Bilge Ceylan e incluso un par de encuadres que recuerdan a John Ford o Sergio Leone<sup>316</sup>. En el ritmo y los planos suele decirse que Escalante hereda su estilo de Carlos Reygadas, a quien asistió en la dirección de *Batallas en el cielo* y que es coproductor de *Heli*. No obstante, como lo señala Fernanda Solórzano, esta película, deja ver una influencia más grande del francés Bruno Dumont, uno de los directores más identificados del llamado Nuevo Extremismo Francés: una corriente que agrupa a directores que muestran el cuerpo humano en cualquier modalidad posible de abuso y mutilación (Gaspar Noé, François Ozon y Claire Denis, entre otros)<sup>317</sup>. Como la autora lo señala, el vínculo entre Escalante y Dumont surgió en 2005, cuando aquel presentó su primera película en Cannes y este presidió el jurado que da becas a algunos cineastas para que escriban su siguiente guión durante una residencia breve en París. Dumont lo eligió como uno de los becados. Los espacios abiertos que contrastan con vidas sofocadas de sus personajes es uno de los recursos más empleados por Dumont, y el rasgo que define el estilo en *Heli*.

Un último aspecto sobre el análisis intertextual son dos elementos, uno iconográfico y el otro audiovisual, que aparecen en el filme cuya referencialidad resulta muy evidente. Por un lado, el sello del atril en la escena en la que el comandante de las fuerzas federales da el informe sobre la quema del cargamento decomisado de cocaína, el sello lleva la frase "Mejor vivir" haciendo referencia explícita al programa de seguridad social emprendido por el gobierno de Calderón titulado "Para vivir mejor", frase que también usó en su campaña por la presidencia. La aparición de un niño retrasado mental que toma el atril después del evento se erige como una metáfora muy

---

<sup>316</sup> David Milkos. *Op. Cit.*

<sup>317</sup> Fernanda Solórzano, "Heli de Amat Escalante". *Letras Libres*. Artes y Medios, Agosto 2013. En: [<http://www.letraslibres.com/revista/artes-y-medios/heli-de-amat-escalante>]. Consultada el día: 7 de abril de 2015.

evidente de la crítica a un gobierno que toma decisiones sin medir las consecuencias de sus determinaciones.

El otro aspecto audiovisual referencial es el formato del noticiero presentado en la escena en la que Heli descubre que el comandante Mora fue asesinado. El tono, las imágenes y la presentación de la información al interior del noticiero es una referencia muy clara a los noticieros estelares de la principal televisora del país, Televisa. Consiste a su vez en una crítica al manejo de la información y a la violencia simbólica de la que se vale para ganar rating y manipular a la audiencia.

### 3.2.4.3 Enunciación

La enunciación define el modo singular en que cada película crea su propio estilo. Es una serie de marcas que se relacionan con el montaje, la puesta en escena y la construcción narrativa<sup>318</sup>. Como instancia relatora y mediadora del relato desvela el uso del lenguaje cinematográfico y la manera en que la información es dada al espectador, así como los mecanismos de identificación emocional con los personajes a través del punto de vista.

Las marcas de enunciación en *Heli* están definidas por un montaje en continuidad, un montaje interno marcado por el movimiento de los personajes en escena y el movimiento de cámara que sigue a los personajes y muestra el resultado de sus acciones. El ritmo lento del montaje y los planos de larga duración hacen que en *Heli* no quede nada a la imaginación. Es precisamente la fuerza de la mostración de las imágenes lo que diferencia a *Heli* de otros textos. La mostración directa y sin elipsis soporta un estilo sumamente realista, deja en claro quienes son los agresores y quienes son los agredidos, así como las consecuencias de sus actos. La violencia en las imágenes genera más que un proceso de identificación, un proceso de empatía, de reconocimiento de ese otro que aparece en pantalla pero que puede estar en cualquier rincón del país. La única elipsis en *Heli* es la violación de Estela, el único momento de agresión que se deja a la imaginación del espectador.

El sistema retórico en *Heli* sostiene dos ideas contrapuestas logradas por la presencia de espacios inmensos y el encierro psicológico de los personajes. Los planos de situación muestran el lugar de los acontecimientos, todo sucede en medio de la nada, sin testigos, en un lugar que pareciera abandonado; por otro lado, los primeros planos muestran a los personajes, sus rasgos, su

---

<sup>318</sup> Vicente Benet. *Op. Cit.* p.295.

desesperación cada vez mayor, la impotencia que los invade y la soledad en la que se encuentran, un estado emocional que se comparte con el espectador.

La puesta en escena es meramente funcional. La casa de Heli muestra su condición social, así como la fábrica Hirotec, ambas ayudan a caracterizar al protagonista. La casa de los sicarios, cumple la misma función, pero además se muestra como un escenario en el que la violencia se ha insertado como parte de la vida cotidiana, es ya un espacio destinado lo mismo a la vivienda que a la tortura. Por su parte, las locaciones naturales muestran el abandono, la soledad, y la falta de autoridad que regule y legitime las actividades económicas y productivas de la zona.

Ahora bien, el principal plano de enunciación en *Heli* se encuentra determinado por las estrategias omniscientes del meganarrador. La historia en *Heli* es contada a través de un narrador omnisciente que logra una enunciación simbólica por la posición estratégica de la cámara. Son dos estrategias fundamentales: una cámara en mano que sigue a los personajes y una cámara colocada detrás de los personajes como si vigilara de cerca, pero sin ser vista por ellos, todos los acontecimientos. Este aspecto de focalización cero remite a la presencia del espectador. Vincula directamente al espectador con los acontecimientos y lo convierte en testigo, no puede dejar de mirar y no puede escapar de la situación, del lugar que el meganarrador le ha confinado. Debe mirar, conocer lo que pasa con los personajes en esos momentos de mayor tensión dramática y de mayor soledad. Esto genera mayor tensión en el espectador, lo conecta directamente con la emoción y lo hace partícipe, generando en él la misma impotencia que invade a los personajes y revelando en él un conocimiento superior.

La posición de la cámara le da una fuerza particular a la historia como una contrahistoria, puesto que revela aquello que generalmente no se ve. Todo es mostrado al espectador pero desde una posición estratégica, lo involucra pero a su vez le impide entrometerse en la acción. Sin ser visto es testigo de los acontecimientos de los cuales no puede escapar. Acompaña a los personajes en su viaje pero en silencio, es un testigo oculto. Con estos recursos se logra una enunciación metafórica de la presencia del espectador en la escena.

Al ser un drama, el sentido de encierro e impotencia se va incrementando. El espectador comparte la emoción con los personajes, cada vez es más difícil sustraerse de la escena, se sufre con ellos el mismo desencanto, la misma violencia y la misma liberación. Al final, Heli como un león hambriento va en busca de su presa. Es la misma redención que recibe el espectador, redención que lo condena.

### 3.2.4.4 Interpretación

El análisis realizado permite un acercamiento político a esta película puesto que al presentar las referencias de su contenido con la realidad funge como testimonio de la misma. Muestra una faceta del conflicto social y político que la guerra contra el narcotráfico de Felipe Calderón originó en México, poniendo en evidencia las fallas del sistema político y judicial, y la crisis social que afectó a los sectores más desfavorecidos del país. De igual forma, la aparición de esta película significó un discurso alternativo al discurso oficial mantenido por las instituciones gubernamentales y medios de comunicación a su servicio, pues al presentar otro punto de vista sobre el conflicto, puso en duda los argumentos y la información promovida por los primeros.

*Heli*, se erigió en el año 2013 como un agente de mediación sociopolítica puesto que mostró, desde determinada perspectiva, la violencia endémica que sacudió a México a raíz de la guerra contra el narco y los enfrentamientos de los cárteles por dominar territorios y ganar mercados. Así mismo, criticó el ejercicio del poder político en relación al conflicto, puesto que exhibió la corrupción que se infiltró en sus instituciones, la falta de legalidad en su ejercicio, y las constantes violaciones a los derechos humanos en su actuar “justificado” por el combate al narcotráfico. Si bien *Heli* no es la representación de un caso real, la historia presentada está respaldada por un marco referencial fundado en el imaginario social de la guerra contra el narco, la política y la violencia, que irremediablemente conlleva la identificación del espectador y a una reflexión profunda sobre el ejercicio del poder político en el país.

*Heli* representa el sentir de una sociedad abatida por el crimen y su impotencia ante un sistema corrupto que en lugar de garantizar su seguridad, es parte del problema. Es claro que Amat Escalante plantea una visión contraria al sistema, pero más que alzarse como una fuerza opositora, es una voz disidente y declarativa que plantea una visión distinta a la del poder. Muestra en su representación una serie de acciones recurrentes sobre las transgresiones ejercidas por el poder político, las violaciones al Estado de derecho y su actuar desde la ilegalidad. Es evidente que su intención es confrontar la idea hegemónica del poder mostrando esa otra realidad ausente en los discursos oficiales.

Como agente de la historia, *Heli* se vincula a la circunstancia sociopolítica de su tiempo. Plantea una serie de metáforas y referencias claras sobre la crisis social y política y sobre la condición humana en el México contemporáneo. Critica fuertemente el carácter de espectáculo que la violencia ha adquirido en la sociedad, y la violación a la deontología y moral del marco legal de las instituciones encargadas de la procuración de justicia en el país. Hace una crítica a un Estado que

ha sido rebasado por la violencia del narcotráfico y cuyas instituciones se han visto corrompidas por él.

De igual forma, la historia, las acciones mostradas, los lugares y personajes, así como su contexto de aparición abrieron un espacio para el ejercicio de la disidencia y concientización política. Si bien, como se demostró, no fue una película fácil de producir, generó un gran revuelo tanto en el circuito artístico como en el político. Recibió fuertes críticas por presentar tanto al interior como al exterior a un país desquebrajado, abatido por la violencia y corrupto en sus instituciones; confrontó otros imaginarios y levantó gran polémica, lo que suscitó la apertura de nuevos espacios de discusión sobre el conflicto. Dio voz a un sector ignorado de la población y generó una apertura a una nueva discusión, el papel del Estado en relación con las víctimas colaterales de la guerra.

*Heli* presenta un México que aparece en la prensa y en las imágenes de la televisión pero desde otra perspectiva. Muestra el efecto que la violencia endémica ha ocasionado en el ciudadano común cuya vida ha sido irrumpida por el crimen del narcotráfico. Su mérito radica en que posiciona su mirada sobre el otro como un ser humano, como una persona que sufre y se ve forzada a enfrentar una vida solitaria ante la carencia de justicia en el país. Hace visible a aquel ciudadano desprotegido por la ley, a merced del crimen y que es parte de la problemática, y que ha sido ignorado por el gobierno en su estrategia de combate. En este aspecto radica su disidencia y su potencialidad para hacer frente al discurso oficial.

*Heli* es una película política no sólo por el hecho de representar personajes e instituciones del poder político, sino porque pone sobre la mesa el debate en relación con el marco legal con que se ha llevado el combate al narcotráfico. Pone en crisis a través de su universo simbólico la legitimación del poder y su actuar ante los acontecimientos. Así, *Heli* es un producto cultural que plantea cuestiones políticas, promueve el reconocimiento de la otredad y abre una profunda reflexión sobre el conflicto de la guerra, el poder político y la crisis de legitimidad presente en la actualidad. Desde esta perspectiva, puede decirse que *Heli* es una película que representa una postura ideológica que confronta al poder político, irrumpen en la vida social e invita a una reflexión en la búsqueda del cambio social.

### 3.3 Análisis de #Luz132: El poder político y la corrupción

#### 3.3.1 Justificación de la película

El movimiento estudiantil #Yosoy132 surge a mediados de mayo del 2012 con la visita del entonces candidato presidencial del Partido Revolucionario Institucional Enrique Peña Nieto a la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México. Un grupo de estudiantes que durante el evento manifestaron su rechazo al candidato y a su proyecto de gobierno, fueron desacreditados como porros y acarreados por los dirigentes del partido y por medios de comunicación en alianza con el poder político. En respuesta, 131 estudiantes ejerciendo su derecho de réplica publicaron un video en la plataforma digital de *Youtube* reivindicando su condición de estudiantes y la legitimidad de su protesta, denunciando a su vez el manejo sesgado de la información por los medios de comunicación y el uso que el Estado ha hecho de ellos para silenciar las voces disidentes en el país. A este primer ejercicio de disidencia política se sumarían estudiantes de distintas universidades, defensores de otras luchas sociales y miembros de la sociedad civil, que con gran clamor promulgaron ser el #132, dando así origen al movimiento.

En el contexto de la contienda electoral, el movimiento #Yosoy132, haciendo uso de herramientas y plataformas digitales, presentó una agenda paralela a los medios oficiales, gestó su autorepresentación y puso en marcha una serie de estrategias comunicativas que funcionaron en contrapeso a la información manipulada presentada por los medios. Este videoactivismo y ciberactivismo se combinó con un activismo práctico que salió a las calles e invadió diversas instituciones del poder político y mediático que representaban el ejercicio corrupto del poder; pugnó por la democratización de los medios y por unas elecciones en igualdad de condiciones para la expresión de una democracia verdadera. Con la aparición del #Yosoy132 los medios y el poder político fueron sometidos a una crítica y a un escrutinio que puso en evidencia un proceso electoral viciado por el favoritismo mediático por el candidato del PRI.

Como parte de su estrategia, el movimiento llevó a cabo una serie de actos simbólicos como la toma de las instalaciones de empresas, monumentos e instituciones. Uno de ellos fue en las afueras de las oficinas de Televisa Chapultepec, en donde el movimiento realizó “La Fiesta por la Luz y la Verdad”. Llevada a cabo el día 13 de junio, el Frente Autónomo Audiovisual, la asamblea de estudiantes de escuelas de cine y video de la Ciudad de México, proyectó en las paredes del edificio el video #Luz132. Una pieza audiovisual que incrimina a la empresa Televisa como uno de los principales poderes fácticos que en su alianza histórica con el poder político han sido los responsables de una democracia fallida en México. El video critica los niveles mínimos de información y la opinión sesgada que la televisora comparte con su auditorio, así como la

complicidad de la empresa con los gobiernos del PRI. Como lo señala Ezequiel Reyes, este video fue uno de los más emotivos y un gran registro del discurso que englobó las justificaciones históricas del movimiento<sup>319</sup>.

El video de #Luz132 presenta imágenes de diversos periodos históricos del país caracterizados por un ejercicio violento del poder político y la violación a los derechos fundamentales de los mexicanos. Critica la manipulación de la información de la empresa Televisa en estos momentos cruciales en beneficio de políticos y funcionarios del PRI<sup>320</sup>; invita a una reflexión sobre el tratamiento de la información en los medios y los intereses políticos y económicos a los que obedecen, e invita a trascender mediante la acción con la búsqueda de fuentes alternas de información. La importancia de este video es que en la coyuntura política en la que surge, pone en entre dicho las relaciones del candidato del PRI con la televisora más importante del país en su lucha por conseguir ganar la elección presidencial.

#Luz132 resume el contenido ideológico del movimiento. Tanto el evento en que fue proyectado, su difusión por las redes sociales y las marchas representadas en la pantalla, muestran un ejercicio de participación política por parte de la ciudadanía cuyo imaginario político trascendió el terreno de la representación y se ancló en la acción política directa en una retroalimentación constante. La aparición de #Luz132 y sus circunstancias significaron una lucha política contra el poder hegemónico y los poderes fácticos, una lucha por el respeto a la libertad de expresión, por unos medios que garanticen información fidedigna a la ciudadanía, y un paso en la democratización del sistema de medios en la búsqueda de la formación de sociedades más justas.

El trabajo audiovisual del movimiento significó un espacio de disidencia política capaz de construir narrativas alternas a los discursos oficiales, que “sin un gran despliegue de recursos materiales, pero con enfoques creativos y emotivos, y haciendo uso de la capacidad organizativa, el acceso a Internet y las tecnologías digitales del registro y la edición de imagen en movimiento”<sup>321</sup>, permitieron un activismo sociopolítico, una acción colectiva orientada a transformar la realidad del país. Estos videos son un signo cultural de la protesta y de la manifestación de la disidencia política que vinculan la creación artística con la vida, en una interrelación que es capaz de poner en evidencia el imaginario social de un momento histórico dado.

---

<sup>319</sup> Ezequiel Reyes, “El video 131 y los 132 mil videos que le siguieron”, *#Nuevas Realidades Video Políticas. La guerra comunicativa de las imágenes: entre la manipulación y la conciencia crítica*. Ciudad de México, 2014, p. 14.

<sup>320</sup> “#YoSoy132 proyecta Luz132: El video que Televisa no quiere que veas”. *SDPNoticias*, miércoles 13 de junio de 2012. Recuperado en: [<http://www.sdpnoticias.com/nacional/2012/06/13/yosoy132-proyecta-luz132-el-video-que-televisa-no-quiere-que-veas>.] Fecha de consulta: 15 marzo de 2015.

<sup>321</sup> Ezequiel Reyes. *Op. Cit.*, p.8.

Si bien el movimiento en sí mismo fue sofocado por el poder político y los poderes fácticos, alcanzó grandes logros y modificó las estrategias políticas de partidos, de algunos medios y del gobierno. Como un empoderamiento de la ciudadanía fue capaz de dar la voz a varios sectores de la población, y cimbró el clima electoral del periodo, sentando bases para un futuro de acciones colectivas transformadoras. La aparición de #Yosoy132 marcó a una generación de jóvenes que se involucraron en los asuntos públicos, plantearon otras formas innovadoras de participación colectiva distintas a los canales oficiales de participación política y revitalizaron el ejercicio político de la contienda electoral del 2012 a fin de transformar las condiciones de un país en crisis de identidad y de gobernabilidad.

### 3.3.2 Argumento

El video de #Luz132 plantea la complicidad de Televisa con los gobiernos del PRI durante una serie de acontecimientos históricos de violencia política ocurridos en México. Comienza planteando una reflexión sobre la manipulación mediática, expone una serie de hechos concretos para fundamentar su argumento, y termina proponiendo una acción crítica y participativa en la búsqueda de la verdad.

Inicia cuestionando ¿qué se manipula detrás de estas paredes?, para enseguida mostrar algunas imágenes de la matanza de estudiantes ocurrida el 2 de octubre de 1968 y de la matanza de Aguas Blancas en 1995. Aborda el tipo de cobertura informativa que Televisa realizó de los eventos y presenta imágenes de la matanza del 68 acompañadas del texto: "1968. Al menos 300 estudiantes muertos o desaparecidos. Televisa dijo 20, entre militares y civiles. ¿Quién nos oculta la verdad?".

Posteriormente, el video aborda la matanza del Jueves de Corpus ocurrida el 10 de junio de 1971 a manos de los Halcones, un grupo paramilitar del ejército, el texto: "1971. 120 muertos. La noticia no se dio a conocer. ¿Quién silencia nuestras voces?", acompaña las imágenes del video.

A continuación, aparece un fragmento de la entrevista que dio el candidato del PRI a la Presidencia, Enrique Peña Nieto, a Joaquín López-Dóriga de noticieros Televisa tras la represión a pobladores de San Salvador Atenco en mayo de 2006. En la entrevista, el ex gobernador mexiquense declara "afortunadamente el operativo podríamos calificarlo de limpio", mientras las imágenes muestran las agresiones por parte de la policía de las que los pobladores fueron víctimas.

Después, el video se refiere a las elecciones de 1988 y señala: “Televisa solapó el más grande fraude electoral en la historia de nuestro país”. Acto seguido, muestra al ex presidente Carlos Salinas de Gortari celebrando “la victoria nacional en la elección presidencial”, y recuerda las palabras del entonces dueño de la televisora, Emilio Azcárraga Milmo: “Yo soy el mejor soldado del PRI, yo hago televisión para jodidos porque México es un país de jodidos”, exhibe el argumento.<sup>322</sup>

Posteriormente, #Luz132 aborda la cobertura que dio Televisa al asesinato del candidato presidencial Luis Donaldo Colosio, repitiendo "hasta legitimar la teoría del asesino solitario", señala. Luego, retoma las matanzas de Aguas Blancas y Acteal, así como la represión en San Salvador Atenco. Para exhibir a la televisora el video expone el texto: "Televisa ha justificado el abuso, la violación, y la omisión de nuestros derechos", “Por décadas al PRI le ha convenido que seas apático, un apático no cuestiona, un apático se agacha, un apático no vota”. Muestra enseguida una entrevista con el ex presidente priísta Gustavo Díaz Ordaz, responsable de la matanza del 68, quien declara: "Estoy muy orgulloso de haber podido ser Presidente de la República y haber podido así, servir a México, pero de lo que estoy más orgulloso de esos seis años, es del año de 1968, porque me permitió servir y salvar el país".

Después de esta argumentación, el video hace una propuesta de participación política al espectador mediante una serie de imágenes de las marchas del movimiento #Yosoy132 intercaladas con el texto: “¡Despierta! Exige la verdad pacíficamente. Televisa no decide por ti, tú eres más grande que ellos y más importante. Apaga la tele, prende la verdad”. Cerrando con la reflexión: “Si no ardemos juntos, ¿quién iluminará esta oscuridad?. #Luz132.” Y al final, una vela que simboliza la ideología del movimiento y le da nombre al videoclip.

### **3.3.3 Construcción Narrativa de #Luz132 en relación al ejercicio del poder**

El video de #Luz132 es una réplica a la manipulación informativa que la empresa Televisa ha mostrado en sus noticiarios durante los eventos históricos más importantes del país relacionados con represiones, masacres, fraudes electorales y agresiones a comunidades de indígenas y campesinos ejercidos por el poder político de gobiernos priístas. El video, desde la no ficción, muestra los diferentes tipos de violencia que el Estado ha utilizado para acallar la disidencia y

---

<sup>322</sup> “#YoSoy132 proyecta Luz132: El video que Televisa no quiere que veas”. *SDPNoticias*, miércoles 13 de junio de 2012. Recuperado en: [<http://www.sdpnoticias.com/nacional/2012/06/13/yosoy132-proyecta-luz132-el-video-que-televisa-no-quiere-que-veas>]. Fecha de consulta: 15 marzo de 2015.

mantener el “orden”, a pesar de cometer violaciones a las leyes fundamentales y a los derechos humanos. Muestra también una invitación a la lucha por la democratización de medios y a la práctica de la disidencia política en la lucha por la reivindicación de los derechos fundamentales.

El análisis que se propone está centrado en el tratamiento documental de las representaciones del ejercicio del poder político que son mostradas en pantalla, y en las reflexiones que suscitan una serie de comentarios textuales que aparecen en el video haciendo referencia al papel que desempeñó la televisora como aparato ideológico al servicio de los intereses del Estado. El análisis se enfocará en los acontecimientos históricos que son representados y en la serie de transgresiones cometidas por el poder que la historia ha acreditado. Se confrontará la representación con la función referencial en relación con dichos acontecimientos y en relación con el ejercicio deontológico del poder político y de los medios, los fundamentos del deber y de las normas morales que éstos deben cumplir.

Se priorizarán también los elementos formales y discursivos que revelan el carácter político de la representación, el manejo del material de archivo el cual desenmascara las transgresiones del poder político, y los textos escritos que lo acompañan como parte de la postura ideológica del movimiento #Yosoy132 al que pertenece el video.

### **3.3.3.1 Análisis general de las formas narrativas**

El video de #Luz132 no presenta un relato como tal, sino que expone un argumento que se divide en tres partes. La primera y que da pie al discurso consecuente es una pregunta que abre la discusión sobre el tema de la manipulación mediática. La segunda es la respuesta a esta pregunta inicial narrada a partir de una serie de acontecimientos históricos que involucran las transgresiones del poder político del PRI y el manejo sesgado de la información por parte de la empresa Televisa. Y la tercera es una apelación directa al espectador para el combate a la manipulación mediática y a la exigencia de procesos democráticos verdaderos, una invitación a compartir los ideales del movimiento #Yosoy132 y unirse a él.

No obstante, para el estudio del argumento y siguiendo los postulados de Vicente Benet presentados previamente, el análisis puede ajustarse a las 5 fases de su propuesta, sin alterar esta división primaria. Así, pueden identificarse en el video cinco bloques que se apegan a cada fase: 1. Arranque, 2. Exposición, 3. Desarrollo del argumento, 4. Resolución y 5. Final.

**1. El arranque** en *#Luz132* son las primeras imágenes de la matanza de 1968, de Aguas Blancas en 1995 y la pregunta inicial. Establece el tema y la línea del argumento. Echa el argumento a andar.

**2. La exposición o segunda fase** consiste en el recuento de las matanzas, masacres y disturbios de los gobiernos priístas fundamentados en datos extraoficiales, así como la posición de algunos personajes políticos con respecto a los acontecimientos. Acompaña a esta fase una serie de preguntas sobre la actuación de Televisa en su cobertura sesgada de los acontecimientos.

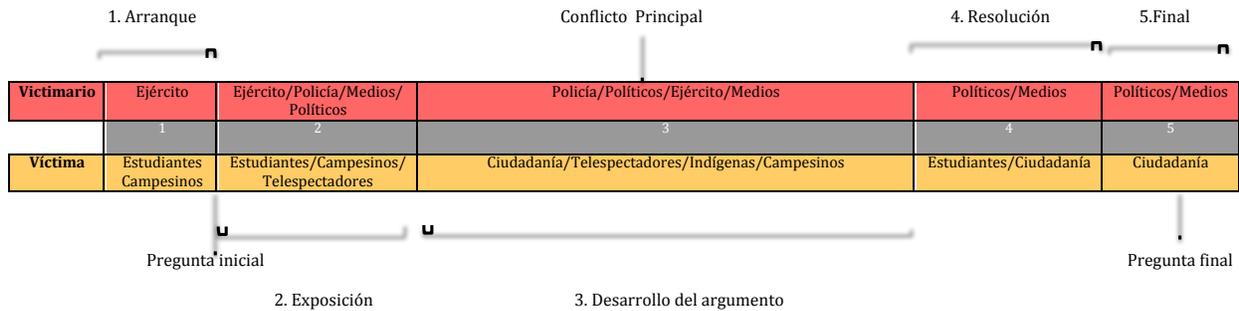
**3. El desarrollo del argumento** en *#Luz132* gira en torno a la relación existente entre la manipulación mediática de Televisa y el beneficio que esta otorgaba a los gobiernos priístas, a fin de justificar y minimizar ante la opinión pública los daños y las violaciones a los derechos humanos cometidos por el poder judicial en el manejo de las crisis de disidencia política. Expone el fraude electoral de 1988, el asesinato de Luis Donaldo Colosio en 1994, la matanza de Aguas Blancas en 1995, la matanza de Acteal en 1997, los disturbios de San Salvador Atenco en 2006, las declaraciones del Presidente Gustavo Díaz Ordaz en relación a la matanza de 1968, y las declaraciones del entonces presidente de Televisa, Emilio Azcárraga Milmo, en relación a su complicidad con el PRI.

**4. En la fase de resolución** el video muestra las marchas del movimiento *#Yosoy132* y propone la manifestación pacífica en la exigencia de una democracia real y participativa, así como un pensamiento crítico en relación al contenido de los medios como parte de la solución al problema de la manipulación informativa.

**5. El final** en *#Luz132* es una pregunta, una metáfora visual que invita a un ejercicio político de la ciudadanía a través de canales alternativos a los medios oficiales de participación política.

A continuación se muestra la línea argumental de *#Luz132* enumerando los bloques correspondientes a cada fase que conforma el video, destacando los acontecimientos políticos y sus protagonistas, ya sea en su papel de víctimas o victimarios del ejercicio del poder político.

LÍNEA ARGUMENTAL DE #LUZ132:  
Desarrollo del argumento y personajes



<p><b>BLOQUE 1: Arranque</b> ¿Qué se manipula detrás de estas paredes?.</p> <p><b>BLOQUE 2: Exposición</b> Matanza de 1968 Disturbios en Atenco en 2006 Matanza del Jueves de Corpus de 1971 Entrevista a Enrique Peña Nieto</p> <p><b>BLOQUE 3: Desarrollo del argumento</b> Fraude Electoral de 1988 Emilio Azcárraga Milmo Asesinato de Luis Donaldo Colosio</p>	<p>Matanza de Aguas Blancas Matanza de Acteal Disturbios en Atenco Entrevista a Gustavo Díaz Ordaz</p> <p><b>BLOQUE 4: Resolución</b> Llamado a la acción, apaga la tele prende la verdad Marchas del movimiento #Yo soy 132</p> <p><b>BLOQUE 5: Cierre</b> ¿Quién iluminará esta oscuridad? #Luz132</p>
---	--

### 3.2.3.2 Dècoupage y análisis del estilo

#### 3.2.3.2.1 Dècoupage

Organización por bloques<sup>323</sup>

##### Bloque 1: Arranque

- 1.1 Imágenes de la matanza de 1968 y matanza de Aguas Blancas en 1995
- 1.2 Texto: ¿Qué se manipula detrás de estas paredes?.

##### Bloque 2: Exposición

- 2.1 Imágenes de la matanza de 1968 con el texto: “1968. Al menos 300 estudiantes muertos o desaparecidos. TELEVISA dijo 20, entre militares y civiles”.
- 2.2 Texto: ¿Quién nos oculta la verdad?.
- 2.3 Imágenes de los disturbios en San Salvador Atenco en 2006 de Noticieros Televisa
- 2.4 Imágenes de la matanza del Jueves de Corpus en 1971 con el texto: “1971. 120 muertos. La noticia no se dio a conocer”.
- 2.5 Texto: ¿quién silencia nuestras voces?.
- 2.6 Entrevista de Enrique Peña Nieto por Joaquín López Dóriga en relación a los disturbios en San Salvador Atenco en 2006.
- 2.7 Imágenes de los disturbios en Atenco y agresiones de los policías.

<sup>323</sup> Los títulos en negritas indican el bloque o fase del esquema narrativo, la lista numerada indica las imágenes que aparecen en el bloque o el texto que aparece en pantalla.

### **Bloque 3: Desarrollo del argumento**

- 3.1 Imágenes del Fraude Electoral de 1988 con el texto: “TELEVISA solapó el más grande fraude electoral en la historia de nuestro país”.
- 3.2 Carlos Salinas de Gortari celebrando el triunfo de la elección presidencial el 7 de julio de 1988.
- 3.3 Texto: “Yo soy el mejor soldado del PRI”. Emilio Azcárraga Milmo.
- 3.4 Texto: “Yo hago televisión para jodidos porque México es un país de jodidos”. Emilio Azcárraga Milmo.
- 3.5 Imágenes del asesinato del candidato presidencial Luis Donaldo Colosio en 1994. Texto: “Ante el asesinato de un candidato presidencial repitió hasta legitimar la teoría del asesino solitario”.
- 3.6 Texto: Televisa ha justificado el abuso,
- 3.7 Imágenes de la matanza de Aguas Blancas con el texto: “17 campesinos asesinados”.
- 3.8 Texto: La violación,
- 3.9 Imágenes de la matanza en Acteal con el texto: “45 muertos, incluidos niños y mujeres embarazadas”.
- 3.10 Texto: y la omisión de nuestros derechos.
- 3.11 Imágenes de los disturbios en San Salvador Atenco con el texto: “2 muertos, 201 heridos y 23 mujeres abusadas sexualmente”.
- 3.12 Texto: Por décadas al PRI le ha convenido que seas apático
- 3.13 Texto: Un apático no cuestiona
- 3.14 Texto: Un apático se agacha
- 3.15 Texto: Un apático no vota
- 3.16 Entrevista con el expresidente Gustavo Díaz Ordaz.

### **Bloque 4: Resolución**

- 4.1 Texto: ¡Despierta!
- 4.2 Texto: ¡Exige la verdad pacíficamente!
- 4.3 Marchas del movimiento estudiantil #Yosoy132.
- 4.4 Texto: Televisa no decide por ti.
- 4.5 Marchas del movimiento estudiantil #Yosoy132.
- 4.6 Texto: ¡Tú eres más grande que ellos!
- 4.7 Marchas del movimiento estudiantil #Yosoy132.
- 4.8 Texto: Y más importante
- 4.9 Marchas del movimiento estudiantil #Yosoy132.
- 4.10 Texto: Apaga la tele
- 4.11 Texto: Prende la verdad
- 4.12 Marchas del movimiento estudiantil #Yosoy132.

### **Bloque 5: Cierre**

- 5.1 Texto: Si no ardemos juntos
- 5.2 Texto: ¿Quién iluminará esta oscuridad?
- 5.3 Texto: #Luz132
- 5.4 Imagen de una vela

Este nivel del *découpage* es descriptivo, establece los bloques, los temas que trata cada bloque y las imágenes que utiliza para narrarlos. El siguiente paso es analizar cómo las imágenes se vinculan con el ejercicio del poder político al exponer la relación de las partes involucradas en los conflictos representados mediante una transgresión. Para ello es indispensable recurrir a un marco

referencial que permita definir el tipo de transgresiones presentes en el video en relación con el ejercicio del gobierno en el control de la disidencia política y en relación con la deontología de los medios de comunicación, en este caso de la empresa Televisa.

### **3.3.3.2 Marco Referencial**

#### **3.3.3.2.1 La disidencia política en los gobiernos del PRI: matanzas, masacres y represión política.**

##### **3.3.3.2.1.1 Matanza de Tlatelolco de 1968**

El 2 de octubre de 1968, en vísperas de los XIX Juegos Olímpicos a realizarse en México, miles de estudiantes se reunieron en la Plaza de las Tres Culturas como parte de un mitin pacífico del movimiento social en la lucha por la autonomía universitaria. Dicha manifestación fue reprimida por el ejército y el grupo paramilitar Batallón Olimpia, quienes vestidos de civiles abrieron fuego contra los manifestantes que se encontraban en la plaza. El ejército, sin orden judicial, irrumpió en cada uno de los departamentos de todos los edificios que conformaban la Unidad Habitacional de Tlatelolco para capturar a los manifestantes.

Los datos oficiales del genocidio señalan que hubo 20 muertos, pero investigaciones actuales deducen que los muertos podrían haber llegado a varias centenas, pues no se ha logrado esclarecer exactamente la cantidad de asesinados, heridos, desaparecidos y encarcelados.<sup>324</sup>

En enero de 2005, La Fiscalía Especial para Movimientos Sociales y Políticos del Pasado (FEMOSPP), ya desaparecida, solicitó la aprehensión de 55 personas presuntamente responsables de la matanza de Tlatelolco, responsabilizando al Estado y al en ese entonces Secretario de Gobernación, Luis Echeverría. La fiscalía consideró también como sospechosos de la matanza tanto al ex presidente, como al ex procurador general de la República, Julio Sánchez Vargas; al ex agente del Ministerio Público, Salvador del Toro Rosales; al entonces subdirector de la Dirección Federal de Seguridad (DFS), Luís de la Barrera Moreno; y al entonces comandante de un grupo de agentes, Miguel Nazar Haro.

En 2006, el Segundo Tribunal Unitario en Materia Penal ordenó la detención de Luís Echeverría.

---

<sup>324</sup> Eduardo Aquevedo, "Movimiento estudiantil en México de 1968 y masacre de Tlatelolco". *Ciencias Sociales Hoy-Weblog*. Recuperado en: [<https://aquevedo.wordpress.com/2008/09/28/movimiento-estudiantil-en-mexico-de-1968-y-masacre-de-tlatelolco/>.] Fecha de consulta: 2 de Mayo de 2015.

Se ordenó su arresto domiciliario debido a su avanzada edad, pero le fue levantado por el Tercer Tribunal Unitario en Materia Penal, al considerar que no existía prueba que lo inculpara como responsable de los acontecimientos del 68, aunque bien determinó que hubo genocidio planeado y ejecutado.<sup>325</sup>

### **3.3.3.2.2.1.2 Halconazo de 1971**

En 1970, la Universidad Autónoma de Nuevo León modificó su ley orgánica a fin de conseguir una mayor participación de los estudiantes y maestros para elegir al rector. El gobierno estatal, en desacuerdo, redujo el presupuesto a la institución y obligó a que se aprobara una nueva ley que eliminaba la autonomía universitaria. En respuesta, los universitarios comenzaron una huelga que fue apoyada por estudiantes de la Universidad Nacional Autónoma de México y del Instituto Politécnico Nacional. El jueves 10 de junio de 1971, la manifestación masiva que apoyaba al movimiento de autonomía universitaria y exigía la libertad de expresión, criticaba la farsa democrática y la represión a los movimientos populares, fue reprimida por el grupo paramilitar de los Halcones. Este evento fue conocido como la Masacre del Jueves de Corpus o la Masacre de Corpus Christi, por celebrarse el Día de las mulas.<sup>326</sup>

Los Halcones fue un grupo paramilitar pagado por el gobierno cuya labor consistía en reprimir cualquier movimiento que lo criticara. El 10 de junio, la manifestación comenzó en el Casco de Santo Tomás, seguiría por la calzada México-Tacuba para terminar en el Zócalo capitalino, pero el cuerpo de granaderos de la policía impidió el paso, mientras se desplegó al grupo paramilitar. La manifestación comenzó en las inmediaciones de la estación del metro Normal, pero a los pocos minutos estalló una granada; aparecieron grupos armados, tanques antimotines, camiones de bomberos, patrullas y francotiradores en un enfrentamiento que duró dos horas. Al anochecer fueron encontrados 70 cuerpos de estudiantes y algunos lesionados.<sup>327</sup>

El entonces presidente Luis Echeverría anunció una investigación sobre la matanza y afirmó que se castigaría a los culpables. Julio Sánchez Vargas, procurador general, negó el que hubiera Halcones y los jefes policíacos culparon a los estudiantes de haber creado grupos extremistas dentro de su propio movimiento, quienes habrían atacado a sus compañeros. El regente Alfonso Martínez Domínguez, renunció; el jefe de la policía, el general Daniel Gutiérrez Santos, fue

---

<sup>325</sup> *Ibid.*

<sup>326</sup> "12 puntos para entender el Halconazo". *Revista QUO*, Domingo 10 de junio de 2012. Recuperado en: [<http://quo.mx/10-cosas-que/2012/06/10/12-puntos-para-entender-el-halconazo>] Fecha de Consulta: 2 de mayo de 2015.

<sup>327</sup> *Ibid.*

sustituido por el coronel Rogelio Flores Curiel; el coronel Manuel Díaz Escobar, desintegró a Los Halcones y semanas más tarde fue enviado como agregado militar a Chile. La Fiscalía Especial para Movimientos Sociales y Políticos del Pasado (FEMOSPP) abrió una investigación contra Echeverría por el delito de genocidio. Sin embargo, la justicia desestimó el cargo y eximió al expresidente, funcionarios y jefes militares implicados en la causa.<sup>328</sup>

### 3.3.3.2.2.1.3 El fraude electoral de 1988

En 1986 surgió al interior del Partido Revolucionario Institucional (PRI) una corriente política que exigía mayores espacios democráticos. Cuauhtémoc Cárdenas y Porfirio Muñoz Ledo fueron los personajes representativos de esta nueva corriente. En 1987 fueron ganando adeptos por su discurso filosófico opositor al sistema, hasta que fueron expulsados del partido y pasaron a formar parte de otros partidos políticos de menor peso político.

En la contienda electoral de 1988 por la Presidencia de la República, Cuauhtémoc Cárdenas, hijo del general Lázaro Cárdenas del Río, fue el candidato de la izquierda representada por el Frente Democrático Nacional (FDN). Competirían también en estas elecciones, Carlos Salinas de Gortari por el PRI, el líder empresarial Manuel J. Clouthier por el PAN, y la señora Rosario Ibarra de Piedra por el PT<sup>329</sup>. La forma en que se vivió la elección y se dieron los resultados de la contienda electoral con la famosa “caída del sistema”, anunciaron un fraude electoral realizado por órdenes del entonces Presidente Miguel de la Madrid a través del Secretario de Gobernación Manuel Bartlett Díaz.

La campaña presidencial estuvo viciada por una serie de hostilidades hacia los simpatizantes del FDN y un favoritismo mediático por el candidato del PRI. Durante la campaña electoral la empresa Televisa emprendió una estrategia por denostar a Cuauhtémoc Cárdenas y por promover al candidato del PRI. Durante la campaña, el Noticiero 24 Horas transmitió el 70% de su información sobre Carlos Salinas de Gortari, e incluso el día de la elección transmitió una entrevista con él. El día de la jornada electoral se dedicó a dar sus propios resultados favoreciendo al priísta.<sup>330</sup>

---

<sup>328</sup> *Íbid.*

<sup>329</sup> “Fraude Electoral de 1988 en México”, *Planeación Estratégica*, 13 de febrero de 2012. Recuperado en: [<http://www.planeacionestrategica.net/problemas-de-mexico/fraude-electoral-de-1988-en-mexico/>] Fecha de consulta: 3 de mayo de 2015.

<sup>330</sup> Heiz Zeta, “Historias Macabras del PRI: el fraude electoral de 1988”. *SDPNoticias*, viernes 29 de junio de 2012. Recuperado en: [<http://www.sdpnoticias.com/columnas/2012/06/29/historias-macabras-del-pri-el-fraude-electoral-de-1988>]. Fecha de consulta: 3 de mayo de 2015.

Como los señala Octavio Rodríguez en el artículo titulado “De la Madrid y el Fraude de 1988” publicado en el periódico *La Jornada*<sup>331</sup>, el fraude fue posible por el dominio preponderante del PRI dado que:

En 1988 la Comisión Federal Electoral (ahora INE) estaba dominada por el Partido Revolucionario Institucional, 19 votos contra 12 de la oposición. El padrón electoral era controlado por el partido del régimen, y en 1988 se calculó que entre 20 y 30 por ciento de su listado tenía irregularidades. El número de casillas fue aumentado mediante las llamadas “casillas bis”, al extremo de que rebasó por mucho el autorizado por la legislación. Hubo también boletas electorales cruzadas en favor del PRI desde antes de las elecciones.

Pero lo más grave fue la “caída del sistema”. A las 17:15 horas del 6 de julio el cómputo de los votos, responsabilidad de la Secretaría de Gobernación a cargo de Manuel Bartlett, fue interrumpido. A partir de entonces los datos fluyeron vía electrónica y “se vaciaron a la computadora sin que los comisionados de la oposición pudieran enterarse del avance de las cifras”<sup>332</sup>. Posteriormente, el Colegio Electoral negó a los diputados el acceso a los paquetes electorales para que pudieran constatar el número de sufragios. Las cajas electorales, en clara violación del Poder Ejecutivo a la soberanía del Poder Legislativo, fueron resguardadas por militares (dependientes del presidente de la República) y posteriormente quemadas, borrando la evidencia del posible delito. Carlos Salinas de Gortari fue presidente gracias al fraude cometido por el PRI.

#### **3.3.3.2.2.1.4 Asesinato de Colosio en 1994**

Luis Donaldo Colosio Murrieta, candidato del Partido Revolucionario Institucional a la Presidencia de la República fue asesinado el 23 de marzo de 1994, el mismo año en que se llevaría a cabo la elección presidencial. Con el 54% de intención de voto a su favor, según las encuestas, fue asesinado en el fraccionamiento Lomas Taurinas en la ciudad de Tijuana, Baja California, a la salida de un mitin de su campaña electoral. Entre una multitud de asistentes al acto político recibió un balazo en la cabeza y otro más en el abdomen. Herido de gravedad fue trasladado a un hospital local en el que murió tres horas más tarde.

Mario Aburto, detenido en el lugar de los hechos, confesó su responsabilidad material e intelectual. A pesar de ello, desde el primer momento empezaron a circular rumores que atribuyeron el asesinato de Colosio a una conspiración. Carlos Salinas de Gortari, José Córdoba Montoya

---

<sup>331</sup> Octavio Rodríguez Araujo, “De la Madrid y el Fraude de 1988”. Opinión. *Periódico La Jornada*, jueves 5 de abril de 2012.

<sup>332</sup> *Ibid.*

(poderoso asesor de la presidencia), los sectores conservadores del partido oficial, y Manuel Camacho Solís (rival de Colosio por la candidatura del PRI y Comisionado para la Paz en Chiapas durante el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional), fueron mencionados entre los responsables del complot.

No obstante, las versiones de los acontecimientos transmitidas en Televisa en el Noticiero 24 horas, en ese momento la única televisora fuente de información de los mexicanos dado que TvAzteca recién comenzaba, respaldaron las declaraciones oficiales de un único asesino confeso. Jacobo Zabludovsky leyó los comunicados de los gobiernos de los estados, instituciones gubernamentales y organizaciones sociales que condenaron la violencia, sin criticar jamás en pantalla a las figuras del presidente, del gobierno y del PRI.<sup>333</sup> Los contenidos presentados estuvieron en línea con el discurso oficial emitido por el gobierno.

Luis Colosio Fernández, padre de Luis Donald, en la ceremonia de inicio a los actos de conmemoración de la muerte de su hijo, pronunció un discurso en el que rechazó la tesis del asesino solitario, sostuvo que el crimen ocurrió “en un clima de profundo deterioro” de las relaciones entre el candidato y el presidente Salinas, e insistió en que en el entorno de este último se conspiraba en contra de la candidatura de Colosio. Para la familia de Colosio, la justicia sigue pendiente.<sup>334</sup>

#### **3.3.3.2.2.1.5 Masacre de Aguas Blancas en 1995**

El 28 de junio de 1995 se dio un enfrentamiento entre campesinos miembros de la Organización Campesina de la Sierra del Sur (OCSS) y elementos de Seguridad Pública de Guerrero en Coyuca de Benítez, cuando los campesinos se dirigían a un mitin convocado por el PRD de Guerrero, en Atoyac de Álvarez. La versión oficial del Gobierno del Estado aseguró que los campesinos agredieron a los policías durante una revisión rutinaria, mientras que la dirigencia del PRD en Coyuca y testigos en la zona aseguraron que el incidente fue producto de una emboscada contra los campesinos.

---

<sup>333</sup> María Flores Zermeño. *La cobertura del Caso Colosio a través de 24 horas: su impacto en la opinión pública*. Tesis de maestría en Comunicación, México DF., Universidad Iberoamericana, 2012.

<sup>334</sup> Flavio Meléndez Zermeño, “El asesinato de Colosio. Locura compartida y lazo social en el caso de un magnicidio”. *Investigación en Salud*, vol. IX, núm.1 abril 2007, pp. 49-56, México DF., Centro Universitario de Ciencias de la Salud.

El gobernador de Guerrero, Rubén Figueroa Alcocer, justificó el enfrentamiento como una reacción defensiva de los policías ante los ataques violentos de los campesinos. El gobierno atribuyó el origen del enfrentamiento a la actitud provocadora de los integrantes de la OCSS, quienes al ser descubiertos en la portación ilegal de armas comenzaron la agresión<sup>335</sup>. No obstante, se dieron dos versiones de los hechos. La primera de los campesinos sobrevivientes, quienes afirmaban que no iban armados y que su intención era llegar a un mitin para protestar contra el gobierno. La segunda, de Elías Riachi, inspector de la policía estatal, quien sostuvo que el camión fue detenido para una revisión y que en respuesta los campesinos comenzaron el enfrentamiento.

Sin embargo, testigos señalaron que se trató de una emboscada y que los policías comenzaron el tiroteo. Las evidencias consistentes en video, las declaraciones de sobrevivientes y fotografías de los sucesos respaldan la versión de que el operativo fue preparado. Desde el 16 de febrero de 1995, la Comisión Nacional de Derechos Humanos (CNDH) solicitó suspender de su cargo al Director General Operativo de Seguridad Pública del Estado de Guerrero, Mayor Manuel Moreno González, quien estuvo al frente del operativo en el que resultaron muertos 17 campesinos. En esa ocasión solicitó al Gobernador que se investigara al aludido por su presunta responsabilidad en el abuso de autoridad al que recurrió para resolver un plantón del Consejo Guerrerense “500 años de Resistencia Indígena”<sup>336</sup>.

La Comisión Nacional de Derechos Humanos acreditó que<sup>337</sup>:

El 28 de junio de 1995, se violaron los Derechos Humanos de 17 personas pertenecientes a la Organización Campesina de la Sierra del Sur, quienes resultaron muertas (cuando menos una en maniobras de ejecución sumaria), de manera intencional, por la Policía Judicial Estatal y la Policía Motorizada; que diversos campesinos resultaron heridos, y que la averiguación previa TAB/J/3208/95 y su correspondiente desglose, adoleció de irregularidades que, de no corregirlas, repercutirán en el esclarecimiento de los hechos, toda vez que aún cuando habla sido consignada ante el Juez Tercero de Primera Instancia del Ramo Penal del Distrito Judicial de Tabares, existía la posibilidad; muy alta, de que funcionarios del Gobierno del Estado de Guerrero hubieran intervenido en los sucesos del 28 de junio.

---

<sup>335</sup> “Cronología sobre lo ocurrido en Aguas Blancas el 28 de julio de 1995”, *CISEN*, México. Recuperado en: [<http://www.cisen.gob.mx/pdfs/actualidad/Cronologia-sobre-lo-ocurrido-en-Aguas-Blancas-28-julio-1995.PDF>] Fecha de consulta: 3 de mayo de 2015.

<sup>336</sup> *Ibid.*

<sup>337</sup> Comisión Nacional de los Derechos Humanos México, *Rec\_1995\_104 aguas blancas*. Recuperado en: [[http://www.cndh.org.mx/sites/all/fuentes/documentos/Recomendaciones/1995/REC\\_1995\\_104.pdf](http://www.cndh.org.mx/sites/all/fuentes/documentos/Recomendaciones/1995/REC_1995_104.pdf)]. Fecha de Consulta: 3 de mayo de 2015.

### 3.3.3.2.2.1.6 Matanza de Acteal en 1997

El 22 de diciembre de 1997 grupos paramilitares asesinaron a 45 hombres, mujeres y niños en el municipio de Chenalhó, Chiapas. La matanza fue presentada por el gobierno y los medios como un enfrentamiento entre grupos indígenas, entre integrantes del grupo Las Abejas que apoyaban una organización comunitaria y grupos tzotziles que apoyaban el cacicazgo.

Por la mañana, mientras 350 personas oraban en las inmediaciones de una ermita, la mayoría ancianos, mujeres y niños, fueron sorprendidas por unos ochenta paramilitares quienes los atacaron con armas largas. Vestidos a la usanza de la policía de Seguridad Pública en negro y azul, habían sido trasladados por camiones del ayuntamiento y en vehículos resguardados por la policía.<sup>338</sup> Muchos de esos paramilitares eran jóvenes del ejido Los Chorros, sin empleo, sin tierra y sin futuro; y habían sido entrenados por el Ejército mexicano como parte de la estrategia de Guerra contrainsurgente contra las bases Zapatistas.

Durante el periodo del ataque, policías, militares y sus jefes permanecieron a escasos 200 metros sin intervenir.<sup>339</sup> Una primera investigación mostró la participación directa en el crimen de militares y ex militares. Entre otros elementos castrenses intervinieron: el general de brigada retirado Julio César Santiago Díaz; Mariano Arias Pérez, soldado raso del 38 Batallón de infantería; Pablo Hernández Pérez, ex militar que encabezó la masacre, y el sargento Mariano Pérez Ruiz.<sup>340</sup>

Investigaciones posteriores al conflicto revelaron que la matanza fue una acción de guerra del gobierno mexicano priísta, y no producto de un conflicto intercomunitario. Se deslindaron de responsabilidades intelectuales y políticas los altos funcionarios del Gobierno de Chiapas, los mandos militares y el mismo presidente Ernesto Zedillo, su secretario de Gobernación, Emilio Chuayffet, el ex gobernador chiapaneco, Julio César Ruiz Ferro; Jorge Madrazo Cuéllar, y los generales Mario Renán Castillo y Enrique Cervantes Aguirre, responsables de la séptima Zona Militar y de la Secretaría de la Defensa Nacional, respectivamente.<sup>341</sup> Por su parte, la CNDH responsabilizó penal o administrativamente por la masacre a 17 funcionarios. Ninguno de importancia. De ellos, sólo cuatro fueron consignados por la justicia. El gobierno otorgó una indemnización de 35 mil pesos por cada uno de los asesinados<sup>342</sup>.

---

<sup>338</sup> Luis Hernández Navarro, "Acteal: impunidad y memoria", *El cotidiano*, 172, marzo-abril 2012, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco, Distrito Federal, México, p.103.

<sup>339</sup> *Ibid.*, p.104.

<sup>340</sup> *Ibid.*, p.115.

<sup>341</sup> Acteal: consagración de la impunidad. 26 de abril de 2015. *La Jornada*, Editorial.

<sup>342</sup> *Ibid.*, p.105.

### 3.3.3.2.2.1.7 La represión política en San Salvador Atenco

Los días 3 y 4 de mayo de 2006, se dio un enfrentamiento entre las fuerzas policiales del Estado de México y pobladores de San Salvador Atenco. Más de 3500 policías atacaron a los pobladores dejando un saldo de dos muertos, 207 detenidos, entre ellos 47 mujeres, de las cuales 26 denunciaron tortura y abuso sexual por parte de los policías.

El conflicto en San Salvador Atenco se remonta al año 2001, cuando Vicente Fox presidente en turno, decretó una expropiación de tierras en el Estado de México para la creación de un aeropuerto. Varios municipios se organizaron en el Frente de Pueblos en Defensa de la Tierra para defender las más de 500 hectáreas de suelo agrícola que se verían afectadas. Un año después, los campesinos consiguieron derogar el decreto expropiatorio y detener los planes de construcción del aeropuerto.<sup>343</sup>

El 3 de mayo de 2006, el Frente y habitantes de Atenco tomaron una carretera federal en apoyo a ocho floricultores que habían sido desalojados por la fuerza por la policía de Texcoco, dando pie a un enfrentamiento con la policía estatal. Mientras los pobladores se defendieron con puños y piedras, la policía usó armas y disparó contra la población indefensa. La policía irrumpió en las casas, allanó y registró domicilios ilegalmente, destruyó negocios, golpeó a la gente, lanzó gases lacrimógenos y detuvo a 207 personas con agresión, tortura y violaciones a los derechos humanos.<sup>344</sup> Los detenidos fueron trasladados al penal de Santiaguito en el Estado de México, sin órdenes de atención y sin la revisión médica que las heridas provocadas por el enfrentamiento justificaba.

Un mes después de la masacre, el gobernador del Estado de México, Enrique Peña Nieto, afirmó en Nueva York que él había ordenado el operativo.<sup>345</sup> Posteriormente, en febrero de 2009, 10 de los 11 ministros de la Suprema Corte de Justicia de la Nación (SCJN) exoneraron al gobernador Enrique Peña Nieto y a otros funcionarios de las graves violaciones a las garantías de los derechos humanos que se registraron durante el operativo.<sup>346</sup>

Ante la falta total de justicia en México, la mujeres víctimas de violaciones y vejaciones sexuales llevaron su denuncia a la Corte Interamericana de Derechos Humanos, quien determinó que durante los sucesos de Atenco sí existió la tortura y señalaron al Estado mexicano como

---

<sup>343</sup> Humberto Robles, "Atenco: un caso de terrorismo de Estado". *Papeles de relaciones ecosociales y cambio global*. No. 112, 2012/11, pp.131-140, p.131.

<sup>344</sup> *Ibid.*, p.133.

<sup>345</sup> *Ibid.*, p.136.

<sup>346</sup> *Ibid.*, p.137.

responsable de ejercerla.

### 3.3.3.2.2.1.8 Televisa y su código ético

Televisa se define como la empresa de medios de comunicación más grande del mundo de habla hispana, siendo uno de los principales participantes en el negocio del entretenimiento a nivel mundial. Opera cuatro canales de televisión abierta en la Ciudad de México, produce y distribuye 25 marcas de televisión de paga para distribución en México y el resto del mundo, y exporta sus programas y formatos a Estados Unidos a través de *Univision Communications Inc. ("Univision")* y a otros canales de televisión en más de 50 países.<sup>347</sup> Su código ético señala:

Visión: Ser líder mundial en la producción y distribución de contenido de habla hispana para todas las plataformas actuales y futuras.

Misión: Satisfacer las necesidades de entretenimiento e información de nuestras audiencias, cumpliendo a la vez con nuestras exigencias de rentabilidad a través de los más altos estándares de calidad, creatividad y responsabilidad.

Valores: Credibilidad, ética, integración, liderazgo, profesionalismo, innovación, comunicación, relación humana, reconocimiento y rentabilidad.

Responsabilidad social<sup>348</sup>: La empresa está comprometida con los derechos humanos, la protección ambiental, la salud y la seguridad para sus empleados, clientes, vecinos y terceros que puedan ser afectados por sus productos o actividades.

Prácticas comerciales<sup>349</sup>: Las contribuciones políticas o pagos a funcionarios gubernamentales están restringidas por ley y en algunos casos prohibidas. En Grupo Televisa queda estrictamente prohibido llevar a cabo, directa o indirectamente, acciones por cualquier medio a fin de pagar o fomentar, ofrecer, prometer o autorizar el pago de cualquier cantidad o entregar u ofrecer un obsequio, o prometer dar o hacer algo, incluyendo prestar un servicio de valor a cualquier funcionario de gobierno, o cualquier candidato a un cargo público, nacional o extranjero con el fin

---

<sup>347</sup> Código ético de Televisa. Recuperado en: [<http://www.televisa.com/corporativo/quienes-somos/mision-vision/>] Fecha de Consulta: 4 de mayo de 2015.

<sup>348</sup> *Íbid.*

<sup>349</sup> *Íbid.*

de ayudar a Grupo Televisa a obtener o conservar algún negocio, beneficio, concesión o permiso, para sí o para alguna persona, o para referir algún negocio o beneficio a terceros.

Esta política no tiene la intención de prohibir la libertad del personal del Grupo para ejercer sus actividades cívicas en apoyo de candidatos y causas políticas en los términos permitidos por la ley; sin embargo, en el ejercicio de dichos derechos, el personal debe tener cuidado a efectos de que su participación cívica no pueda interpretarse de manera alguna que tiene por objeto influir en decisiones gubernamentales para la obtención de beneficios o negocios a favor de Grupo Televisa.

Deseamos tener éxito con base en nuestros méritos, y no debido a que hemos pagado o dado algo de valor ilegalmente a alguien para obtener algún favor o ventaja. Asimismo, no se deberá asumir compromiso alguno para procurar, recibir o aceptar, directa o indirectamente ningún soborno, coerción u otro pago o beneficio de cualquier empleado o agente de actuales o potenciales proveedores, clientes, arrendadores, arrendatarios, competidores u otras personas o entidades relacionadas con el Grupo.

Es interés del Grupo que las empresas y las personas con quienes realizamos actividades comerciales estén libres de presiones a dar regalos, favores o similares, a funcionarios o empleados del Grupo que toman decisiones. Por tal motivo, queda prohibido procurar o aceptar obsequios de clientes o proveedores o intermediarios, que actualmente o que en el futuro, puedan realizar actividades comerciales con el Grupo. Sólo podrán ser aceptados obsequios de índole promocional o desayunos, comidas y cenas de negocio, siempre y cuando éstas cumplan con los estándares de las prácticas razonables y con lo establecido en las políticas institucionales de Grupo Televisa.

### **3.3.3.2.2.1.9 Formas de violencia**

Las transgresiones presentes en *#Luz132* perpetradas por el poder político recaen en el ejercicio de diferentes tipos de violencia. Los abusos de poder cometidos durante las manifestaciones de disidencia política incurren en alguna de las categorías previamente estudiadas. Así, los acontecimientos históricos narrados en el video son muestra de una violencia directa en sus tres manifestaciones, verbal, psicológica y física, así como de una violencia estructural asociada a las condiciones de pobreza y crisis política y económica, y a la represión gubernamental. Esta última es una violencia indirecta asociada a las condiciones estructurales del sistema y a la violación de los derechos de libertad de expresión, asociación y protección jurídica.

El otro tipo de violencia presente en #Luz132 es la violencia cultural y simbólica ejercida, en este caso, por la empresa Televisa mediante la violación de sus códigos éticos afectando a los ciudadanos. Justifica el uso abusivo de la fuerza por parte del Estado y promueve una serie de valores que “legitiman” el acto impositivo del poder.

A continuación se presenta un cuadro que muestra por bloques a los personajes de #Luz132 que mantienen una relación de poder a partir de una transgresión y la figura de poder que la ejerce.

### 1. PERSONAJES DE #LUZ132 VÍCTIMAS DE TRANSGRESIONES DE FIGURAS DE PODER

BLOQUE	FIGURA DE PODER	PERSONAJE VÍCTIMA DE UNA TRANSGRESIÓN DEL PODER				CIUDADANÍA
		ESTUDIANTES	CAMPESINOS	INDÍGENAS	TELESPECTADORES	
1	Ejército	*	*			
2	Ejército	*				
	Policía		*			
	Halcones Medios (Televisión)	*			*	
3	Políticos				*	*
	Medios (Televisión)				*	
	Ejército		*	*		
4	Policía		*		*	*
	Políticos		*		*	*
	Medios (Televisión)	*	*	*	*	*
5	Políticos					*
	Medios (Televisión)					*

En el siguiente cuadro se muestra el bloque, los personajes que interactúan con las figuras de poder a partir de la transgresión, y el tipo de violencia, que de acuerdo a la clasificación ya descrita, del que son víctimas.

## 2. RELACIÓN ENTRE PERSONAJE Y FIGURA DE PODER, Y EL TIPO DE TRANSGRESIÓN DEL QUE ES VÍCTIMA

BLOQUE	PERSONAJE/FIGURA DE PODER	TIPO DE TRANSGRESIÓN: VIOLENCIA				
		VIOLENCIA DIRECTA			VIOLENCIA ESTRUCTURAL	VIOLENCIA CULTURAL O SIMBÓLICA
		VERBAL	PSICOLÓGICA	FÍSICA		
1	Ejército/Estudiantes Ejército/Campesinos	x	x	x	x	
2	Ejército/Estudiantes Policía/Campesinos Halcones/Estudiantes Televisión/Espectadores Políticos/Espectadores Policías/Campesinos	x	x	x	x	x
3	Policía/Electores Políticos/Electores Televisión/Electores Televisión/Electores Ejército/Campesinos Ejército/Indígenas Policía/Campesinos Políticos/Ciudadanía		x	x	x	x
4	Políticos/Ciudadanía Televisión/Espectadores				x	x
5	Políticos/Ciudadanía Televisión/Espectadores				x	x

Para comprender cómo estas transgresiones son representadas en la pantalla es necesario analizar los aspectos formales de cada bloque y cómo se relacionan con su contexto, es decir, con los índices de referencialidad. Esto se logra a partir del estudio del estilo, de los códigos audiovisuales empleados para referenciar el ejercicio del poder y sus transgresiones.

### 3.3.3.3 Estilo: Puesta en escena y Montaje

*#Luz132* invita a una reflexión sobre la manipulación informativa de los medios de comunicación en relación con el ejercicio violento del poder político de los gobiernos del PRI. Apela a la memoria histórica y presenta los resultados extraoficiales de los daños que la represión política ha ocasionado en la población civil y que han sido ocultados por la empresa Televisa. De esta manera, desarrolla el argumento de los vínculos de poder que existen entre actos de gobierno autoritario y los medios de comunicación a su servicio, y en el hecho de que esta acción viola los derechos humanos. Presenta, además, la propuesta del movimiento *#Yosoy132* para exigir la imparcialidad informativa y una participación política informada.

El conflicto fundamental que aborda *#Luz132* es la complicidad de los medios con el poder político en turno para ocultar la información relacionada a los excesos del uso de la fuerza del poder en el manejo de la inconformidad social, lo que ha permitido impunidad y continuidad de los actos autoritarios del gobierno. Muestra una salida a esta problemática apelando a la acción ciudadana y a la concientización política.

Las diferentes producciones del movimiento *#Yosoy132* se han caracterizado por un discurso coral y, por consiguiente, por un manejo del lenguaje audiovisual en una pluralidad de voces, de imágenes, de texturas y de propuestas. El caso del video de *#Luz132*, creación del grupo de Artistas Aliados, presenta un lenguaje de tipo documental que muestra la ideología del movimiento. Expone una idea tesis que desarrolla y concluye valiéndose de material de archivo, de fotografías y de una serie de declaraciones textuales que orientan la interpretación de las imágenes presentadas hacia la empatía por la lucha del movimiento *#Yosoy132*; más que apelar a la emoción apela a la racionalidad del espectador. *#Luz132* resume una de las principales exigencias que caracterizaron la lucha del movimiento *#Yosoy132*, la democratización de los medios.

En *#Luz132* predominan dos tipos de planos. Los planos generales amplios que cumplen la función de mostrar la acción general que acontece durante los enfrentamientos con la policía y el ejército, y la dimensión de las marchas y las movilizaciones del movimiento. El otro plano predominante es el primer plano, el cual sirve para mostrar el dolor de las víctimas y el resultado de la violencia en los cuerpos, así como los rostros de las figuras del poder dando declaraciones sobre los eventos. La combinación entre estos dos planos crea un contrapunto entre lo dicho y lo visto. El primer plano también es usado en los rostros de los participantes de las marchas del movimiento *#Yosoy132* para generar identidad y caracterizar al movimiento como plural e incluyente.

*#Luz132* está contada a partir de un meganarrador extradiegético, un narrador a nivel superior explícito con focalización externa. Este narrador comenta las imágenes que son mostradas y orienta su interpretación. Se alterna con algunos subnarradores, los políticos que brindan alguna declaración que puede escucharse como parte de la diégesis, y las voces de la ciudadanía que participan en la protesta. Este narrador en primer grado interpela directamente al espectador a partir de una serie de comentarios escritos que aparecen en el desarrollo del argumento. Reconoce ese lugar especial del espectador y establece un diálogo directo con él, sin disimulo. Al recurrir al sentido histórico de las imágenes desde una posición de superioridad informativa, fortalece el contraanálisis que propone, puesto que muestra una interpretación de los acontecimientos distinta a la presentada en los medios oficiales.

El montaje, por su parte, es un montaje discontinuo y probatorio, la secuencia de las imágenes obedece al argumento. El ritmo es cambiante, en algunos momentos el video presenta una secuencia de imágenes a gran velocidad, un ritmo rápido con planos cortos de duración, mientras que en otros momentos presenta planos largos modificados mecánicamente para alargar su duración. De igual forma, el contraste entre los planos generales y los primeros planos, la alternancia entre las imágenes de la violencia y las declaraciones oficiales que la niegan genera un contrapunto que refuerza el argumento. Los planos de mayor duración también se dan como paneos sobre fotografías que muestran los resultados de la agresión a civiles, indígenas, estudiantes o campesinos. Son pruebas del discurso del meganarrador. El montaje, en general, presenta una contrahistoria, un resumen de los daños reales provocados por el manejo de las crisis por parte del gobierno y un exceso en el uso de la violencia en la represión de la disidencia política.

El sonido en el video está determinado por una música extradiegética que acentúa lo violento de las imágenes presentadas, ayuda a mantener la atención y la tensión de las mismas. Esta música permite concentrarse en la imagen y reflexionar sobre los textos que la acompañan, así como acentuar el sentido de verdad de cada una de las imágenes que aparecen en pantalla. Los únicos sonidos diegéticos son las declaraciones de los políticos, algunos de los enfrentamientos y las voces de la ciudadanía en las marchas del movimiento empleados para lograr una mayor credibilidad.

Por su parte, la puesta en escena en *#Luz132* corresponde a los escenarios del mundo histórico en que se dieron los acontecimientos. La imagen documental dicta cada uno de los elementos presentes en correspondencia con el lugar, la época y el conflicto. Así, las imágenes del material de archivo revelan la moda estudiantil en los años 60 y los uniformes del cuerpo policíaco; las vestimentas de las comunidades indígenas en los años noventa, sus actos religiosos, los uniformes militares de la época; los mítines políticos y el diseño de los sets de televisión en el 2006. La textura de la imagen, su nitidez y su color varía dependiendo de la fuente y del tiempo, así se tienen materiales filmados en cine en blanco y negro de una calidad desgastada, imágenes televisivas de baja calidad, e imágenes más nítidas de mejor calidad conseguidas en el último decenio. Además, los encuadres, la luz y la nitidez de las imágenes están sujetos a la premura de la acción, siguen la lógica de lo inmediato sin una planeación previa. La única imagen fabricada expresamente para el video, es la vela que aparece al final.

En *#Luz132* no hay actores, son personas del mundo real que fueron capturadas por las cámaras y pasaron a formar parte de la historia de los acontecimientos narrados. Su relación directa con el mundo histórico da mayor fuerza al argumento, pues es la categoría de representación de lo real lo

que permite considerar a las imágenes como pruebas del ejercicio desmedido de la fuerza. Su carácter documental como testimonio del mundo real permite vincularlas directamente con la vida y entablar una relación directa para juzgar las acciones de las partes en conflicto y de su representación mediática.

Todos estos elementos presentes en #Luz132 construyen un testimonio sobre la vida histórica desde una visión alternativa a la presentada en televisión. Juzgan el tratamiento de la información dada en los medios y su favoritismo gubernamental, y hacen una crítica con la intención de influir en la realidad sociopolítica actual. El video discute la verdad presentada en los medios y aporta pruebas que la ponen en entredicho. Sin duda, su argumento presenta una ideología clara que desde una posición de contrapoder busca despertar la conciencia ciudadana para un ejercicio más crítico de su voto y de su participación política.

A continuación se presenta el análisis detallado de cada bloque mostrando los momentos en los que el poder político comete alguna transgresión. Se muestra el decoupage por imagen y se explica el tipo de transgresión que se comete.

### **3.3.3.3.1 Análisis por secuencia**

#### **Descripción por bloques**

##### **Bloque 1: Arranque**

¿Qué se manipula detrás de estas paredes?.

**Descripción:** Este primer bloque presenta algunas imágenes de la matanza del 68 en las que se muestra cómo el ejército toma las calles, y una imagen de la matanza de Aguas Blancas en 1995 que muestra un cuerpo ensangrentado a causa de la balacera. Establece la pregunta inicial que guía el argumento: “¿Qué se manipula detrás de estas paredes?”.

**Transgresión:** Violencia directa por parte del ejército y de las fuerzas policiales (agresión y asesinato); así como una violación a sus códigos de conducta puesto que atentan contra los derechos humanos a la vida, a la integridad y a la seguridad.

Víctima: Estudiantes, campesinos/Victimario: El ejército, la policía estatal de Guerrero.

## Bloque 1: Arranque



1.1 Plano General



1.2 Primer Plano



1.3 Pantalla Negra

## Bloque 2: Exposición

Matanza de 1968

Disturbios en Atenco en 2006

Matanza del Jueves de Corpus de 1971

Entrevista a Enrique Peña Nieto

**Descripción:** En este bloque se muestra el despliegue del ejército durante la matanza de Tlatelolco en 1968 con imágenes en blanco y negro. Se aprecia cómo el ejército ocupa la plaza de las Tres Culturas y los estudiantes y la población corren despavoridos. Aparece una serie de fotografías que muestran estudiantes muertos o heridos, así como la forma en que fueron capturados y humillados por la policía en los edificios alrededor de la plaza. Un texto que acompaña las imágenes declara que fueron más de 300 muertos o desaparecidos en el enfrentamiento, en contraste con los 20 que dijo Televisa. Aparece en una pantalla negra la pregunta “¿Quién nos oculta la verdad?”.

Posteriormente, aparece una serie de imágenes sobre los enfrentamientos ocurridos en Atenco en el 2006 en las que se aprecia el despliegue policiaco durante el enfrentamiento, las imágenes llevan los sellos de Televisa. En seguida, imágenes del Jueves de Corpus de 1971 con los estudiantes en las calles y un texto el cual señala que la noticia del enfrentamiento que provocó la muerte de 120 personas fue ignorada por los medios. Aparece una pantalla negra que cuestiona “¿quién silencia nuestras voces?” y después, un fragmento de la entrevista que dio Enrique Peña Nieto al noticiero de Joaquín López Dóriga de Televisa, en la que asegura que el operativo fue limpio. Le siguen imágenes que muestran el exceso del uso de la fuerza policial y las condiciones del enfrentamiento en Atenco.

**Transgresión:** La policía y el ejército ejercen la violencia verbal, física y psicológica. La violencia estructural también está presente ya que los pobladores de Atenco defienden su condición de pequeños productores y reaccionan ante los intentos del gobierno de expropiar sus tierras. La policía y el ejército, como instituciones, violan su código ontológico y moral al afectar la integridad de los ciudadanos al someterlos a tratos crueles, inhumanos y degradantes, además, violan sus derechos humanos. Está presente la violencia simbólica y cultural ya que Televisa respalda y legitima las acciones del gobierno al presentar la entrevista de Peña Nieto como la única verdad.

Víctima: Estudiantes, campesinos y telespectadores/Victimario: El ejército, la policía estatal de Guerrero y Televisa.

## Bloque 2: Exposición



2.1 Plano General



2.2 Plano general



2.3 Plano Entero



2.4 Plano Entero



2.5 Plano General



2.6 Plano General



2.7 Plano de Conjunto



2.8 Plano General



2.9 Pantalla Negra



2.10 Plano General



2.11 Plano Medio



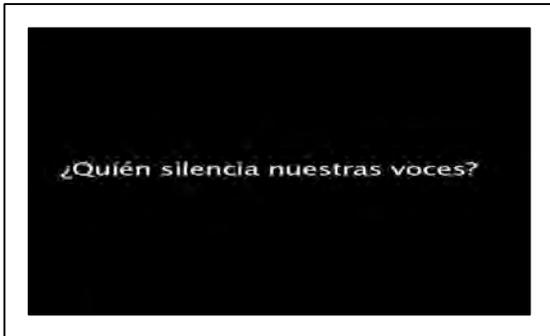
2.12 Plano General



2.13 Plano General



2.14 Plano General



2.15 Pantalla Negra



2.16 Plano Medio



2.16 Primer Plano



2.17 Plano General



2.18 Plano General

### **Bloque 3: Desarrollo del argumento**

Fraude Electoral de 1988

Emilio Azcárraga Milmo

Asesinato de Luis Donald Colosio

Matanza de Aguas Blancas

Matanza de Acteal

Disturbios en Atenco

Entrevista a Gustavo Díaz Ordaz

**Descripción:** En este bloque se presenta la relación existente entre el Gobierno con la empresa Televisa con el objetivo de manipular la opinión pública a su favor. Inicia con una serie de imágenes de las manifestaciones de protesta por el fraude electoral cometido por el PRI en contra de Cuauhtémoc Cárdenas en 1988. Aparece el texto que señala que la televisora solapó el fraude electoral, y se ve en pantalla a Carlos Salinas de Gortari anunciando su triunfo en cadena nacional. Le sigue una pantalla negra con declaraciones de Emilio Azcárraga Milmo, dueño de la empresa Televisa en ese año, anunciando su ideología compartida con el PRI. Le siguen imágenes del año de 1994 sobre el asesinato de Luis Donald Colosio acompañadas de un texto que acusa que la empresa mantuvo hasta la “legitimación” la teoría del asesino solitario. Se ve el momento claro de la agresión, el cuerpo que cae al suelo y la revuelta que le sigue.

Luego, aparecen intercaladas una serie de pantallas negras con imágenes de los asesinatos de Aguas Blancas, Acteal y Atenco. En el texto de las pantallas puede leerse: “Televisa ha justificado el abuso, la violación y la omisión de nuestros derechos”, las imágenes muestran los cuerpos de los campesinos asesinados, los indígenas de Acteal en sus féretros, sus rostros de sufrimiento y la movilización del ejército. Las imágenes de Atenco muestran la brutalidad policial y rostros ensangrentados. Posteriormente, aparece en una serie de pantallas negras la frase “Por décadas

al PRI le ha convenido que seas apático, un apático no cuestiona, un apático se agacha, un apático no vota”, y cierra con un fragmento de una entrevista realizada a Gustavo Díaz Ordaz en la que declara sentirse orgulloso de las decisiones que tomó en el año de 1968.

**Transgresión:** En este bloque están presentes los tres tipos de violencia en las transgresiones cometidas por el poder político. La primera violencia que aparece es la violencia estructural en el fraude electoral la cual viola los derechos democráticos de los ciudadanos. Esta violencia es respaldada por la violencia cultural y simbólica de Televisa al promover y legitimar el fraude. Después se aprecia la violencia física directa sobre el candidato Luis Donaldo Colosio; una violencia estructural en la forma en que fue llevado su asesinato por las instituciones encargadas de impartir justicia, y una violencia simbólica por la manera en que Televisa informó sobre el asesinato y su resolución.

La siguiente transgresión que aparece en pantalla es evidenciada por los cuerpos de los campesinos asesinados por el ejército. Aquí, los elementos de seguridad pública de Guerrero violan el derecho fundamental a la vida. Además, se da una violencia estructural por la condición de desigualdad y pobreza en la que se encuentran los campesinos, así como por la represión directa sobre el derecho a manifestarse y expresarse públicamente.

La siguiente transgresión del poder está a cargo del ejército y de las fuerzas de seguridad pública en la matanza de Acteal. Una violencia física y psicológica, así como una violencia estructural dado que el enfrentamiento fue producto de grupos indígenas en situaciones de desigualdad social. La violencia cultural también está presente, dado que el enfrentamiento fue justificado por conflictos étnicos entre los dos grupos.

Le sigue la violencia física, verbal y psicológica de los conflictos en Atenco. Las declaraciones sobre las violaciones de los derechos humanos durante el operativo y la muerte de dos jóvenes. Este conflicto refleja la violencia estructural de un Estado que se aprovecha de las condiciones de vulnerabilidad de ciertos sectores de la sociedad. Por último, se muestra una violencia estructural pues las declaraciones del entonces presidente Gustavo Díaz Ordaz, justifican su manera de actuar y violar la ley.

En general, este bloque presenta una serie de violaciones a los derechos humanos y una serie de transgresiones cometidas por el poder político consistentes en el uso excesivo de la fuerza, justificadas en un aparente beneficio de la sociedad, intentan enmascarar en los medios los daños colaterales de su acción y minimizar los daños producidos a la sociedad civil.

Víctima: Electores, telespectadores, campesinos, indígenas y ciudadanía/Victimario: El gobierno del PRI, el ejército, la policía, Televisa.

### Bloque 3: Desarrollo del argumento



3.1 Primer Plano



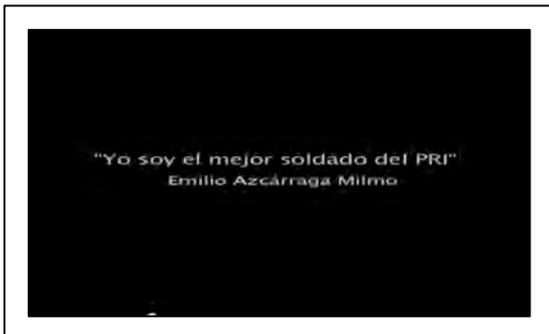
3.2 Plano Medio



3.2 Plano Medio



3.3 Plano Medio



3.4 Pantalla Negra



3.5 Pantalla Negra



3.6 Primer Plano



3.7 Plano General



3.8 Primer Plano



3.9 Plano General



3.10 Plano Medio



3.11 Plano Entero



3.12 Pantalla Negra



3.13 Plano General



3.14 Plano General



3.15 Plano General



3.16 Pantalla Negra



3.17 Plano General



3.18 Plano Medio



3.19 Plano General



3.20 Plano de Conjunto



3.21 Primer Plano



3.22 Pantalla Negra



3.23 Plano General



3.24 Plano de Conjunto



3.25 Plano Medio



3.26 Plano Medio



3.27 Plano Medio



3.28 Plano General



3.29 Pantalla Negra



3.30 Pantalla Negra



3.31 Pantalla Negra



3.32 Pantalla Negra



3.33 Primer Plano



3.34 Primer Plano Corto

#### **Bloque 4: Resolución**

Llamado a la acción, apaga la tele prende la verdad

Marchas del movimiento #Yosoy132

**Descripción:** En este bloque se presenta la propuesta del movimiento #Yosoy132 como un llamado a exigir la imparcialidad informativa de los medios, particularmente de Televisa. Aparecen varias pantallas negras con un texto que invita a la crítica de los contenidos televisivos alternadas

con imágenes de las marchas del movimiento estudiantil. En las imágenes de las marchas se aprecia el desprecio de la gente por el candidato del PRI y por su relación con las televisoras, y el carácter diverso de las mismas, pues en ellas participan jóvenes, niños, ancianos y sociedad civil en general. Aparecen pancartas que muestran la disidencia al ejercicio político del PRI y otras pancartas que aluden a la razón de ser del movimiento estudiantil.

**Transgresión:** La principal transgresión que evidencia este bloque es la violencia cultural y simbólica perpetrada por los medios, en particular Televisa y Televisión Azteca. Sus contenidos, en apoyo al gobierno en el poder y a fin de obtener beneficios políticos y económicos, han manipulado la información para influir en la opinión pública y controlar la disidencia política. Han avalado las decisiones gubernamentales que transgreden los derechos humanos y cívicos de los ciudadanos, y han quebrantado sus códigos éticos al comprometer intereses económicos y políticos por encima de su labor informativa y de respeto a la audiencia, tal como lo señala el código ético de Televisa.

Víctima: la ciudadanía, espectadores/Victimario: gobierno del PRI, Empresas Televisivas

#### Bloque 4: Resolución



4.1 Pantalla Negra



4.2 Pantalla Negra



4.3 Plano General



4.4 Primer Plano



4.5 Plano General



4.6 Plano Medio



4.7 Plano General



4.8 Plano General



4.9 Plano Americano



4.10 Pantalla Negra



4.11 Plano General



4.12 Pantalla Negra



4.13 Primer Plano



4.14 Primer Plano



4.15 Primer Plano



4.16 Primer Plano



4.17 Plano Medio



4.18 Pantalla Negra



4.19 Plano Medio



4.20 Primer Plano



4.21 Plano Medio



4.22 Plano General



4.23 Plano Medio



4.24 Plano Americano



4.25 Plano Medio



4.26 Plano General



4.27 Plano Medio



4.28 Pantalla Negra



4.29 Pantalla Negra



4.30 Plano Medio



4.31 Plano Medio



4.32 Plano Medio



4.33 Plano Medio



4.34 Plano General

## Bloque 5: Cierre

¿Quién iluminará esta oscuridad?

**Descripción:** Este bloque presenta la propuesta final del video y del movimiento #Yosoy132. Mediante una serie de pantallas negras muestra la idea que redondea el argumento sobre la participación política de la ciudadanía para hacer frente a la manipulación mediática y a los abusos del poder político, declara “si no ardemos juntos ¿quién iluminará esta oscuridad?”, y aparece la imagen de una vela como una metáfora visual que apela a la ideología del movimiento.

**Transgresión:** Como tal, este bloque no muestra una transgresión de poder, pero alude a la serie de transgresiones mostradas en los bloques anteriores. A la manipulación mediática en beneficio del poder político y a la influencia que dicha manipulación genera en la sociedad civil en perjuicio de sus derechos humanos y cívicos.

Víctima: Ciudadanía, espectadores/Victimario: Gobierno del PRI, empresas televisivas

### Bloque 5: Cierre



5.1 Pantalla Negra



5.2 Pantalla Negra



5.3 Pantalla Negra



5.4 Primer Plano

#### 3.3.3.4 Fijación textual del filme

La fijación textual del filme es el último elemento del análisis narrativo. Es el soporte sobre el cual se trabaja el análisis. *#Luz132* es un video digital compuesto por una serie de videos con múltiples formatos, tratamientos y texturas. La copia utilizada para el análisis fue una versión digital de 480p subida en la plataforma de *Youtube* del usuario *Revoluciones*, y que lleva por título *#Luz132 video proyectado en la pared de Televisa Chapultepec por #Yosoy132 (13/06/2012)* que al día de la consulta contaba con 4 717 visitas [<https://www.youtube.com/watch?v=-T-6Zilg1Ak>].

La versión consultada fue la misma versión que se proyectó en las paredes de la empresa Televisa Chapultepec el 13 de junio de 2012 durante la Fiesta de la Luz. Esta versión fue realizada por el grupo de Artistas Aliados empleando material de archivo de películas y noticieros que abordaron las matanzas y los disturbios, material recopilado de internet y de otros videos del movimiento, así como material de otras páginas que registraron las marchas del movimiento #Yosoy132.

### **3.3.4 Análisis Textual**

El análisis de #Luz132 consiste en descifrar la mirada que existe detrás de la representación, el imaginario y las figuras simbólicas que se ven reflejadas en el video y que son índices del momento histórico en que este aparece. Como previamente se ha señalado, es la visión histórica del mundo que se ve reflejada en el video, la mirada que la proyecta y el lugar desde el que se proyecta.

En #Luz132 esta visión histórica está determinada por la coyuntura electoral del 2012, las campañas políticas de los partidos en competencia y la inconformidad social ante la corrupción política y la manipulación mediática de la información en beneficio de los candidatos del PRI, quienes de manera ilegal se valieron de los medios de comunicación para promocionarse y buscar la aceptación de los electores.

Esta crisis política fue reflejada por el surgimiento del movimiento estudiantil #Yosoy132 que se levantó como la voz de la sociedad civil en busca de la imparcialidad del juego político y de un ejercicio democrático justo. La algarabía que suscitó se debió en gran medida a la facilidad en la producción audiovisual que permitieron las nuevas tecnologías del video y del uso del internet del que se apropiaron los miembros del movimiento.

#### **3.3.4.1 Contexto**

##### **3.3.4.1.1 Enrique Peña Nieto y el regreso del PRI a los Pinos**

Las elecciones presidenciales del 2006 fueron ampliamente discutidas por la diferencia mínima de votos entre el candidato del Partido Acción Nacional, Felipe Calderón Hinojosa, y el candidato del Partido de la Revolución Democrática, Andrés Manuel López Obrador; y por un proceso inequitativo propiciado por una serie de irregularidades y el uso desmedido de recursos en los

medios de comunicación en la promoción de las campañas. El candidato panista llegó al poder mediante una elección cuestionada y con una diferencia del 0.56% de los votos sobre el candidato que había mantenido por tres años consecutivos la ventaja en las encuestas.

En la elección se dieron una gran cantidad de irregularidades en el conteo de votos: “casillas con más votos que votantes en el listado nominal, votaciones atípicas con ventajas de 10 a uno; casillas “zapato” en las que un aspirante se llevaba ciento por ciento de los sufragios, y actas tachoneadas en las que de un plumazo un candidato perdía o ganaba más de cien votos”<sup>350</sup>, así como la intromisión del entonces presidente Vicente Fox, la intromisión ilegal de cúpulas empresariales, del sindicato de maestros y de otros actores en perjuicio de los principios de equidad. Hubo propaganda negra y una campaña basada en la calumnia y la intervención de ciudadanos españoles en franca violación al artículo 33 constitucional<sup>351</sup>. No obstante, el 4 de septiembre de 2006 el Tribunal Electoral del Poder Judicial de la Federación (TEPJF) declaró presidente electo a Calderón pues no consideró determinantes estos factores en el resultado final de la elección. Sin embargo, Calderón llegó al poder con una legalidad cuestionada por amplios sectores del país, “optó por un triunfo cuestionado pero seguro en lugar de uno legítimo pero incierto”<sup>352</sup>, pues se negó al recuento de votos y a limpiar la elección.

Estas mismas irregularidades se produjeron por todo el país en las elecciones para gobernador y en las de congresos locales y ayuntamientos. De lo más relevante fue el gasto en medios de comunicación de la propaganda gubernamental que se multiplicó y ascendió en varios miles de millones de pesos respecto de las cifras observadas en elecciones anteriores.<sup>353</sup> Fue evidente el generoso tratamiento que algunos medios de comunicación dieron a algunos gobernantes en sus espacios informativos y de entretenimiento, producto de las grandes cantidades de dinero que éstos pagaron en la compra de espacios comerciales violando la constitución y la ley electoral.

La relación entre el poder político y los medios de comunicación se ha ido consolidando con el tiempo. Como lo señala Raúl Trejo Delabre, en la década de 1950, el presidente Miguel Alemán otorgó la concesión de televisión a un grupo de empresarios, siendo él uno de sus principales accionistas, dando origen a Telesistema Mexicano que se convertiría tiempo después en Televisa.

---

<sup>350</sup> José Atonio Crespo citado de su libro 2006: *hablan las actas*, en Ernesto Núñez Albarrán. *Crónica de un Sexenio fallido. La tragedia del Calderonismo*, Random House Mondadori, México, DF., 2012, p. 32.

<sup>351</sup> Ernesto Núñez Albarrán. *Crónica de un Sexenio fallido. La tragedia del Calderonismo*, Random House Mondadori, México, DF., 2012, p. 34.

<sup>352</sup> *Ibid.*, p.31.

<sup>353</sup> Francisco Tortolero e Ivabelle Arroyo, “Observación al Consejo General del Instituto Federal Electoral. Proceso electoral 2008-2009” en *Elecciones 2012: en busca de equidad y legalidad*. John Ackerman (Coord.), Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto Belisario Domínguez, Senado de la República, México 2011, México DF., Instituto de Investigaciones Jurídicas, p.313.

Sin competencia alguna se consolidó como el gran oligopolio de la comunicación. En 1972 el Gobierno creó un sistema de televisión oficial, el Sistema Nacional de Imevisión, que llegaría a tener dos cadenas nacionales que nunca compitieron en audiencia con los canales de Televisa. En 1993 se vendió mediante un concurso de licitación dudoso a Ricardo Salinas Pliego para dar origen a Televisión Azteca<sup>354</sup>. Así, las dos grandes empresas de la comunicación en México surgieron al amparo de una red de conveniencias con el poder político que establecería como reglas del juego en la adjudicación y ratificación de licencias de transmisión la fidelidad política, un juego político que se mantendría hasta el presente.

En el 2006, la relación de los medios con el poder político quedó evidenciada por el gasto excesivo de las campañas políticas en la compra de espacios publicitarios. El promedio de gasto en radio y televisión en las campañas presidenciales fue de 66% de las erogaciones totales, aproximadamente mil 967 millones 80 mil 570 pesos<sup>355</sup>. Como lo establece Arturo Núñez, “el Estado mexicano le daba un cheque al tesorero del partido por prerrogativas, y el tesorero del partido endosaba a los concesionarios de radio y televisión, el 71% en el PRI, el 69% en el PAN; y el 52% en el PRD, en el año 2000; y en el 2006, en promedio el 66% de lo recibido, a los concesionarios”.<sup>356</sup> Esta lógica de inversión en los medios continuó en el gobierno calderonista, que tan solo en el 2009 presupuestó 1,800 millones de pesos para propaganda gubernamental a fin de apuntalar la campaña de su partido<sup>357</sup> y promover los logros de su gobierno. La Presidencia de la República fue uno de los mayores anunciantes de televisión abierta junto con *Procter and Gamble* y *Unilever*.

Pero el problema de la relación medios y gobierno no fue sólo el gasto público que se encontraba fuera de la ley, sino también la banalización del discurso y de la propuesta política. La cultura del Spot, como la llama Issa Luna, implica una sobre simplificación del debate político caracterizado por las acusaciones, las mentiras y los insultos, en lugar de la confrontación de propuestas ideológicas y planes de gobierno. Este modelo conduce a la desinformación política, viola los

---

<sup>354</sup> Raúl Trejo Delabre. *Op. Cit.*, p.78.

<sup>355</sup> Javier Corral Jurado, “Propaganda gubernamental y el artículo 134 constitucional” en *Elecciones 2012: en busca de equidad y legalidad*. John Ackerman (Coord.), Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto Belisario Domínguez. Senado de la República, México 2011, México DF., Instituto de Investigaciones Jurídicas, p.68.

<sup>356</sup> Arturo Núñez Jiménez, “Propaganda gubernamental y la necesaria reglamentación del artículo 134 constitucional” en *Elecciones 2012: en busca de equidad y legalidad*. John Ackerman (Coord.), Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto Belisario Domínguez. Senado de la República, México 2011, México DF., Instituto de Investigaciones Jurídicas, p.257.

<sup>357</sup> John Ackerman, “Introducción” en *Elecciones 2012: en busca de equidad y legalidad*. John Ackerman (Coord.), Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto Belisario Domínguez. Senado de la República, México 2011, México DF., Instituto de Investigaciones Jurídicas, p. XX.

principios del derecho electoral y los objetivos del sistema político mexicano<sup>358</sup> y funciona como un disuasivo para que los partidos políticos establezcan compromisos concretos con los electores y expliquen la forma en la que los llevarán a cabo.

Esta situación y las ridículas sanciones contra los intereses económicos de los medios de comunicación que violaron la ley, pusieron en evidencia que las instituciones electorales y gubernamentales no estaban preparadas para los nuevos retos que significaba una elección política. Surgió entonces la reforma electoral del 2007-2008 la cual prohibía la compra de propaganda electoral de los medios masivos de comunicación, ampliaba las facultades sancionadoras del Consejo General del IFE, modificaba el esquema de financiamiento de los partidos políticos, prohibía la promoción personal de los gobernantes en la propaganda gubernamental<sup>359</sup>, prohibía la publicidad gubernamental en los periodos electorales y establecía el uso de publicidad de los partidos exclusivamente a través de los tiempos oficiales en radio y televisión<sup>360</sup>.

No obstante, como lo señala John Ackerman, las reformas a la ley no fueron y no han sido respetadas por los actores políticos y sociales, y tampoco impuestas con suficiente energía por las autoridades electorales<sup>361</sup>, pues en 2009 las mismas televisoras intervinieron directamente en las contiendas electorales al regalar, o vender de manera encubierta, múltiples espacios a los partidos políticos y a sus candidatos predilectos. Los casos más evidentes involucraron a Demetrio Sodi, Marcelo Ebrard, Enrique Peña Nieto, César Nava, y el Partido Verde, entre otros.<sup>362</sup> Se impusieron una serie de multas simbólicas que variaron entre 2 y 9 millones de pesos por diversos desacatos a la ley, pero las violaciones continuaron. Como Ackerman lo señala, el desacato por parte de Televisa y Tv Azteca, así como de las revistas Código y Vértigo, a las medidas cautelares del IFE durante los últimos días de las campañas electorales fue uno de los ejemplos más evidentes. Y aunque el IFE contaba con las facultades para sancionar a partidos y candidatos, vacíos en la ley obstaculizaron su labor reguladora.

En la actualidad, resulta evidente que los partidos políticos y los gobernantes han usado a los medios de comunicación como la vía para acercarse a la ciudadanía y hacer política. Los medios

---

<sup>358</sup> Issa Luna Plata, "El boom de los spots en México: ¿qué voto promueven?", en *Elecciones 2012: en busca de equidad y legalidad*. John Ackerman (Coord.), Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto Belisario Domínguez. Senado de la República, México 2011, México DF., Instituto de Investigaciones Jurídicas, p. 226.

<sup>359</sup> Francisco Tortolero e Ivabelle Arroyo. *Op. Cit.*, p.313.

<sup>360</sup> Pablo Gómez Álvarez, "Libertad de expresión y lucha política" en *Elecciones 2012: en busca de equidad y legalidad*. John Ackerman (Coord.), Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto Belisario Domínguez. Senado de la República, México 2011, México DF., Instituto de Investigaciones Jurídicas, p.170.

<sup>361</sup> John Ackerman. *Op. Cit.* p.XII.

<sup>362</sup> *Ibid.*, p. XX.

son la nueva arena pública en la que se busca el consenso y la promoción a partir de criterios como la imagen y los supuestos logros sociales, dejando de lado las propuestas y los programas políticos. En una sociedad mediatizada, la capacidad para influir en las audiencias es explotada por los políticos quienes presentan una realidad que no concuerda con la realidad misma. Los medios fijan la agenda política, construyen actores, generan expectativas y, sobre todo, originan una legitimidad y reputación públicas ficticias que descansan en el impacto instantáneo y efímero de las imágenes<sup>363</sup>, en beneficio de determinadas cúpulas del poder.

Como lo señala Pedro Gómez Álvarez, los medios de comunicación tanto escritos como hablados han adquirido una influencia mayor como entidades políticas, a tal grado que los políticos tienen que ceder a las presiones de los medios a fin de lograr una difusión más amplia de sus personas y lograr menos ataques.<sup>364</sup> Buscan crearse una imagen exitosa a través de imágenes en la vía pública, en entrevistas personalizadas, en spots realizados con las últimas tecnologías, en donde su imagen es exaltada, todo con el objetivo de conseguir el voto de la ciudadanía y llegar a un cargo público.

Pero, en el 2012 esta lógica de la personalización del debate político se incrementó con los esfuerzos priístas por recuperar la hegemonía del poder quebrantada por los 12 años de gobiernos panistas. La estrategia para recuperar la presidencia de la república y las gubernaturas de estados gobernados por el PAN, modificó la lógica partidista para ganar una elección. Los esfuerzos consistieron en exhibirse los más posible en los medios de comunicación, asociarse con los partidos que pudieran ofrecer cierta estabilidad a pesar de las contradicciones filosóficas de su origen, y “hacerse de matices corporativos y clientelares entre ciertos sectores sociales”<sup>365</sup>. Este proceder se identifica con lo que Enrique Olivares define como el neopresidencialismo, siendo los candidatos del PRI sus máximos representantes.

Ante el fracaso sufrido en el año 2000 al perder la presidencia de la república, el PRI emprendió la estrategia de recuperar el poder con base en los mecanismos del presidencialismo de antaño como son el corporativismo, el clientismo, el uso indebido de recursos públicos y ahora, el empleo ilimitado de los medios de comunicación masiva. Este neopresidencialismo, al igual que las viejas prácticas del PRI, concentra el poder político en una sola persona, el presidente de la República, y busca mantener su influencia en todos los sectores tanto a nivel municipal como nacional. Esta nueva faceta del presidencialismo es hegemónica, pues además del control político busca el control ideológico de una sociedad.

---

<sup>363</sup> Enrique Olivares. *El neopresidencialismo mexicano y Enrique Peña Nieto*. Plaza y Valdés, México, 2011. p.90.

<sup>364</sup> Pablo Gómez Álvarez. *Op. Cit.*, p.171.

<sup>365</sup> Enrique Olivares. *Op. Cit.*, p.90.

En el PRI la tarea de recuperar la Presidencia de la República estuvo a cargo de Enrique Peña Nieto, gobernador del Estado de México durante el sexenio de Felipe Calderón. Con años de anticipación a la elección del 2012, Peña Nieto planeó su influencia política en el ámbito local y nacional, y estableció ciertos pactos y compromisos con otros gobernadores o candidatos. Incluso, para promocionarse asistió a cierres de campaña de candidatos priístas en diversos estados, y se llegó a hablar de un bloque de gobernadores integrado por el propio Peña Nieto, Ulises Ruiz Ortíz de Oaxaca, Mario Marín Torres de Puebla, Migue Ángel Osorio Chong de Hidalgo, Natividad González Parás y su sucesor Rodrigo Medina de la Cruz, de Nuevo León, así como Humberto Moreira Valdés de Coahuila<sup>366</sup>.

Por otro lado, la maquinaria comunicacional que lo acompañó a lo largo de su gobierno del Estado de México fue descomunal. Hubo una gran difusión de su obra y una constante exposición mediática a fin de influir en la opinión pública. Se le presentó como un político exitoso “aceptado” por la ciudadanía y se buscó exaltar su persona, su físico, y su carisma a través de un bombardeo mediático que lo perfilaba como presidenciable. Pues como Jenaro Villamil lo señala, del 1 de septiembre al 15 de diciembre de 2007, el gobernador ocupó ocho notas diarias en Televisa y TV Azteca para totalizar 700; y entre agosto y diciembre de 2008 se destinaron 23 minutos con 21 segundos en el noticiero principal del Canal 2, en donde el 43% del tiempo total se concentró en transmitir imágenes del mandatario estatal<sup>367</sup>.

Su estrategia de comunicación estaba orientada a estar siempre presente en los medios. Junto con el ámbito de lo político, promovió su ámbito personal. Para Villamil, su matrimonio con Angélica Rivera, actriz de telenovelas de Televisa, amplió su margen de audiencia y lo colocó como personaje de la farándula, situación redituable puesto que “la masa de las democracias modernas tiende a dejarse llevar más por la demagogia que por el argumento; a entregarse a la imagen, más que a ejercitar el raciocinio”<sup>368</sup>.

Pero Peña Nieto cometió actos de corrupción política en sus esfuerzos<sup>369</sup>, la mercadotecnia intensiva y la propaganda política para alcanzar una extrema visibilidad y colocarse como producto

---

<sup>366</sup> *Ibid.*, p.160.

<sup>367</sup> Jenaro Villamil citado en Enrique Olivares. *El neopresidencialismo mexicano y Enrique Peña Nieto*. Plaza y Valdés, México, 2011, p. 220.

<sup>368</sup> Enrique Olivares. *Op. Cit.*, p.225.

<sup>369</sup> Jaime Cárdenas define a la corrupción en el ámbito de la financiación política como el mal uso y abuso del poder, de origen público o privado, para fines partidistas o personales, a través de la violación de normas de derecho. En otras palabras, la entrega de dinero o bienes, así como la prestación de servicios, que se realizan de forma encubierta y/o ilícita, a favor de un partido y/o candidato por una o más personas (natural, jurídica, nacional, extranjera, o también autoridad o funcionario público) con el fin de obtener un beneficio posterior. De esta manera, la corrupción electoral es ilícita, ya sea porque la fuente de que proviene, por el monto de la misma, o bien por el fin con que se realiza... (p.39) La corrupción política viola los principios de equidad y de igualdad en las condiciones de la competencia entre partidos y

en la mente del elector lo llevaron a gastos que trasgredieron la ley. Rafael Loret de Mola destacó que en un año Enrique Peña Nieto gastó dieciocho millones de dólares en los medios masivos de información. Un periodista español, José María Siles, director de la Agencia ANews, domiciliada en Bélgica, demostró que la exagerada presencia de Enrique Peña Nieto en las pantallas, disfrazada de información, se pagó con dinero del gobierno del Estado de México<sup>370</sup>, poniendo en evidencia los claros vínculos políticos y comerciales con los medios de comunicación, principalmente Televisa.

La investigación llevada a cabo por Jenaro Villamil trascendió cuando en junio de 2012 el periódico *The Guardian* corroboró la investigación del periodista mexicano. Villamil afirmó que en el año 2005, Televisa y Enrique Peña Nieto establecieron una alianza en la que el candidato pagó cantidades multimillonarias como gobernador del Estado de México (2005-2011) para posicionar su imagen en los canales de mayor audiencia<sup>371</sup>. Así, se convirtió en la figura más visible de la clase política por su exposición en la pantalla gracias a infomerciales o publicidad integrada. Como Raúl Rivera lo señala, la omnipresencia de Peña Nieto en los noticieros, eventos deportivos y los programas de espectáculos, seis años antes de la elección presidencial, ratificó el peso de la maquinaria mediática y publicitaria de Televisa para imponer a su candidato en la presidencia.

Con lo anterior, se tiene que en el 2012 se llega a una elección presidencial en medio de las constantes violaciones a la constitución y a las leyes electorales por parte de los candidatos, y con los estragos que el gobierno de Calderón originó en los ciudadanos mexicanos, pues al final de su gobierno entregó un país “sostenido por alfileres” producto de sus políticas fallidas en el área de economía, política y seguridad.

En los seis años de gobierno panista se fortalecieron los grupos de poder económico, el narco, la oposición y los intereses internacionales y transnacionales. En palabras de Alfonso Durazo, el gobierno de Calderón fue un gobierno humillado por el crimen organizado y por diversos grupos de poder que arrojó “52 millones de pobres muriendo de hambre; más de 50 mil mexicanos muertos; violaciones sistemáticas a los derechos humanos; y altos índices de corrupción”<sup>372</sup>. A finales del sexenio, los niveles de crecimiento económico fueron comparables a la década de 1980: 1.9% del

---

candidatos, pues aumenta las posibilidades de ganar del que tiene más recursos. Jaime Cárdenas, “Cinco propuestas en materia electoral” en *Elecciones 2012: en busca de equidad y legalidad*. John Ackerman (Coord.), Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto Belisario Domínguez. Senado de la República, México 2011, México DF., Instituto de Investigaciones Jurídicas, p.42.

<sup>370</sup> Enrique Olivares. *Op. Cit.*, p.128.

<sup>371</sup> Raúl Rivera Hernández, “De la red a las calles: #Yosoy132 y la búsqueda de un imaginario político alternativa”. *Argumentos*, vol.27, núm. 75, mayo-agosto, 2014, pp.59-76. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, México DF., p.61.

<sup>372</sup> Julio Scherer García. *Calderón de Cuerpo Entero*, Grijalbo, México DF, 2012, p.101.

PIB en promedio anual, se dio un auge de la economía informal y se generaron menos de tres millones de puestos de trabajo en todo el sexenio. El gasto de la Secretaría de Seguridad Pública se triplicó, y el de las Fuerzas Armadas aumentó 80 por ciento<sup>373</sup>; además de la crisis de violencia que se resume en más de 50 mil muertos relacionados con la acción del crimen organizado en los últimos años.

En este contexto, y ante el hartazgo de grandes sectores de la población, surge el movimiento estudiantil #Yosoy132, el cual revitalizaría el proceso de la elección presidencial y marcaría una pauta en las formas de participación política de la sociedad.

#### **3.3.4.1.2 Del movimiento #Yo soy 132**

El movimiento #Yosoy132 surgió a la par de una serie de movilizaciones de disidencia legítima a nivel mundial construidas en espacios públicos y en espacios virtuales. La indignación y el descontento de los ciudadanos en el mundo los llevó a tomar las calles para protestar ante regímenes autoritarios en el caso de la *Primavera Árabe*, por los partidos políticos en el 15-M, por el sistema capitalista en *Occupy Wall Street* y por los poderes fácticos en #Yosoy132<sup>374</sup>. Millones de inconformes levantaron la voz, llenaron las plazas públicas y usaron las redes sociales para exigir un cambio político en beneficio de los ciudadanos y no de un reducido grupo de personas en el poder.

El movimiento #Yosoy132 comenzó con el video que los universitarios de la Universidad Iberoamericana publicaron en *Youtube* el 14 de mayo de 2012 en relación a la visita de Enrique Peña Nieto a la universidad, dirigido a Pedro Joaquín Coldwell, Arturo Escobar, Emilio Gamboa y “medios de comunicación de dudosa neutralidad”, buscaba confrontar la manipulación mediática y desestabilizar las estrategias de Televisa y Tv Azteca para promocionar al candidato en su camino a la presidencia. Buscaba generar un debate crítico sobre la democracia en México y las relaciones de las instituciones políticas con los poderes fácticos.

El *hashtag* #Yosoy132, el cual daría nombre al movimiento, fue empleado en *twitter* para convocar a las protestas del 18 de mayo que partirían de la Universidad Iberoamericana a Televisa Santa Fe y del Instituto Tecnológico Autónomo de México (ITAM) a Televisa San Ángel. En estas primeras

---

<sup>373</sup> Ernesto Núñez Albarrán. *Op. Cit.*, p.15.

<sup>374</sup> Raúl Rivera Hernández, “De la red a las calles: #Yosoy132 y la búsqueda de un imaginario político alternativo”. *Argumentos*, vol.27, núm. 75, mayo-agosto, 2014, pp.59-76. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, México DF, p.73.

marchas multitudinarias participaron alumnos de instituciones privadas como la Ibero, el ITAM, la Universidad Anáhuac y el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, pero se les unieron estudiantes de otras universidades como la UNAM y el Instituto Politécnico Nacional, así como la sociedad civil. Todos con la intención de defender la libertad de expresión y el derecho a la información de los mexicanos, en el entendido de que ambos elementos resultan esenciales para formar una ciudadanía consciente y participativa.

Con lo anterior, #Yosoy132 surgió como un movimiento estudiantil, pero que en su carácter incluyente fue capaz de absorber las demandas de múltiples luchas sociales invisibilizadas en los medios hegemónicos. El reclamo se extendió al sector cultural y se fue amplificando hacia otros sectores conmovidos por las demandas. Detonó tal indignación social que desembocó en “formas organizativas asamblearias, redes de solidaridad transfronterizas y acciones multitudinarias en las calles, y en una diversidad de ciudades del país”<sup>375</sup>. Empezó una campaña para el ejercicio de un voto libre e informado, la creación de noticieros estudiantiles, mesas de trabajo y asambleas universitarias para discutir temas de interés nacional a través del uso de las redes sociales y el internet.

Lo que caracterizó al movimiento #Yosoy132 fue su espontaneidad y lo inclusivo de su propuesta, pues al no pertenecer a una izquierda partidista acostumbrada a la disidencia social, inyectó frescura y credibilidad a la protesta. #Yosoy132 fue una propuesta legítima de los estudiantes mexicanos tanto de clase media como baja, que ante la manipulación mediática y la falta de vías democráticas para la participación política, se valió de las redes sociales para exigir un cambio en la forma de hacer y vivir la democracia.

El movimiento dio paso a una generación digital y a múltiples manifestaciones en el uso de las nuevas tecnologías. En México, el uso de la web 2.0 estableció las condiciones para este ciberactivismo político de grandes proporciones, pues en el 2012 el país contaba ya con un total de 45 millones de usuarios de internet<sup>376</sup>. El uso de las redes permitió la diseminación del movimiento, la elaboración de videos con narrativas alternativas y, sin un gran despliegue de recursos materiales, publicar convocatorias y hacer frente al desprestigio y a la criminalización de la protesta propiciado por los medios y el gobierno; fue capaz de influir en la agenda electoral y en las campañas políticas.

---

<sup>375</sup> Ezequiel Reyes, *#Nuevas Realidades Video Políticas. La guerra comunicativa de las imágenes: entre la manipulación y la conciencia crítica*. “El video 131 y los 132 mil videos que le siguieron”. Ciudad de México, 2014, p.21.

<sup>376</sup> Raúl Rivera Hernández. *Op. Cit.* p.60.

El manejo del material audiovisual por parte del movimiento fue fundamental, pues a partir de este se construyó su identidad, el sentido de su lucha y se difundió una propuesta tanto cultural como ética y política. El uso de las redes sociales y de la participación ciudadana de manera horizontal marcó su lenguaje y sus propias dinámicas de creación. El material audiovisual del movimiento se construyó a partir de lo que tanto los activistas como los ciudadanos fotografiaron y documentaron en las calles, generando sus propios contenidos que funcionaron como testimonios directos de los hechos.

La capacidad de crear sus propios contenidos permitió deslindarse de las agendas de los medios comerciales y presentar su propia visión de los acontecimientos. Para Raúl Rivera esta independencia en la creación le permitió al movimiento generar su propio universo comunicativo a partir de tres puntos: la capacidad de autorepresentación del movimiento (manifiestos en línea, noticieros estudiantiles y programas de televisión por internet); el ejercicio del derecho de réplica (videos, tuits y comunicados de prensa publicados en su página electrónica) y las convocatorias en internet para las marchas (creación de carteles, *hashtags* e infografías)<sup>377</sup>.

Como resultado Enrique Peña Nieto se vio obligado a modificar su campaña, tuvo que enfrentar su polémica relación con Televisa, con el expresidente Carlos Salinas de Gortari y los cuestionados resultados de su gestión como gobernador<sup>378</sup>. El gobierno y la empresa televisiva concedieron cierta libertad de expresión y una momentánea ilusión de un cambio de paradigma en el ejercicio del poder.

#### **3.3.4.2 Intertexto**

En *#Luz132* son muchas las referencias relacionadas a la tradición cultural y a textos contemporáneos. Existe una diversidad de referentes intertextuales en el video, pero aquellos que más lo caracterizan son la información audiovisual de los enfrentamientos históricos entre los movimientos sociales y las fuerzas del ejército y la policía recopilados en diferentes medios, cine, televisión y video; la compilación audiovisual de diferentes fuentes en *Youtube* de las marchas del movimiento *#Yosoy132*, y las influencias estilísticas de los estudiantes de cine miembros del grupo Artistas Aliados, autores del video.

---

<sup>377</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>378</sup> Federico Morales Sierra. *El movimiento estudiantil #Yosoy132. Antología hemerográfica*. Tesis. Universidad Iberoamericana, México, 2014, p.71.

#Luz132 tiene como punto de partida la relatoría de la mesa “Memoria y conciencia histórica” en la que se invocaron todas las luchas de México de las que #Yosoy132 se declaró heredero y a partir de las cuales empezó a construir su narrativa.<sup>379</sup> El proceso de creación del video consistió en recopilar imágenes de la matanza de 1968, de la de 1971, de Acteal, Aguas Blancas y Atenco, así como del fraude electoral de 1988, e integrarlas en un discurso crítico a la manipulación mediática y a los gobiernos del PRI, en especial a la candidatura del entonces gobernador del Estado de México, Enrique Peña Nieto. La intención del video era mostrar la información más allá del tratamiento que se le dio en los medios y dejar en claro la relación de conveniencia entre la empresa de comunicación y los gobiernos en turno.

Pero antes de estudiar las referencias de la intertextualidad en #Luz132, es importante aclarar que fue el manejo mediático de la protesta estudiantil de la Universidad Iberoamericana el que dio origen al movimiento #Yosoy132, pues despertó la urgencia de los estudiantes por reivindicar su imagen en los medios alternativos y generar sus propios canales de información.

Ante la protesta de los estudiantes en la Ibero, el equipo de Peña Nieto declaró en los noticieros de radio y televisión que los estudiantes pertenecían a grupos porriles de López Obrador, los diarios de la Organización Editorial Mexicana presentaron la información distorsionada anunciando el “éxito” de Peña en la Ibero, y la campaña de Peña Nieto dio un giro al publicar una serie de spots televisivos que aludía a las protestas y a López Obrador en un tono de conciliación. La estrategia mercadológica de Peña y el manejo de los medios caló en el ánimo de los universitarios para organizar una respuesta mediática y política que les daría mayor credibilidad.

Crearon la asamblea de Artistas Aliados con la finalidad de dar una identidad visual, musical, gráfica y colectiva al movimiento tanto en internet como en las manifestaciones multitudinarias. Fueron los responsables de trasladar la protesta social a una experiencia artística. La Asamblea se conformó a finales de mayo y reunió a treinta universidades de arte y artistas independientes especializados en cine, artes escénicas, artes plásticas, música y danza. Su participación le dio un carácter lúdico al movimiento, pues usaron videoproyecciones en los espacios públicos, performances de protesta y disidencia, cánticos, himnos y canciones, una gráfica identitaria y videos colaborativos con participación de la sociedad civil.

El Frente Autónomo Audiovisual, parte de esta asamblea, se encargó de la comunicación y la imagen audiovisual. Constituido por estudiantes de escuelas públicas y privadas de cine y video de la ciudad de México como el Centro de Capacitación Cinematográfica, el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, el Instituto Lumière, el Instituto Ruso Mexicano Sergei Eisenstein,

---

<sup>379</sup> Guiomar Rovira Sancho, “El #Yo soy 132 mexicano: la aparición inesperada de una red activista”. *Revista CIDOB d’Afers Internacionals*, n.105, pp.47-66.

Arte7, el Centro de Estudios Cinematográficos Indie, etcétera<sup>380</sup>, produjeron una gran cantidad de materiales audiovisuales que orientaron la estética particular del movimiento alimentada por los referentes simbólicos compartidos, entre ellos el video de #Luz132.

Ezequiel Reyes<sup>381</sup>, miembro activo del Frente Autónomo Audiovisual, señala que se organizaron muchas células audiovisuales de apoyo, algunas pertenecientes a Asambleas Universitarias como la Asamblea *Más de 131* de la Universidad Iberoamericana que controla el canal de *Youtube* “MasDe131” y que lleva casi dos millones de visitas con sus 54 videos entre entrevistas y videos sobre eventos del movimiento; el usuario de *Youtube* “AsambleaYoSoy132” con 122 videos y casi dos millones de visitas y que a su vez comparte el trabajo de “132Media”, el colectivo oficial encargado del manejo de información del movimiento; las células audiovisuales de la UNAM en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales que tiene el canal “Políticas Media”, y usuarios independientes como el usuario de *Youtube* “Frank Sánchez frankcjc”, con varios videos en un tono optimista dedicados al movimiento realizados a partir de secuencias editadas de videos que se encuentran en internet, y el canal de *Youtube* “número132” que edita un video titulado “Documental132” y que recoge algunos de los testimonios más emotivos de la movilizaciones. Asambleas universitarias de la Ciudad de México y de una gran cantidad de estados del país, e incluso asambleas internacionales, se sumaron a la creación audiovisual de #Yosoy132.

Ahora bien, aunque todos los videos de #Yosoy132 se difundieron en internet, el video de #Luz132 fue realizado expresamente para ser proyectado en los muros de la empresa Televisa Chapultepec durante la primera “Fiesta para la Luz de la verdad”, llevada a cabo el miércoles 13 de junio de 2012 y en la que participaron más de 600 jóvenes. Esta marcha consistió en uno de los momentos culminantes de la capacidad expresiva del movimiento, pues además se proyectó el video “Testimonio de Torturas Sexuales en Atenco”, y se presentaron varios performances sobre la violencia en Atenco, la represión y la resistencia.

A pesar de que los videos del movimiento fueron variados en estilos y recursos, en #Luz132 son claras las influencias del cine militante de los años 60. El cine de Fernando Solanas y Octavio Getino y el cine cubano de la Revolución, un cine panfletario, instructivo y educacional. La estructura argumentativa en #Luz132 remite a los primeros minutos de la película *La Hora de los Hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1968), así como los encadenados, los textos, la música y los silencios que potencian la violencia de la imagen y acusan la opresión y la injusticia. De igual forma se asoma la influencia del movimiento estudiantil de los años sesenta en los que la

---

<sup>380</sup> Ezequiel Reyes. *Op. Cit.*, p.7.

<sup>381</sup> *Ibid.*, p.18.

voz de los estudiantes y la militancia que registraba sus propias imágenes contrastaban con la voz oficial de los noticieros coludidos con el poder político.

Hay varias películas documentales que aparecen como referentes directos en #Luz132 como son el documental *El Grito* de Leobardo López Aretche (1968-1970), *Tlatelolco las Claves de la Masacre*, de Carlos Mendoza y Canal 6 de julio (2003), *Acteal: Estrategia de Muerte* del Canal 6 de julio (1998), *El caso Colosio*, documental de *Discovery Channel* (2009), *Teletiranía* de Carlos Mendoza y Canal 6 de julio (2009); *Halcones, terrorismo de Estado* de Canal 6 de Julio (2006), *Romper el Cerco* del Canal 6 de julio (2006), y *Crónica de un Fraude* de Carlos Mendoza (1988).

Además de las referencias directas que aparecen en pantalla, hay otras conexiones intertextuales de la tradición fílmica del cine político mexicano que abordaron dichos acontecimientos como son las películas *Rojo Amanecer* (1989) de Jorge Fons, *Matanza de Tlatelolco* (2008) un documental de *Discovery Channel*, *Tlatelolco* (2009) de Carlos Bolado, *Borrar de la memoria* (2011) de Alfredo Gurrola González, *Camino a una masacre*, documental del escocés Nick Higgins sobre Acteal; *Acteal, 10 años de impunidad y ¿cuántos más?* de José Alfredo Jiménez (2008), *Ernesto Zedillo: Genocida Invisible* de Canal 6 de Julio (2008), *Colosio: El asesinato*, de Carlos Bolado (2012), *Magnicidio. Complot en Lomas Taurinas* de Miguel Marte (1994), y *Atenco un crimen de Estado* de Juan E. García (2007), así como la aparición directa de fragmentos del noticiero Televisa haciendo una referencia muy clara al noticiero estelar de la televisora y a su línea editorial. Es por sí misma una crítica a esta línea y a la manipulación que hace en menoscabo de la audiencia.

Con todos estos referentes, #Luz132 juega con el conocimiento intertextual de los espectadores y le propone una reflexión encaminada a pensar su voto y su participación política en los procesos electorales. Asume a un espectador crítico y harto de la violencia y la corrupción política, y le propone un cambio de actitud que lo lleve a tomar las calles y exigir procesos democráticos reales, y a exigir unos medios comprometidos con su razón de ser y no sólo con el beneficio económico de sus propios intereses.

Un último aspecto sobre el análisis intertextual de #Luz132 digno de destacarse son los elementos iconográficos que resaltan en las marchas del movimiento hacia el cierre del video. Las pancartas, mantas y carteles de los manifestantes muestran la total desaprobación de la candidatura de Peña Nieto, de su desempeño como gobernador, de su relación con Carlos Salinas de Gortari y el grupo Atlacomulco, de las encuestas de intención de voto, y de la relación PRI-PAN. La referencialidad a los noticieros y a la razón de ser del movimiento resultan claras, así como a la gran cantidad de burlas y acusaciones de las que Peña fue víctima, las cuales inundaron las redes sociales, pero desaparecieron de las pantallas de Televisa, Tv Azteca y la OEM.

### 3.3.4.3 Enunciación

Las marcas de la enunciación en *#Luz132* están definidas por las intervenciones del meganarrador al exponer su argumento. Emplea un montaje discontinuo y probatorio a fin de aportar pruebas visuales a cada una de sus afirmaciones. Utiliza fragmentos de entrevistas, material de archivo e imágenes de las marchas del movimiento *#Yosoy132* para crear un contrapunto entre sus afirmaciones, las versiones oficiales de los acontecimientos y las pruebas en imagen que se tienen de ellos.

El ritmo lento del montaje está organizado con la intención de mostrar pruebas contundentes a las declaraciones escritas del meganarrador y provocar la reflexión del espectador. Los planos de larga duración sobre las imágenes violentas cuidadosamente seleccionadas obligan a mantener la mirada y a pensar sobre los resultados de los enfrentamientos entre las fuerzas del orden público y los disidentes políticos. Estas imágenes generan un proceso de reconocimiento y de empatía por las víctimas del abuso que permanecieron ocultas, y un proceso de identificación con la denuncia y las demandas del movimiento *#Yosoy132*. La fuerza de la denuncia de *#Luz132* radica en la cascada de imágenes provenientes del mundo histórico que por sí mismas se erigen como pruebas contundentes del abuso y la manipulación mediática.

El sistema retórico de *#Luz132* está determinado por una relectura de la historia oficial la cual contrapone a las declaraciones de gobernantes y medios una serie de imágenes que revelan otra verdad sobre los acontecimientos políticos. Los textos que aparecen en pantalla negra orientan esta relectura de las imágenes violentas y a una interpretación distinta a las declaraciones oficiales. El uso del sonido diegético en determinados momentos le agrega al argumento ese valor de verdad que por naturaleza tiene el material de archivo, y que contribuye a juzgar los acontecimientos. Los fragmentos cuidadosamente seleccionados llevan al espectador a un punto en el que resulta difícil contradecir o rechazar la argumentación presentada.

Ante el recuento histórico de las vejaciones a los derechos humanos durante los gobiernos del PRI que presenta el video a través de imágenes reales de los enfrentamientos resulta fácil alcanzar la empatía del espectador. El video presenta una clase de historia la cual narra en tan sólo 4 minutos la represión del Estado a la disidencia política con fatales consecuencias. La acumulación de pruebas conducen al espectador al hartazgo y a la exigencia de una justicia que por años ha sido secuestrada por el poder político y mediático. Las imágenes de las marchas hacia el final del video arrojan un dejo esperanzador en el espectador por una lucha política que vale la pena emprender.

Estos efectos emocionales en el espectador son propiciados en todo momento por las estrategias del meganarrador que se hace presente desde el primer plano y reconoce la existencia de ese interlocutor al otro lado de la pantalla y del cual exige un reconocimiento y un compromiso. A pesar de que da voz a subnarradores, como los políticos y los ciudadanos de las marchas, los utiliza para reforzar su argumentación dejando en claro que es una instancia mediadora que promueve una nueva interpretación de la historia orientada a su favor.

El grado de focalización cero del narrador principal refuerza la contrahistoria, pues suscita una nueva interpretación tanto de imágenes que aparecieron en los medios de comunicación como de aquellas que no lo hicieron. Lo mostrado al espectador es desde una posición de superioridad, desde un conocimiento superior, el cual revela aquello que ha estado oculto y que debe saltar a la conciencia del espectador. Esta idea de revelación se logra también por la focalización externa de la narración de los narradores en segundo grado, pues son presentados desde una cámara que los captura desde una mirada en el mundo histórico y los presenta como elementos originales del mismo. De esta manera, todo es rastro y testimonio de esa realidad que el video logró capturar.

Al ser un video perteneciente al género de no ficción con herramientas retóricas del documental, va poco a poco convenciendo al espectador de involucrarse en el argumento, a pesar de todos los subterfugios nada sutiles que revelan la ideología del meganarrador. Está presente este clamor de justicia y de reflexión sobre los procesos políticos y sobre la capacidad del ciudadano común de influir en ellos.

#### **3.3.4.4 Interpretación**

El movimiento #Yosoy132 cobijó la aparición de #Luz132 y de muchos otros videos que significaron una afronta al poder, los cuales encontraron en las redes sociales, las nuevas tecnologías y el uso del internet, canales alternativos de difusión y comunicación en una clara disidencia a los abusos cometidos por el poder político y por su forma de hacer política.

La producción audiovisual del movimiento cuestionó el discurso oficial de los medios y de los políticos, y no sólo puso en duda sus argumentos, sino que los obligó a cambiar su estrategia política y mediática. Medios como Televisa que primero denostaron al movimiento y juzgaron a los estudiantes como criminales, terminaron cediendo ciertos espacios y haciendo ciertas concesiones

de reconocimiento. De igual forma, Peña Nieto se vio forzado a modificar su campaña y reestructurar su discurso.

El video de *#Luz132* desafió directamente al PRI, a Peña Nieto y a lo que representaba su candidatura. El regreso de los vicios políticos de un partido que por más de 70 años mantuvo al país sumido en la injusticia, la pobreza y la corrupción política. Criticó las estrategias del Estado para apagar la disidencia y la protesta social, y el uso de los medios como la televisión para mantener a los mexicanos sumidos en la ignorancia y en una pasividad que le evitara inmiscuirse en los asuntos del Estado y del gobierno. Exhibió la ilegalidad de las instituciones en su ejercicio y las constantes violaciones a los derechos humanos y al Estado de derecho, justificadas como un mal necesario para establecer cierta tranquilidad y estabilidad, rasgos de un régimen autocrático que buscaba siempre justificarse.

El discurso del movimiento *#Yosoy132* y los videos que promovió en las redes y en las marchas se instituyeron como agentes de mediación sociopolítica, pues en ellos no sólo se dio la apropiación de materiales sino también su reinterpretación y la creación de otros nuevos. En un ejercicio de empoderamiento ciudadano, los videos como *#Luz132* evidenciaron el descontento social y la necesidad de crear otros mecanismos para la participación política alternos a los canales oficiales de participación, que en la democracia mexicana se reducen al voto. La forma en que se distribuyó y los lugares en los que se presentó abrieron un espacio para el ejercicio de la disidencia y la concientización política.

*#Luz132* condensó el sentir de una sociedad harta de gobiernos corruptos, ineficientes, criminales, incapaces de cumplir su función. Mostró su lado oculto, aquel que entre voces reina en el imaginario social caracterizado por el hartazgo a la impunidad de los crímenes de Estado que se justifican detrás de una imagen maniquea, sin trasfondo, sin propuesta, y de engaño. Su intención fue clara, confrontar la idea hegemónica del poder, los poderes fácticos y esa realidad que estos pretenden ocultar; así como advertir a los ciudadanos el peligro del regreso del PRI a la presidencia, el peligro de sufrir los abusos, la corrupción y la ilegalidad en beneficio de los grupos políticos y económicos de las cúpulas del poder.

El acercamiento político al video de *#Luz132* mediante el análisis realizado evidenció que éste se constituyó como una pieza audiovisual de incidencia política tanto en su representación como en su contexto. Al mostrar una serie de acontecimientos históricos caracterizados por los abusos del poder y la violencia política, permitió un ejercicio de memoria histórica y de reflexión para juzgar el

presente político y cuestionar en el marco de la elección presidencial del 2012 el tipo de país y el tipo de democracia que se buscaba construir.

*#Luz132* puso en evidencia una larga historia de corrupción política y de manipulación mediática, dejando al descubierto las fallas del sistema político y judicial. Mostró cómo el poder político ha violado los derechos humanos de los ciudadanos, la mayoría de grupos vulnerables, para conseguir más poder y beneficiarse con él. Pero también, dio voz a las víctimas de la violencia política desdibujadas por los medios hegemónicos y generó la apertura a una nueva discusión, el empoderamiento ciudadano y la crítica al poder en la búsqueda de sociedades más justas.

*#Luz132* actuó como agente de la historia al ser parte del proceso sociopolítico en el 2012. Se vinculó directamente con la crisis política contemporánea en México al exigir con su discurso la imparcialidad de la información política y la necesidad de unas elecciones justas y democráticas. Su mérito radica en que promovió la acción ciudadana en el ejercicio de sus derechos e hizo visible la capacidad del ciudadano común para exigir y confrontar al poder.

*#Luz132* es un video político no sólo porque representa la historia de conflictos con el poder a lo largo de un periodo de tiempo, sino porque puso en crisis a través de su universo simbólico la legitimación del poder y del Estado. *#Luz132* es un producto cultural que plantea cuestiones políticas, promueve el reconocimiento de esa otra historia y abre una profunda reflexión sobre los procesos democráticos en México buscando una transformación política.

Si bien es cierto que los esfuerzos del movimiento *#Yosoy132* fueron incapaces de vencer a los poderes fácticos y a las artimañas políticas del PRI, crearon un precedente en la forma de vivir la política. A la fecha, el movimiento y las redes sociales constituyen una forma de presión política que ha obligado a los medios a modificar su agenda y a los políticos a conducirse con mayor cautela, pues se encuentran expuestos al escrutinio público del que difícilmente pueden salir bien librados.

En este capítulo se desarrolló la metodología para el análisis cultural de los productos audiovisuales propuestos. Siguiendo las aportaciones del análisis sociohistórico de Marc Ferro y el análisis textual de Vicente Benet, se analizaron las formas simbólicas de la representación así como su contexto. *Heli* y *#Luz132* fueron concebidas como productos culturales, como una mediación testigo de los acontecimientos históricos del México contemporáneo capaces de revelar el imaginario de la sociedad.

*Heli* y *#Luz132* fueron concebidas como una mediación sociopolítica, como una tensión entre la representación y la realidad, la cual permitió cuestionar los conocimientos que los medios promueven en la sociedad relacionados al ejercicio del poder. Esta lectura política de los filmes fue posible debido al estudio de los elementos narrativos y estéticos, al entendimiento del momento histórico y al descubrimiento de las claves sociohistóricas en la representación.

El carácter del contraanálisis fue posible gracias a la ideología descubierta por el análisis y al papel de contrapoder que jugaron estas producciones en la coyuntura histórica en la que aparecieron. Fueron una respuesta a la hegemonía política y testimonio de los conflictos relacionados con el poder. La propuesta de Ferro permitió encontrar aquellos elementos de las películas que fueron capaces de revelar información trascendente a la de los registros oficiales ubicada en el imaginario social.

Por su parte, el análisis fílmico de Benet permitió traducir los elementos textuales e intertextuales a la relación cine-sociedad. Permitted crear un esquema de análisis capaz de asignar un valor a cada forma simbólica y ligarlo a su referente concreto. Los índices de referencialidad permitieron construir una interpretación paralela a la historia oficial, y hablar desde una posición de contrapoder sobre los acontecimientos políticos. Permitieron construir una visión histórica de la problemática social, política y económica en México durante el periodo del sexenio de Felipe Calderón logrando así una interpretación compleja, estructurada y anclada en la historia.

Tanto *Heli* como *#Luz132* denunciaron los abusos cometidos por el poder político. El análisis de la representación y de su referencialidad demostró que la principal transgresión cometida por el poder fue el ejercicio violento del mismo. Las transgresiones cometidas por el poder político se tradujeron en una violencia directa, estructural y simbólica que violó los criterios de legalidad y legitimidad del orden social. Las producciones audiovisuales denunciaron los abusos del poder y las claras violaciones a los derechos humanos. Pusieron al descubierto la forma en que opera el poder político en el país, y sobre todo, lo hicieron desde la mirada del ciudadano común que sufre los estragos de los abusos cometidos por el poder. *Heli* reveló los daños colaterales de la guerra contra el narco omisos en los medios oficiales y en los discursos del poder, y *#Luz132* reveló el hartazgo social ante la manipulación mediática, la corrupción y la ilegalidad de los procesos electorales en el país.

El análisis reveló, desde los intereses propios de la investigación y desde la práctica de la intertextualidad, las voces disidentes y la forma en que se ejerció esa disidencia cultural. Tanto *Heli* como *#Luz132* demostraron que debido a sus características tanto visuales y narrativas como

contextuales fueron capaces de hacer frente a las representaciones hegemónicas, y la función referencial ligada al contexto permitió comprenderlas no sólo como meras representaciones sino como armas de lucha política para intervenir en la transformación social.

## CONCLUSIONES

La administración del expresidente Felipe Calderón y el proceso de retorno del PRI a los Pinos se vivieron en medio de grandes muestras de disidencia política referente tanto a las políticas públicas y estrategias de seguridad emprendidas, como a los procesos electorales viciados por la intromisión de los poderes fácticos y la violación constante a las leyes electorales. La manipulación mediática de la estrategia de comunicación del gobierno de Felipe Calderón y de la propaganda electoral de las campañas políticas, puso en evidencia el papel de los medios de comunicación hegemónicos como instrumentos de dominación ideológica y política de los grupos que ejercen el poder.

No obstante, la influencia de los contenidos de los medios en el imaginario social fue cuestionada por una producción cultural alternativa que mediante el uso de la tecnología y del internet creó sus propios productos audiovisuales al margen de las grandes producciones de empresas como Televisa, Tv Azteca y la OEM. Una producción fílmica independiente y contestataria a las versiones oficiales de los acontecimientos políticos más relevantes en la historia del país, y el uso de la producción audiovisual por movimientos de disidencia política como lo fue el movimiento *#Yosoy132*, evidenciaron el papel activo del ciudadano común en la interpretación de contenidos. Los ejercicios de reapropiación y resignificación que le dieron a los contenidos de los medios mostraron su capacidad creativa para expresar su sentir y sus formas de pensar.

La creación de productos culturales capaces de condensar el imaginario simbólico de la sociedad civil demostró que la producción cultural es una mediación capaz de convertirse en un arma política que empodere al ciudadano para confrontar las versiones oficiales del poder, las cuales violentan sus derechos fundamentales. En un régimen democrático en crisis, en el cual no se han perdido todas las libertades, el ciudadano puede apropiarse de distintos medios y contenidos para reinterpretar su realidad y confrontar la manipulación, la corrupción y el ejercicio ilegal del poder que, en la búsqueda de sus propios intereses políticos y económicos, ha quebrantado el Estado de derecho que por ley debe proteger.

*Heli* y *#Luz132* demostraron que es posible hablar de una disidencia cultural capaz de exhibir las crisis políticas y las fallas del sistema político. Producidas al margen de los canales oficiales, y con una propuesta novedosa, mostraron que por medio de ciertos recursos estéticos, narrativos y discursivos es posible despertar la reflexión sobre el papel que deben desempeñar los medios de comunicación en la sociedad, sobre la importancia de buscar fuentes alternativas de información

para contrastar datos, y sobre todo, crear conciencia de la pertinencia y urgencia de emplear otros canales de reflexión que inciten a una vida política comprometida con el cambio social en la búsqueda de sociedades democráticas más participativas.

El esquema analítico que se propuso para abordar las producciones permitió trascender el terreno de la representación y extrapolar el sentido a los acontecimientos contemporáneos a la creación. Fue un esquema el cual mostró no sólo la manera en que se vive la violencia, la pobreza y la corrupción en México, sino que también reveló su crisis política. El análisis descubrió la larga tradición narrativa y textual de un cine político que ha estado presente en las películas relacionadas con los asuntos del Estado y del poder, pero sobre todo, la acción política que este cine es capaz de promover. De esta manera, estableció la importancia de la politización que este tipo de producciones conllevan, pues habla de lo político como modo de vida, como una acción capaz de insertarse en las circunstancias cotidianas y dirimir conflictos entre diversos intereses.

Los aportes de la investigación radican en que se puso en evidencia el papel activo del espectador a través de una participación que consistió en la apropiación de contenidos, medios, tecnologías e información, a fin de manifestar su disidencia política y confrontar al poder hegemónico. La producción audiovisual analizada expuso los cambios dinámicos de la sociedad mexicana y sus preocupaciones, así como la importancia de la generación de estos espacios alternos de expresión y participación política para presionar al sistema y exigir su transformación.

De igual forma, la investigación permitió recuperar la historia de un cine político, pero visto desde la perspectiva de la politicidad, es decir, de un cine que no es político únicamente porque presente temas o contenidos de asuntos referentes al gobierno y al Estado, sino que lo es porque con el tratamiento de sus contenidos y con su intervención en momentos coyunturales, es capaz de despertar una reflexión profunda que promueva la acción política real.

De esta manera, la investigación demostró que la representación del cine conlleva un sentido profundo sobre los conflictos sociales que atestigüa, y que a manera de termómetro, es capaz de medir el inconsciente colectivo y el imaginario social. *Heli* y *#Luz132* mostraron cómo la crisis política, social y económica que afecta al país se ha codificado en signos violentos de representación, tanto en sus contenidos como en sus formas. Una producción simbólica que puso al descubierto las violaciones constantes al Estado de derecho, el descontento de la ciudadanía y la necesidad de exigir justicia y apego a la ley por parte de sus representantes.

La investigación se organizó en tres capítulos. En el primer capítulo se expuso la tesis del cine como agente de mediación política. Se desarrolló un marco teórico que permitió concebir al cine como un producto cultural de carácter simbólico, el cual conlleva en su representación una mediación que puede servir tanto a un poder hegemónico como a una forma de intervención ante dicho poder. La concepción estructural de la cultura de John B. Thompson, la cual enfatiza el carácter simbólico de los fenómenos culturales y el hecho de que éstos siempre se insertan en contextos sociales estructurados, permitió estudiar al cine como una forma simbólica significativa cuyo carácter referencial revela su estatus de mediación y de representación del mundo histórico.

La crítica a la industria cultural estableció que el cine surgió como una industria dedicada al entretenimiento, y que si bien nacieron grandes compañías que monopolizaron el medio y buscaron su explotación comercial sin ninguna pretensión cultural o artística, también surgieron pequeños productores y directores comprometidos con el arte y con la idea de mostrar una visión alternativa, vanguardista y emancipadora, paralela a la gran industria. Así, la visión determinista de la industria cultural de Theodor Adorno y Max Horkheimer sobre los medios de comunicación y su responsabilidad en la alienación de los individuos, fue reivindicada por teóricos como Walter Benjamin, quien replanteó las formas complejas en las que los productos mediáticos son aceptados por los individuos, interpretados e incorporados a sus vidas.

La crítica a esta visión hegemónica de los medios y la posible politización del arte fue retomada por Jesús Martín Barbero, quien desarrolló el cambio de perspectiva sobre los procesos comunicativos en las nuevas sociedades. Estableció, que si bien la experiencia mediática puede ser de oscurecimiento y empobrecimiento profundo, también puede ser de capacidad crítica y creativa. Esta idea reveló la condición dialéctica de las industrias culturales en las que el sentido de las formas simbólicas es negociado, dando cabida a modos de resistencia o disidencia. Así, se rescató la actividad mediadora del individuo en el proceso comunicativo y la gran cantidad de respuestas e interpretaciones que se le pueden conceder a los productos mediáticos.

Así mismo, la crítica a la industria cultural evidenció la instancia social de la mediación. Esto es, la importancia del contexto en el que los receptores crean los significados y sentidos de los productos culturales, y el lugar en el que se dirimen los conflictos de la representatividad social. Pues dependiendo del contexto, una mediación puede ser el vehículo ideológico de una representación de la realidad que busca la posición privilegiada de un grupo, o bien, representar los conflictos, luchas y contradicciones de una sociedad compleja. Así, puede existir la intención de manipulación e imposición por parte de un grupo, pero a su vez puede darse la resistencia e impugnación.

Con estas reflexiones, se estableció que los medios como el cine y el video son parte de las mediaciones socioculturales que han permitido descentrar los discursos hegemónicos y plantear cuestiones sobre la representatividad social. Esta mirada les imprime un sentido político, pues en su representación pueden desafiar las propuestas de los medios e inscribir sus propias demandas sociales.

En este primer capítulo también se abordó el tema de la representación, entendido como una mediación que concentra el carácter simbólico de la sociedad en un esfuerzo de acercamiento y comprensión de la realidad. La representación siempre conlleva un carácter dual, pues es un proceso individual de interpretación, pero también es un proceso social mediado por el contexto histórico y por las condiciones del grupo en que aparece. La teoría de las Representaciones Sociales desarrollada por Serge Moscovici y retomada por Denis Jodelet, consintió comprender que las representaciones están siempre determinadas por el contexto y que conllevan un sentido práctico, pues permiten la comunicación y el entendimiento en la sociedad. Promueven la estabilidad social, pero al no ser del todo fijas, pueden contribuir al cambio social.

Así, en este primer capítulo, se estableció finalmente que la representación cinematográfica, ya sea como modo documental o ficción y al igual que cualquier representación social, es capaz de vehicular el imaginario social ubicado al margen del discurso oficial, y a través de las historias que narra y de su capacidad de referirse a contextos reconocibles, es capaz de hacer evidentes los significados políticos, sociales y culturales de una sociedad.

En el segundo capítulo se expuso la dimensión política de un cine político. Se estableció la relación dinámica entre cine y política existente a lo largo de la historia a partir de una serie de influencias recíprocas reflejadas en los movimientos cinematográficos, y se estableció que la politicidad del cine recae en la posibilidad de generar nuevos modos de sensibilidad política y nuevos modos de experiencia. Más allá de la representación de elementos relacionados al gobierno y al Estado, la fuerza de un cine político reside en que es capaz de dar voz y poner en el mismo terreno de discusión a dos partes en conflicto.

Distintas vanguardias y movimientos cinematográficos evidenciaron esta dimensión política del cine, pues llevaron la reflexividad del medio y de su creación a las luchas políticas contra los sistemas hegemónicos de grupos en el poder en sus distintas sociedades. La producción audiovisual que se analizó pertenece a este cine de intervención política centrado en la interpelación directa al poder. Un cine que tuvo sus orígenes en los años 60, militante, contestatario y disidente, el cual formó parte de movimientos políticos que buscaron modificar la

condiciones de injusticia social y que reconoció la capacidad de la representación cinematográfica para plantear asuntos de gran relevancia política capaces de influir en la sociedad.

Con el propósito de determinar el tipo de transgresiones del poder político representadas en las películas del corpus, se expuso un concepto de poder a partir de la idea de Max Weber sobre la acción social y el dominio consensuado. Se estableció la relación de poder como una interacción social mediada por una autoridad bajo los criterios de legitimidad y legalidad, cuya expresión máxima es el Estado. Así, siguiendo a Norberto Bobbio, se estableció que un estado legítimo reside en el consenso ciudadano, y que este es legal cuando se apega al marco jurídico impuesto para su ejercicio. Cuando los gobernantes violan las leyes, es decir, el Estado de derecho, surgen movimientos de disidencia política que buscan restablecer los criterios de legalidad y legitimidad que deben reinar en los regímenes democráticos.

Se estableció que ante un mal gobierno, movimientos sociales y la sociedad civil se valen de diversos recursos para hacer visibles sus protestas y alcanzar el reconocimiento social, entre ellos la disidencia cultural. Como producto cultural, el cine puede convertirse en una herramienta de contrapoder capaz de confrontar las transgresiones del poder, abrir el espacio público y las formas de expresión y comunicación en la lucha por el respeto a los derechos humanos y cívicos de los ciudadanos, buscando rectificar el principio de legitimidad de los gobiernos. La ideología de su discurso y la relación con el contexto, así como las luchas sociales en turno, determinarán su capacidad de acción y de transformación social.

Finalmente, en el tercer capítulo se presentó el análisis de las dos piezas audiovisuales, *Heli* y *#Luz132*. Dicho análisis permitió una lectura política de la representación y concebir a las piezas como dos formas de apropiación cultural las cuales, en un ejercicio de disidencia política, se adhirieron a las demandas de la sociedad contra la autocracia en el poder. El análisis abordó los aspectos formales de la representación, el contexto histórico y otras actividades sociales que se traslaparon con lo político y definieron tanto la representación como su interpretación.

La aproximación cultural del análisis fue concebida a partir del enfoque sociohistórico de Marc Ferro, quien en un contraanálisis de la sociedad, concibe al cine como un producto cultural cuya significación queda siempre desbordada por el contenido. Para el autor, el cine es capaz de captar más allá de la representación, una historia inaprensible que se mantiene al margen del discurso oficial pero que es revelado por una película. Son estos reveladores los que permiten construir el sentido político de un filme y relacionarlo con el proceso político del momento en que surge. Una

historia contrapuesta a la historia oficial capaz de motivar la toma de conciencia y un cambio de la realidad sociopolítica.

El aspecto textual de la representación fue abordado por los postulados de Vicente Benet quien propone concebir una película como un texto cuyas características revelan tanto su construcción narrativa como su carácter intertextual. El estudio de la construcción textual de las piezas permitió identificar las relaciones existentes entre cada uno de sus elementos, el estilo que los autores construyeron a partir de las decisiones formales y realizativas, y el tema, su ideología y su codificación. Su carácter intertextual permitió ligar cada uno de estos elementos a la realidad política del país, construir la referencialidad que formó la red de significación y el discurso detrás de la representación para su interpretación.

Con la conjunción de estos dos enfoques se logró crear un sistema de análisis completo, el cual abordó tanto los aspectos de la forma como del significado político ligado al contexto de creación, y así determinar las relaciones existentes entre la representación y los acontecimientos de la vida política que en ellas aparecían reflejados.

El análisis demostró que tanto en *Heli* como en *#Luz132* se representaron una serie de transgresiones cometidas por el poder político caracterizadas por la violencia en todas sus manifestaciones. Las características textuales y discursivas de las dos producciones evidenciaron la violencia directa, estructural y simbólica que se encuentra anclada en el funcionamiento de las instituciones gubernamentales y en sus representantes, así como en los contenidos de los medios hegemónicos que la legitiman. Las acciones mostradas evidenciaron la constante violación a los derechos humanos y a los principios éticos y ontológicos de dichas instituciones.

Ambas presentaron un imaginario distinto al imaginario de los medios de comunicación, pero mientras que *Heli* lo hizo mediante una historia de ficción sumamente realista, *#Luz132* lo hizo mediante un argumento documental de denuncia.

*Heli* abordó la problemática surgida a raíz del sexenio de Felipe Calderón y su guerra contra el narcotráfico. Referenció los problemas de la pobreza, la inseguridad, la militarización del país y la corrupción judicial, pero sobre todo evidenció los daños colaterales de su estrategia. Mostró la parte oculta en los medios hegemónicos, una sociedad desdibujada por la pobreza y la violencia, y el lado humano de las víctimas de la guerra contra el narco. Mostró la ineficacia de las instituciones en la procuración de justicia y su forma de operar criminalizando a las víctimas, así como las violaciones de derechos humanos por parte de las Fuerzas Armadas o policías federales,

el asesinato de jóvenes, y la corrupción institucional entre otras manifestaciones de injusticia que mantienen a la sociedad sumida en un crisis social profunda.

*#Luz132* abordó el tema de la manipulación mediática y de la corrupción gubernamental con los poderes fácticos. Denunció desde la perspectiva de la sociedad civil el juego sucio del poder por manipular los resultados electorales y la larga historia de violencia política para controlar la disidencia social. Expuso cómo los poderes fácticos han rebasado las atribuciones del Estado, y la lógica priísta que dicta los sacrificios sociales y políticos con tal de ganar cierta estabilidad. Evidenció a la empresa Televisa como un mediador hegemónico al servicio del poder el cual disimula la violencia simbólica bajo la cobertura de una legitimidad supuestamente natural. Pero también evidenció la acción de la sociedad organizada en el movimiento *#Yosoy132* y su lucha por reconfigurar los espacios comunicativos y pugnar por una democracia verdadera que transforme a la sociedad.

Resulta evidente percatarse de que con el tiempo las condiciones se han modificado y se ha dado una transformación en el uso político de los medios de comunicación, del cine y del video, y en las formas de representación de la realidad. Éstos han generado una esfera pública alternativa a partir de nuevos productos culturales y, que en un carácter revolucionario, han logrado construir otros horizontes para la experiencia social.

Este análisis demostró que el cine y la producción audiovisual en general, tienen la capacidad de experimentar y crear nuevos sentidos, recuperar el imaginario colectivo y llevar a una reflexión sobre el mundo social. Que pueden funcionar como un contrapoder y crear espacios para la disidencia y la concientización política, y aunque su margen de influencia no sea de grandes proporciones y no logren grandes transformaciones, son capaces de sentar las bases para una acción política de mayores proporciones.

## BIBLIOGRAFÍA

- ACKERMAN, John, "Introducción" en *Elecciones 2012: en busca de equidad y legalidad*, John Ackerman (Coord.), Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto Belisario Domínguez. Senado de la República, México DF., Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2011.
- ADORNO, Theodor y HORKHEIMER, Max. *La dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos* (Trad. Juan José Sánchez), Madrid, Editorial Trotta, 1998.
- ALTHUSSER, Louis. *La filosofía como arma de la revolución*, México, Df., Siglo XXI Editores, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1998.
- AMADO, Ana. *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2009.
- ARDÉVOL, Elisenda, y MUNTAÑOLA, Nora (Coords.). *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*, Barcelona, Eureka Media, 2004.
- ARIAS, Juan Carlos. *La vida que resiste en la imagen. Cine, política y acontecimiento*, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2010.
- ARMAND Y MATTELART, Michel. *Historia de las teorías de la comunicación*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1997.
- BARBERO, Martín. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Gustavo Gilli, México, 1987.
- BARBERO, Martín Jesús y G. Rey. *Los ejercicios del ver*. Barcelona, Gedisa Editorial, 1999.
- BARBERO, Martín y HERLINGHAUS, Herman. *Contemporaneidad latinoamericana y análisis cultural. Conversaciones al encuentro de Walter Benjamín*, Madrid, Iberoamericana, 2000.
- BENET, Vicente. *La cultura del cine. Introducción a la historia y estética del cine*, Barcelona, Paidós, 2004.
- BENJAMIN, Walter, "El autor como productor" en Wallis, Brian (Ed.). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos entorno a la Representación*, Carolina del Olmo y César Rendueles (Trad.), Madrid, Akal/Arte Contemporáneo, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* (Trad. Jesús Aguirre), Madrid, Taurus, 1973.
- BOBBIO, Norberto. *Estado, Gobierno y Sociedad. Por una teoría general de la política*. México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- BOBBIO, Norberto, "El poder y el derecho", en Norberto Bobbio y Michelangelo Bovero, *Orígenes y Fundamentos del Poder Político*, México, Editorial Grijalbo, 1984.
- BOVERO, Michelangelo, "Lugares Clásicos y Perspectivas Contemporáneas sobre Política y Poder", en Norberto Bobbio y Michelangelo Bovero, *Orígenes y Fundamentos del Poder Político*, México, Editorial Grijalbo, 1984.
- BRUZZI, Stella. *New Documentary. A critical Introduction*, London, Routledge, 2000.
- BUSTOS, Gabriela, "¿Qué ves cuando me ves? Videoinformes: nuevos lenguajes del audiovisual de intervención política" en Susana Sel (Comp.). *Cine y fotografía como intervención política*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2007.

CANTÓN, Valentina. *¡Viva la disidencia! o de cómo formar sujetos y no desfallecer en el intento*. Universidad Pedagógica Nacional. Texto presentado en el ciclo de conferencias "Javier Barros Sierra. ¡Viva la disidencia!", mesa sobre educación, participantes: Geraldine Novelo, Manuel Peimbert, Cristina Barros y Valentina Cantón. Anfitriones: Gilberto Guevara Niebla, Raúl Álvarez Garín, Adriana Corona, Raúl Jardón y María Gutiérrez. UNAM, San Ildefonso, octubre, 1998.

CAPARRÓS, Lera J.M., Prólogo en Marc Ferro, *Historia Contemporánea y cine*. (trad.) Rafael de España. Centro de Investigaciones Film-Historia, Universidad de Barcelona, Barcelona, 1995.

CÁRDENAS, Jaime, "Cinco propuestas en materia electoral" en *Elecciones 2012: en busca de equidad y legalidad*. John Ackerman (Coord.), Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto Belisario Domínguez. Senado de la República, México DF., Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2011.

CASSETI, Francesco. *Teorías de cine. (1945-1990)*, Madrid, Cátedra, Signo e Imagen, 1993.

CASTRO, Felipe y Terrazas, Marcela (Edit.). *Disidencia y disidentes en la Historia de México*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2003.

CASTRO, Peredo, "Entre la intriga diplomática y la propaganda fílmica. México y el cine estadounidense durante la Primera Guerra Mundial". *Política y Cultura UAM Xochimilco*, México, otoño 2014, núm.42.

COMBS, James (Ed.). *Movies and Politics, The Dynamic Relationship*, Garland Publishing Inc. New York y Londres, 1993.

CORRAL, Javier, "Propaganda gubernamental y el artículo 134 constitucional" en *Elecciones 2012: en busca de equidad y legalidad*. John Ackerman (Coord.), Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto Belisario Domínguez. Senado de la República, México DF., Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2011.

DEBOARD, Guy. *La sociedad del espectáculo* (Trad. José Luis Pardo), Valencia, Editions Gallimard, 1996.

ECO, Umberto. *La estructura ausente. Introducción a la Semiótica*. Barcelona, Editorial Lumen, 1986.

FELDMAN, Simon. *Guión argumental Guión documental*, Barcelona, Gedisa Editorial, 1987.

FERRATER, Mora José. *Diccionario de filosofía, Tomo 1 y 2*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2004.

FERRO, Marc. *Historia Contemporánea y cine*. Rafael de España (trad.). Centro de Investigaciones Film-Historia, Universidad de Barcelona, Barcelona, 1995.

FOUCAULT, Michael, "El sujeto y el poder" en Wallis, Brian (Ed.) *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos entorno a la Representación*, Carolina del Olmo y César Rendueles (Trad.), Madrid, Akal/Arte Contemporáneo, 2001.

FLORES, María. *La cobertura del Caso Colosio a través de 24 horas: su impacto en la opinión pública*. Tesis de maestría en Comunicación, México DF., Universidad Iberoamericana, 2012.

FRANCÉS, M., "Aproximación al género documental". Ensayo Teórico. *La producción de documentales en la era digital*. Barcelona, Cátedra, Signo e Imagen, 2003.

GALTUNG, Johan, citado en "Conocer para comprender la violencia: origen, causas y realidad". Francisco Jiménez-Bautista. *Revista Convergencia*. Revista de Ciencias Sociales. UAEM No. 58, México, enero-abril 2012, pp. 13-52, p. 13-15.

GARCÍA Fernández, Emilio, (Coord.). *Historia del Cine*. Editorial Fragua, Madrid, 2011.

GAUDREULT André y JOST François. *El relato cinematográfico*. Barcelona, Paidós Comunicación, 1995.

GETINO Octavio Getino y Velleggia Susana. *El cine de las historias de la Revolución. Aproximación a las teorías y prácticas del cine político en América Latina (1967-1977)*, Buenos Aires, Altamira, 2002.

GRAVANTE, Tomasso, "Ciberactivismo y apropiación social. Un estudio de caso : la insurgencia popular de Oaxaca". *Sociedade e Cultura*, vol.15, núm.1, enero-junio, pp.51-60. Universidades Federal de Goiás, Brasil, 2012.

GÓMEZ, Pablo, "Libertad de expresión y lucha política" en *Elecciones 2012: en busca de equidad y legalidad*. John Ackerman (Coord.), Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto Belisario Domínguez. Senado de la República, México DF., Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2011.

HERNÁNDEZ, Luis, "Acteal: impunidad y memoria", *El cotidiano*, 172, marzo-abril 2012, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco, Distrito Federal, México, 2012.

IBARRA, Pedro. *Manual de Sociedad Civil y Movimientos Sociales*, Barcelona, Síntesis, 2005.

IMBERT, Gérard. *Cine e Imaginarios Sociales*. El cine posmoderno como experiencia de los límites (1990-2010), Cátedra Signo e Imagen, Madrid, 2010.

\_\_\_\_\_, "Cine, representación de la violencia e imaginarios sociales", Universidad Carlos III de Madrid en Camarero, Gloria (Ed.), (Huget, Monserrat; Amador, Pilar; De España, Rafael; Crusells, Magí; Verdú A. Daniel; Sánchez José N.; Imbert, Gérard). *La mirada que habla, (Cine e Ideologías)*, Madrid, Akal/Comunicación, 2002.

\_\_\_\_\_, "Cine e Imaginarios Sociales" en *El imaginario cinematográfico y la sociedad hipermoderna*, Ortega E. Joaquín (Ed.). Universidad Europea Miguel de Cervantes. Valladolid, 2013.

JIMENEZ, Bautista, "Conocer para comprender la violencia: origen, causas y realidad". *Revista Convergencia*. Revista de Ciencias Sociales. UAEM No. 58, enero-abril 2012, pp. 13-52, 2012.

JODELET, Denise. *Les représentations sociales*, sociologie d'aujourd'hui. París, Presses Universitaires de France, 1989.

KELLNER, Douglas, "Film, Politics, and Ideology. Toward a Multiperspectival Film Theory". University of Texas, Austin, en Combs, James (Ed.). *Movies and Politics, The Dynamic Relationship*, Garland Publishing Inc. New York y Londres, 1993.

LANDÍVAR, Eric, "El límite al poder político como función primordial de la Constitución", *Irus Tantum Revista Bolivariana de Derecho*, No. 11, Santa Cruz de la Sierra, enero 2011, pp.24-53, 2011.

LA JORNADA, "Acteal: consagración de la impunidad". 26 de abril de 2015. *La Jornada*, Editorial.

LEFEBVRE, Henri. *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las Representaciones*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.

LEYVA, Gustavo en Pérez, Sergio (Coord.). *La categoría del poder en la filosofía política de nuestros días*, México, Biblioteca de signos, 2009.

LUNA, Issa, "El boom de los spots en México: ¿qué voto promueven?", en *Elecciones 2012: en busca de equidad y legalidad*. John Ackerman (Coord.), Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto Belisario Domínguez. Senado de la República, México DF., Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2011.

MAIGRET, Eric. *Sociología de la comunicación de los medios*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

MATTELART, Armand y Michel. *Historia de las teorías de la comunicación*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1997.

MCKEE, Robert. *El guión*, Barcelona, Alba Editorial, 2002.

MELÉNDEZ, Flavio, "El asesinato de Colosio. Locura compartida y lazo social en el caso de un magnicidio". *Investigación en Salud*, vol. IX, núm.1 Abril 2007, pp. 49-56, México DF., Centro Universitario de Ciencias de la Salud, 2007.

- METZ, Christian, "Sobre la impresión de realidad en el cine", Ensayo. *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*, Barcelona, Paidós Comunicación, 2002.
- MICCICHÈ, Lino, "Teorías y Poéticas del Nuevo Cine" en *Historia General del Cine, Volumen XI. Nuevo Cines (Años 60)*. José Enrique Monterde y Esteve Rimbau, Madrid, Cátedra Signo e Imagen, 1995.
- MONTERDE, J. Enrique; Selva, M. Marta; Solá, A. Anna. *La representación cinematográfica de la historia*, Madrid, Akal Ediciones, 2001.
- MORALES, Federico. *El movimiento estudiantil #Yosoy132. Antología hemerográfica*. Tesis. Universidad Iberoamericana, México, 2014.
- MOSCOVICI, Serge (Edit. Gerard Duvonn). *Social Representations Explorations in Social Psychology*, New York. University Press, 2001.
- NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre documental*, Barcelona, Editorial Paidós, 1997.
- NÚÑEZ, Arturo, "Propaganda gubernamental y la necesaria reglamentación del artículo 134 constitucional" en *Elecciones 2012: en busca de equidad y legalidad*. John Ackerman (Coord.), Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto Belisario Domínguez. Senado de la República, México DF., Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2011.
- NÚÑEZ, Ernesto. *Crónica de un sexenio fallido. La tragedia del Calderonismo*. Random House Mondadori, México, D.F., 2012.
- OLIVARES, Enrique. *El neopresidencialismo mexicano y Enrique Peña Nieto*. Plaza y Valdés, México, 2011.
- ORTEGA, Joaquín E. (Ed.). *El imaginario cinematográfico y la Sociedad Hipermoderna*, Valladolid, Universidad Europea Miguel de Cervantes, 2013.
- PALAZÓN, Alfonso, "La ruptura ficcional de la tradición posmoderna", en Ortega, E. Joaquín (Ed.). *El imaginario Cinematográfico y la Sociedad Hipermoderna*, Valladolid, Universidad Europea Miguel de Cervantes, 2013.
- PORTER, Russell, "Muerte y renacimiento del documental", Ponencia. *Escenarios de Fin de Siglo II. Nuevas tendencias del Cine Documental. Memorias*, México, Centro de Capacitación Cinematográfica, 1998.
- PÉREZ, Sergio (Coord.). *La categoría del poder en la filosofía política de nuestros días*, Biblioteca de signos, México, 2009.
- PEREDO, Francisco. *México y el cine estadounidense durante la Primera Guerra Mundial. Política y Cultura, UAMXochimilco, núm.42, pp.89-122, México Df., Otoño 2014*.
- RABIGER, Michael. *Dirección de documentales*, Madrid, Editorial IORTV, 1989.
- RAITER, Alejandro et Al. *Representaciones sociales*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2002.
- RENOV, Michael. *Introduction: The Truth About Non-Fiction. Ensayo Teórico. Theorizing Documentary*, New York and London Routledge, 1993.
- REYES, Ezequiel, "El video 131 y los 132 mil videos que le siguieron", *#Nuevas Realidades Video Políticas. La guerra comunicativa de las imágenes: entre la manipulación y la conciencia crítica*. Ciudad de México, 2014.
- RIVERA, Raúl, "De la red a las calles: #Yosoy132 y la búsqueda de un imaginario político alternativa". *Argumentos*, vol.27, núm. 75, mayo-agosto, 2014, pp.59-76. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, México DF, 2014.

- ROBLES, Humberto, "Atenco: un caso de terrorismo de Estado", *Papeles de relaciones ecosociales y cambio global*. No. 112 2012/11, pp.131-140, 2012.
- RODRÍGUEZ, Octavio, "De la Madrid y el Fraude de 1988". Opinión. *Periódico la Jornada*, jueves 5 de abril de 2012.
- RODRÍGUEZ, Octavio, "De la Madrid y el Fraude de 1988". Opinión. *Periódico la Jornada*, jueves 5 de abril de 2012.
- RODRÍGUEZ, Salazar Tania, "Sobre el potencial teórico de las representaciones sociales en el campo de la comunicación". *Comunicación y sociedad*. Departamento de Estudios de la Comunicación Social. Universidad de Guadalajara. Nueva época, núm. 11, enero-junio, 2009, pp.11-36, 2009.
- ROVIRA, Guiomar, "Activismo mediático y criminalización de la protesta: medios y movimientos sociales en México". *Convergencia*. Revista de Ciencias Sociales, vol.20, núm. 61, enero-abril, 2013, pp.35-60. Universidad Autónoma del Estado de México, México, 2013.
- SÁNCHEZ Noriega, José Luis, "Tematizaciones y tratamientos en las representaciones filmicas de los conflictos sociales". Universidad complutense de Madrid en Joaquín Esteban Ortega (Ed.). *El imaginario Cinematográfico y la Sociedad Hipermoderna*, Universidad Europea Miguel de Cervantes, Valladolid, 2013.
- SALDARRIAGA Montoya, Fernando. *Ciencia Política y Cine, un modelo para armar*. Cuatro modelos estético-analíticos, Colombia, Ediciones UNAUULA, 2011.
- SCHERER, Julio. *Calderón de Cuerpo Entero*, Grijalbo, México, DF., 2012.
- SEL, Susana, "La dimensión política en los estudios sobre cine" en Susana, Sel (Comp.). *Cine y fotografía como intervención política*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2007.
- SEVILLANO, Francisco, "Cultura y Disidencia en el Franquismo: Aspectos Historiográficos". *Pasado y Memoria*. Revista de Historia Contemporánea. No.2, 2003. La II República Española, Universidad de Alicante, Espagrafic, 2003.
- SOLÓRZANO Fernanda, "Heli: De Amat Escalante", *Letras Libres*. México Df., Agosto, 2013.
- SORLIN, Pierre. *Sociología del Cine. La apertura para la historia del mañana*. (trad. Juan José Utrilla), México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- STAM, Robert. *Teorías del Cine. Una introducción*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2001.
- THOMPSON, John B. *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de comunicación de masas*, México, Distrito Federal, UAM Xochimilco, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Los medios y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*. Paidós Comunicación, Barcelona, 1998.
- TORTOLERO Francisco y ARROYO, Ivabelle, "Observación al Consejo General del Instituto Federal Electoral. Proceso electoral 2008-2009" en *Elecciones 2012: en busca de equidad y legalidad*. John Ackerman (Coord.), Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto Belisario Domínguez. Senado de la República, México DF., Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2011.
- TUCKMAN, Jo.. *México, democracia interrumpida*. Random House Mondadori, México, D.F., 2013.
- URIS, Pedro. *360º en torno al Cine Político*. Colección Cine-Festival Ibérico de Cine de Badajoz. No. 1, Departamento de Publicaciones de la Diputación de Badajoz, España, 1999.
- URRUSTI, Juan Francisco, "De Huxley, la educación y el documental" Ensayo Teórico, *Escenarios de Fin de Siglo II. Nuevas tendencias del cine documental. Memorias*, México DF., Centro de Capacitación Cinematografica, 1998.

VALLESPÍN, Fernando, "Capítulo II. Poder, Legitimidad y Estado" en Menéndez, Manuel (Edit.). *Sobre el Poder*. Biblioteca de Historia y Pensamiento Político, Madrid, Editorial Tecnos, 2007.

VASEY, Ruth. *The World according to Hollywood, 1918-1939*, United States of America, The Board of Regents of the University of Wisconsin System, 1997.

VILA, Nuria, "Videoactivismo 2.0: revueltas, producción audiovisual y cultura libre?", Universidad Pompeu Fabra, Barcelona, número 1 año 2012. *Toma UNO*. Depto. de Cine y TV Facultad de Artes- Universidad Nacional de Córdoba-Argentina, 2012.

VILLORO, Luis, "El poder y el valor", en Menéndez, Manuel (Edit.). *Sobre el Poder*. Biblioteca de Historia y Pensamiento Político, Editorial Tecnos, Madrid, 2007.

WALDMANN, Peter, "El narcotráfico en México. Una escalada de violencia anómica". *Cuadernos del ICDGE*, Número 3 Edición Especial, Segundo semestre, 2012.

WEBB, Jen. *Understanding Representation*, London, SAGE Publications Ltd, 2009.

WEBER, Max. *Economía y Sociedad*. Johannes Winkelmann (Ed.) José Medina Echevarría et al. (Trad.), México, Fondo de Cultura Económica, 1964.

## REFERENCIAS WEB

AQUEVEDO, Eduardo, "Movimiento estudiantil en México de 1968 y masacre de Tlatelolco". Ciencias Sociales Hoy-Weblog. Recuperado en: [<https://aquevedo.wordpress.com/2008/09/28/movimiento-estudiantil-en-mexico-de-1968-y-masacre-de-tlatelolco/>]. Fecha de consulta: 2 de Mayo de 2015.

ARENAS, Gloria y Gutiérrez, Eugenia, "Breve historial de la persecución a la disidencia en México" en el blog *Socialismo Descentralizado, la verdadera Democracia*, Sábado 21 de junio de 2008. Recuperado en: [<http://blasapisguncuevas.blogcindario.com/2008/06/00448-breve-historial-de-la-persecucion-a-la-disidencia-en-mexico.html>]

BARBERO, Martín. *De las políticas de comunicación a la reimaginación de la política*, Observatorio de Comunicación, s/a. Disponible en: [[http://www.observatoriodecomunicacion.cl/sitio/wpcontent/uploads/2013/11/De\\_PolCom\\_a\\_reimaginacion\\_de\\_la\\_politica\\_BARBERO.pdf](http://www.observatoriodecomunicacion.cl/sitio/wpcontent/uploads/2013/11/De_PolCom_a_reimaginacion_de_la_politica_BARBERO.pdf)] Fecha de Consulta: 18 de noviembre de 2013.

CISEN, "Cronología sobre lo ocurrido en Aguas Blancas el 28 de julio de 1995". Recuperado en: [<http://www.cisen.gob.mx/pdfs/actualidad/Cronologia-sobre-lo-ocurrido-en-Aguas-Blancas-28-julio-1995.PDF>]. Fecha de consulta: 3 de mayo de 2015.

COMISIÓN NACIONAL DE LOS DERECHOS HUMANOS. Comisión Nacional de los Derechos Humanos México, Rec\_1995\_104 aguas blancas. Recuperado en: [[http://www.cndh.org.mx/sites/all/fuentes/documentos/Recomendaciones/1995/REC\\_1995\\_104.pdf](http://www.cndh.org.mx/sites/all/fuentes/documentos/Recomendaciones/1995/REC_1995_104.pdf)], Fecha de Consulta: 3 de mayo de 2015.

Definición de *disidencia* consultada en el *Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia Española*. En: [<http://lema.rae.es/drae/?val=disidencia>].

ESPINOSA, Verónica, "Operan en Guanajuato cinco carteles: Procuraduría", 16 marzo de 2012, Revista Proceso. En: [<http://www.proceso.com.mx/?p=301192>]. Fecha de consulta: 7 de abril de 2015.

FILM AFFINITY, *Heli*. En: [<http://www.filmaffinity.com/es/film103490.html>]. Fecha de consulta: 7 de abril de 2015.

FRANCO, Salvador, "Heli es una película triste: Amat Escalante." *Excelsior*, 17 de mayo de 2013, En: [<http://www.excelsior.com.mx/funcion/2013/05/17/899618>] Fecha de consulta: 7 de abril de 2015.

LINARES, Mariana, "Amat Escalante 'Le meilleur réalisateur'". *Revista Frente*, 24 de julio de 2013. En: [<http://www.frente.com.mx/amat-escalante-cineasta-aunque-le-pese/>] Fecha de consulta: 7 de abril de 2015.

LA JORNADA. Acteal: consagración de la impunidad. 26 de abril de 2015. La Jornada, Editorial.

MORELIA FILM FEST. El 13º FICM se llevará a cabo del 23 de octubre al 1 de noviembre de 2015. "Heli, de Amat Escalante en el Festival de Cannes". En: [<http://moreliafilmfest.com/heli-de-amat-escalante-en-el-festival-de-cannes-2013/>. ] Fecha de consulta: 7 de abril de 2015.

MORENO, Concepción, "Heli o de la maldad que se cuela por nuestras venas". *El economista*, 8 de Agosto de 2013. Recuperado en: [<http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2013/08/08/heli-o-maldad-que-se-cuela-nuestras-ventanas>] Fecha de consulta: 7 de abril de 2015.

MILKOS, David, "Heli o el pene en llamas". *Nexos*. 1 de Agosto de 2013. Recuperada en: [<http://www.nexos.com.mx/?p=15448>] Fecha de consulta: 7 de abril de 2015.

NOTIMEX. "Caen 26 policías de Guanajuato por narcotráfico". 12 de mayo de 2011. En: [<http://www.aztecanoticias.com.mx/notas/seguridad/54108/caen-26-policias-de-guanajuato-por-narcotrafico>]. Fecha de consulta: 7 abril de 2015.

PAZ, Rafael, "Heli es una película que no van a olvidar: Amat Escalante". *Forbes México*, 9 Agosto de 2013. En: [<http://www.forbes.com.mx/heli-es-una-pelicula-que-no-van-a-olvidar-amat-escalante/>] Fecha de consulta: 7 de abril de 2015.

PÉREZ, Francisco. *Torturan a Policías en León, Guanajuato*. 1 de julio de 2008. En: [<https://www.youtube.com/watch?v=XrdL6ggkcUw>], Fecha de consulta: 7 de abril de 2015.

POLICÍA FEDERAL, Página: [[http://www.ssp.gob.mx/portalWebApp/wlp.c?\\_\\_c=7f9](http://www.ssp.gob.mx/portalWebApp/wlp.c?__c=7f9)]

PLANEACIÓN ESTRATÉGICA, "Fraude Electoral de 1988 en México", 13 de febrero de 2012. Recuperado en: [<http://www.planeacionestrategica.net/problemas-de-mexico/fraude-electoral-de-1988-en-mexico/>]. Fecha de consulta: 3 de mayo de 2015.

REVISTA QUO, "12 puntos para entender el Halconazo". *Revista QUO*, Domingo 10 de junio de 2012. Recuperado en: [<http://quo.mx/10-cosas-que/2012/06/10/12-puntos-para-entender-el-halconazo> ]Fecha de Consulta: 2 de mayo de 2015.

ROCURADURÍA GENERAL DEL ESTADO DE GUANAJUATO En: [<https://portal.pgjguanajuato.gob.mx/PortalWebEstatal/Inicio/Formularios/index.aspx>]

SECRETARÍA DE LA DEFENSA NACIONAL. En: [<http://www.sedena.gob.mx/inicio>]

SERRANO, Martín, "Mediación", en Del Campo, Salustiano (Dir.), *Diccionario de Ciencias Sociales*, 1976, Madrid, Instituto de Estudios Políticos patrocinado por la UNESCO, pp. 179-184. Fecha de consulta: 26 de mayo de 2014. Recuperado en: [<http://eprints.ucm.es/10657/>]

SDPNOTICIAS. #YoSoy132 proyecta "Luz132: El video que Televisa no quiere que veas". SDPNoticias, miércoles 13 de junio de 2012. Recuperado en: [<http://www.sdpnoticias.com/nacional/2012/06/13/yosoy132-proyecta-luz132-el-video-que-televisa-no-quiere-que-veas>]. Fecha de consulta: 15 marzo de 2015.

TELEVISIÓN. Código ético de Televisa. Recuperado en: [<http://www.televisa.com/corporativo/quienes-somos/mision-vision/>] Fecha de Consulta: 4 de mayo de 2015.

THE NARCO TIMES. "Aparecen 19 narcomantas en Guanajuato". 20 septiembre de 2011. En: [<http://thenarcotimes.blogspot.mx/2011/09/aparecen-19-narcomantas-en-guanajuato.html>]. Fecha de consulta: 7 de abril de 2015.

TREJO, Guillermo, "Acertijos de la Transición. ¿Por qué los movimientos de protesta social arrecian en años electorales?". *Revista Nexos*. 1 de Abril de 2000. Recuperado en: [<http://www.nexos.com.mx/?p=9608>]

ZETA, Heinz, "Historias Macabras del PRI: el fraude electoral de 1988". *SDPNoticias*, viernes 29 de junio de 2012. Recuperado en: [<http://www.sdpnoticias.com/columnas/2012/06/29/historias-macabras-del-pri-el-fraude-electoral-de-1988>]. Fecha de consulta: 3 de mayo de 2015.