

Universidad Nacional Autónoma de México

Escuela Nacional de Artes Plásticas



*“La comunicación audiovisual
como alternativa para la difusión y apoyo
a los derechos humanos”.*

Tesis que para obtener el título de:

Licenciada en Comunicación Gráfica

presenta

Norma Reyes Buck

Director

Lic. Noé Martín Sánchez Ventura

México, D.F., 2000.

279767



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.

Quiero agradecer...

A Salmita,
mi hija, porque al mirar su hermosísimo rostro
me llena de alegría y de vida y de amor para seguir adelante.
A mi mamá, por su invaluable apoyo y comprensión
a lo largo de toda mi carrera,
pero además por su amor incondicional a lo largo de toda mi vida.

A todos y cada uno de los gatos de Algalia:
a Nohemí, porque siempre me ha depositado su confianza;
a la Chiquis por ser una fuente de inagotable buen humor;
a la Beba por toda la consideración que tiene para conmigo;
a Adriana y Joel porque han sido un gran ejemplo de amor
y de ganas de seguir luchando y a
Cynthia por ser una gran hermana.

A Toño, Paco, Rebeca, Adrianita y Fabiola
porque han sido una hermosa bendición
para esta casa y para mí.

A mi tía, porque no me olvida en sus oraciones.
A todos muchas gracias.

A Noé Sánchez Ventura,
por ser mi Maestro, amigo y compañero
antes, durante y después de
este largo, largo proceso,
con todo mi cariño, admiración y agradecimiento.

A Coco, a Diana y a Brenda
por cada uno de los conocimientos aportados a esta tesis
y por ser mis amigas desde hace ya algún tiempo.

A Tere por impulsarme a cerrar mi ciclo.

Al Señor Gaspar y a Doña Alicia
por abrirme las puertas de su casa y convidarme
a su mesa. A la familia Sánchez Ventura y a
cada uno de sus miembros.

A mis amigos. Valerosos jinetes
que cabalangan junto a mi en los vientos
furiosos y rebeldes de la juventud.
Inalcansables.

Indice

Introducción	11
Capítulo Uno. Comunicación Audiovisual.	15
Qué es la comunicación audiovisual. Métodos que utiliza: naturales, escénicos, técnicos. Antecedentes históricos de la comunicación audiovisual. Definición de los medios técnicos audiovisuales.	
Capítulo Dos. Lenguaje cinematográfico.	31
Lenguaje cinematográfico. Elementos específicos del cuadro: plano, nivel, encuadre, movimientos de cámara, composición. Elementos no específicos del cuadro: color, escenografía, iluminación, caracterización, vestuario, maquillaje.	
Capítulo Tres. Género Documental.	53
Tipos de documental. Antecedentes del género documental. Características de género documental. Los modos del documental. Reproducción-comentario. Estructura dramática y narrativa del documental.	

Capítulo Cuatro. Producción Audiovisual.	73
Preproducción: Tratamiento, sinopsis, guión literario, escaletta, guión técnico, story-board, shouting. Producción: equipo y locaciones. Postproducción: edición de imagen-audio.	
Capítulo Cinco. Derechos Humanos.	85
Definición. Situación Actual a nivel nacional. Distribución y manejo dentro de las instituciones. Instituciones gubernamentales y no gubernamentales en el D.F.	
Capítulo Seis. Antecedentes del uso de los medios técnicos en la problemática social.	101
Cine. Televisión. Video. Diaporama	
Capítulo Siete. Realización del mensaje audiovisual.	113
<i>"El narcotráfico y el rostro indígena"</i> . Guión documental. Guión literario. Escaletta. Guión técnico. Video.	
Conclusión	131
Bibliografía	

Introducción

El hombre, el único ser vivo dotado de una inteligencia superior, ha logrado, con esta capacidad mental, grandes avances en la ciencia, ha podido llegar a la luna, descender a la partes más profundas del océano, ha salvado vidas, ha acortado distancias y ha llevado acontecimientos alrededor del mundo en el mismo momento en que están sucediendo. Todo esto implica pensamiento, ciencia, técnica, progreso, desarrollo, evolución.

Por otro lado, la humanidad no sólo ha tenido avances en el área científica y tecnológica. En la parte humana también ha tenido sus logros los cuales se resumen en el claro hecho de reconocer los derechos del hombre sólo por ser hombre, sin importar raza, sexo, edad, nivel de inteligencia, capacidades físicas, etc. Reconoce que el homo-sapiens tiene valor en tanto que tiene conciencia de sí mismo. Esto implica la fraternidad, el amor por nuestros semejantes y es la base de los derechos humanos.

Sin embargo, no podemos afirmar que estos derechos sean respetados. Desgraciadamente, y desde que el hombre es hombre, éste se ha dedicado al abuso y al exterminio de sí mismo con el uso de la tecnología, olvidando la fraternidad y los derechos inherentes a cualquier persona. Ha utilizado la técnica para destruir a sus semejantes cuando debería ser al revés: la ciencia debe estar al servicio del hombre, de sus necesidades y sus valores.

Esta tesis propone precisamente esto: poner al

servicio del hombre la comunicación audiovisual y su tecnología para la difusión y apoyo a los derechos humanos. Cabe mencionar que sería muy pretensioso presumir que éste trabajo ofrece una nueva alternativa para lograr poner la técnica al servicio del hombre y la sociedad, dado que han habido infinidad de trabajos audiovisuales en los que la preocupación principal es el hombre. Sin embargo, el objetivo principal de la tesis es aplicar este concepto directamente sobre la sociedad mexicana: combinar comunicación audiovisual y derechos humanos; fusionar técnica y derechos humanos para promover, difundir y apoyar los valores de cada individuo dentro de nuestra sociedad. Se propone que los mensajes realizados se manejen a nivel institucional, esto es porque a nivel masivo es más difícil lograr una participación objetiva por parte del espectador, o por lo menos que tome conciencia de la situación. El público en general, al verlo por televisión, lo mira como algo ajeno a su vida, sin tomar en cuenta que es dentro de su comunidad donde está ocurriendo. El manejar el mensaje a nivel institucional nos garantiza que será recibido por personas que de alguna manera están ya involucradas en la problemática o que se interesan por participar en su solución aportando algún tipo de apoyo (económico, material, jurídico, humano, etc.) a las instituciones que se encargan directamente de la situación; o bien por un público que simplemente desea enterarse de lo que está ocurriendo a este respecto (en congresos, talleres, cursos, etc.). La institución productora se encargará de darle la difusión más efectiva. Entonces, la comunicación audiovisual si puede ser utilizada como una alternativa eficaz en la difusión y apoyo a los derechos humanos si se aplica a nivel institucional.

Por medio de una producción de esta naturaleza, las asociaciones civiles pueden solicitar apoyo financiero a empresas o instituciones, puede así avalar su función y seguir con ella. Se incluirá cómo será el manejo de los mensajes a nivel institucional, es necesario seguir algunos lineamientos para evitar pérdida o deterioro de material.

Para lograr esto hay que empezar por estudiar la comunicación audiovisual, qué es, qué medios utiliza, sus antecedentes y cómo comenzó todo este desarrollo

técnico ya que es necesario conocer todo esto para poder dominarlo, al menos en parte.

Por otro lado, como se trata de mensajes audiovisuales, es necesario estudiar la estructura del lenguaje cinematográfico dado que éste es la base de toda la comunicación técnica audiovisual haciendo una comparación con la estructura lingüística. Por supuesto que las semejanzas que se encuentren no son absolutas ni son la regla para hacer un argumental o un documental, sólo es que dicha estructura se tomará como base para estudiar y poder entender mejor el lenguaje del cine. Se estudiarán todos los elementos del código cinematográfico mencionando su carácter poco sistemático, lo que lo descalifica como lenguaje según algunos autores. Sin embargo, el cine es un lenguaje en tanto que utiliza signos para elaborar sus mensajes.

Los dos grandes géneros del cine son el argumental y el documental, en el presente trabajo se mencionarán algunos aspectos del primero, pero el segundo será analizado más a fondo dado que lo que se está proponiendo es la producción de mensajes audiovisuales documentales.

Se estudiarán todos los aspectos técnicos de la producción de un mensaje que utilice la tecnología audiovisual, ya sea éste cinematográfico, televisivo o de diaporama, desde la elección del tema hasta el producto final, pasando y analizando todas las etapas que implica dicho trabajo.

Por obvias razones, es necesario hacer una revisión de lo que son los derechos humanos. No es posible desarrollar un mensaje audiovisual de esta naturaleza si no se tiene conciencia de éstos, sus antecedentes, los tratados internacionales que se han firmado por varias naciones, pero sobre todo la situación actual de dichos derechos en México, que es en realidad la sociedad que nos ocupa.

Es necesario hacer un análisis de algunos casos en los que la comunicación audiovisual ha tomado parte para resolver problemas de alguna comunidad, algún grupo minoritario o de una sociedad entera.

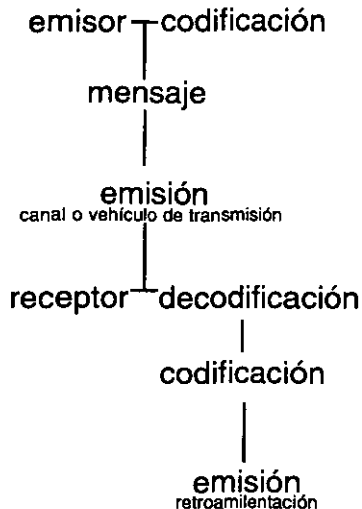
Finalmente, se realizará un trabajo práctico, un video documental sobre un caso específico de violación de los derechos humanos y narcotráfico que tuvo lugar

en Tlapa de Comonfort, Guerrero, en el año de 1995. Se incluirán en este capítulo los guiones: literario, técnico y el trabajo postproducido, es decir, el resultado final. El documental será para la videoteca Derechos Humanos de la Montaña Tlachinollan A.C. ubicado en Tlapa de Comonfort, Guerrero cuya asociación fungió como representante legal y defensora de las afectadas. Toda la información y los datos serán proporcionados por esta asociación, además de que se realizarán entrevistas.

De esta manera se estará redondeado la tesis, fusionando las dos ramas que nos competen: comunicación audiovisual y derechos humanos. Ojalá que sea de utilidad para alguien, sobre todo para los que sufren de la violación de sus derechos fundamentales.

I. LA COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL

La comunicación es una necesidad de los seres vivos sobre todo del hombre que, a largo de su evolución, ha logrado crear diferentes y variados lenguajes para poder relacionarse. Esta constante evolución del hombre-comunicación, ha traído como consecuencia el desarrollo de diversas tecnologías para lograr un mejor entendimiento con sus semejantes. Así, se debe entender que la comunicación es el proceso por medio del cual se transmite a otro o a otros una idea o mensaje. En este proceso existen varios elementos: emisor, mensaje, código, referente, canal y receptor. Este fenómeno implica una retroalimentación, la cual permite el flujo de la información entre el emisor y el receptor, que juegan este doble papel.

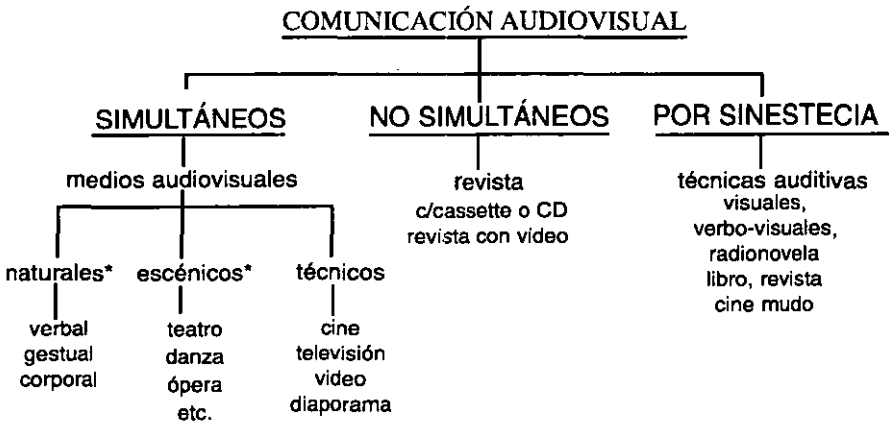


El emisor es aquél que desea transmitir una idea o mensaje. Así, con determinado código o lenguaje, armará dicho mensaje el cual contendrá la información que desea compartir y lo emite a través de un canal o vehículo de transmisión que puede ser natural o técnico. El mensaje enviado es recibido por el receptor que debe tener conocimiento de código con que fue hecho para poder descifrarlo, de otra manera la comunicación es prácticamente imposible. Este receptor decodifica la idea del mensaje y codifica su respuesta emitiéndola y tomando ahora el papel del emisor, es decir, se lleva a cabo la retroalimentación. Este dar y recibir información es lo que se conoce como proceso de la comunicación y es indefinidamente repetible, puede ser unidireccional, bidireccional o multidireccional.

Entre las diversas formas de comunicación que el hombre ha logrado desarrollar, existe la comunicación audiovisual, la cual basa su funcionamiento en el esquema descrito arriba pero con algunas modificaciones.

La comunicación audiovisual es la expresión de una idea o mensaje articulado y emitido a través de canales de transmisión que estimulen el sentido de la vista y/o el oído para lograr sus fines.

Los medios de la comunicación audiovisual son muy variados ya que el mensaje se puede percibir por medio del oído, de la vista o por estos dos sentidos estimulados simultáneamente. Así, desde la comunicación verbal hasta las artes escénicas (teatro, danza, ópera, etc.) son consideradas como formas de comunicación audiovisual. De esta manera, proponemos la clasificación de los medios audiovisuales de una manera general:



La *sinestesia* es la interacción de los órganos sensoriales a partir de un estímulo, esto es, a partir de éste estímulo dirigido a determinado sentido, es posible captar cualidades que son propias de otro sentido diferente.

Los *medios no simultáneos* son los que emiten el mensaje de manera que los receptores no reciben los estímulos (visual y auditivo) al mismo tiempo, sino de manera independiente. De ahí que las revistas con audiocassette, disco compacto o video se incluyan en esta clasificación.

Los *medios simultáneos* se dividen en tres: los naturales que incluyen el diálogo, con todo lo que implica: lenguaje verbal, gestual y/o corporal; los escénicos los cuales comprenden las artes escénicas: teatro, danza, opera, performance, etc. y los medios técnicos audiovisuales, que para emitir el mensaje hacen uso de la tecnología.

Volviendo un poco arriba, los medios audiovisuales implican características tecnológicas determinadas que utilizan procedimientos mecanizados (ópticos, magnéticos, eléctricos o electrónicos) de registro, transmisión, reproducción y almacenamiento. Estos procedimientos están claramente definidos y especificados¹:

1. Medios auditivos y audioverbales. Dentro de éstas técnicas se comprende la radio ya que implica un auditorio en estado pasivo con respecto al mensaje, provoca evocación de imágenes radiofónicas utilizando determinados estímulos, además del carácter electrónico de sus transmisiones que pueden enviar el mensaje en directo (en vivo desde la radiodifusora) o bien grabarlo con anterioridad y emitirlo posteriormente. Cabe mencionar que la música no está incluida en esta clasificación, dado que no se evocan imágenes sino que producen emociones.

Estas incluyen las grabaciones magnetofónicas (audiocassette). Se emplean medios electrónicos para almacenar lenguaje verbal lo cual implica evocación de imágenes.

2. Medios visuales. Aquí se trata de la proyección fija y el cine mudo. Obviamente no existe aquí un lenguaje sonoro pero al ver las imágenes se producen mentalmente los sonidos correspondientes. Además las secuencias implican un lenguaje visual que indica qué es lo que sucede a lo largo de la trama.

3. Medios verbo-visuales. Estos incluyen los medios impresos: libros, revistas, carteles, folletería, etc., ya que utiliza en composición visual lenguaje verbal e imágenes.

4. Medios audiovisuales. La televisión, el cine, el vídeo y el diaporama son los medios que realmente son audiovisuales ya que reúnen las características que han sido mencionadas. A saber: utilizan un medio electrónico, mecánico o eléctrico para emitir su mensaje, estimulan simultáneamente el sentido de la vista y el oído por medio de imágenes y sonidos, generalmente van dirigidas a un público en estado pasivo, tienen la capacidad de almacenar el mensaje para transmitirlo posteriormente, fuera del tiempo real. Estos medios están comprendidos dentro de lo que sería, en nuestra clasificación, la **Comunicación Técnica Audiovisual**, la cual es el resultado de la síntesis de dos modos de la comunicación: la sonora y la visual. La primera es percibida por medio del sentido del oído y comprende desde el lenguaje oral, la música, los ruidos, los sonidos naturales, hasta el silencio y pertenece, según Cloutier, a la *acúsfera*². Se desarrolla en el tiempo y su evolución es lineal, es decir, los signos se suceden y se perciben uno tras otro.

El otro modo de la comunicación al que se hace referencia es el visual y pertenece a la *eidósfera*. El mensaje así diseñado va dirigido al sentido de la vista, se lleva a cabo en el espacio y su percepción depende de la sensibilidad de cada receptor. Aquí las imágenes son la materia prima y son representaciones de la

realidad, ya sean abstracciones de ésta o por medio de signos icónicos.

De esta manera la comunicación técnica audiovisual es espacio-temporal, el mensaje es emitido en el espacio-tiempo.

La Comunicación Técnica Audiovisual tiene ciertos elementos que la caracterizan:

A) Implica el uso de medios mecánicos, eléctricos o electrónicos para la emisión de los mensajes, los cuales son percibidos por los receptores que generalmente se encuentran en estado pasivo, aunque no necesariamente.

B) El mensaje debe estar dirigido a los sentidos del oído y de la vista. Aquí se está hablando básicamente de percepción: vista y oído. Percepción es aquello que permite al individuo captar los estímulos externos por medio de los sentidos. En base a este concepto, los estímulos que emitan los medios técnicos audiovisuales son recibidos por los órganos sensoriales para hacer sentir o comprender el mensaje al receptor. Un mensaje audiovisual implica una coherencia audiovisual que debe ser descifrada por medio de la inteligencia del receptor ya que en un momento dado se utilizan códigos lingüísticos o visuales que necesariamente implican una decodificación mental, no ya sensorial.

Por otro lado no es necesario que las audiencias sean masivas ya que es posible transmitir, por ejemplo, un diaporama a un reducido grupo de personas. Así, para que un mensaje pueda ser incluido dentro de la comunicación técnica audiovisual es suficiente con que empleé la tecnología necesaria y vaya dirigido a los sentidos del oído y de la vista simultáneamente. No es indispensable tener grandes audiencias como en el caso de la televisión.

Por otro lado, Jacques Perriault³ enumera cinco funciones de la comunicación técnica audiovisual:

1. Función de simulacro. Los medios técnicos audiovisuales simulan la realidad. Tienen la función de hacer creer que se está viendo algo real pero sólo es ilusión. Se trata de engañar a los sentidos que, conforme avanza la ciencia, exigen mayor fidelidad, comparan el simulacro con la realidad estableciendo las diferencias y exigen perfección tecnológica. De otro modo, la fascinación que puedan producir en un principio, se evaporará rápidamente.

2. Función discursiva. En la creación de un mensaje audiovisual se hace uso del discurso, tanto verbal como visual.

3. Función económica. En producción, emisión y recepción de un mensaje audiovisual necesariamente se realiza un gasto material o económico. Es decir, elaborar y llevar a cabo una comunicación con medios audiovisuales genera gastos, contrariamente a otros tipos de comunicación: danza, mímica, teatro, verbal, gestual, etc.

4. Función de organización de las relaciones en la sociedad. La tecnología audiovisual, en este sentido, va rigiendo el comportamiento social entre las personas, los amigos, las familias. Por ejemplo la Tv, reúne a la familia durante la cena, pero disminuye la atención que se prestan entre los miembros, si no hubiera televisión, la relación entre estos individuos sería otra. Otro ejemplo es el internet, por medio de una computadora se puede entablar comunicación con alguien con quien anteriormente se hacía por carta o teléfono.

5. Función compensadora. Esta función se refiere a que los medios proporcionan a la sociedad el equilibrio que ésta puede perder en un momento dado

en el que hay exceso de algo: soledad, guerra, tristeza, etc. Su papel es mantener ese equilibrio para el bienestar de la sociedad.

El campo que abarca la comunicación técnica audiovisual se va extendiendo. Los adelantos tecnológicos avanzan día a día logrando estímulos cada vez más verosímiles. Es importante estudiar y comprender este fenómeno tan propio de la sociedad actual para poder aplicar de una manera más humana los medios técnicos, ya sea en el área social o educativa, buscando siempre el bienestar de la sociedad.

Antecedentes históricos de la Comunicación Audiovisual.

Los medios visuales.

Para poder hablar del concepto audiovisual propiamente dicho, la humanidad tuvo que seguir todo un proceso a lo largo de la historia de las tecnologías durante el cual se desarrollaron, paralelamente, los aparatos técnicos visuales y los sonoros. Posteriormente, dichos aparatos serían combinados para satisfacer la exigencia del público que deseaba escuchar los sonidos respectivos de lo que estaba viendo. Se describirá primeramente el desarrollo de las imágenes dado que su evolución técnica comenzó mucho antes que la del sonido.

En el terreno de lo visual, Aristóteles observó que al girar rápidamente un carbón encendido permanecía en la retina el haz de luz que dicha fuente iba dejando en su trayectoria. En el siglo II D.C. Ptolomeo también detecta éste fenómeno visual, el de retener en la retina durante breves instantes las imágenes del mundo que nos rodea. Este fenómeno es conocido como *persistencia retiniana*. El aprovechar esta cualidad ocular ha sido el principal objetivo de aquellos que se han interesado en reproducir la vida y el movimiento, lo cual se remonta muchos siglos atrás.

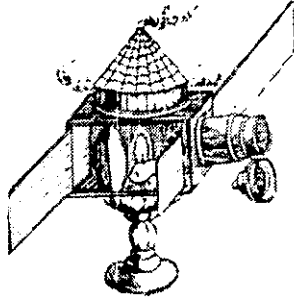
La cámara oscura juega un papel muy importante dentro del mundo de la reproducción de imágenes. Era conocida por los chinos desde la antigüedad y éstos fueron los primeros en utilizarla. Posteriormente, Al Haitman realizó un informe sobre ésta.

En el siglo II a.C. en China existía el *teatro de sombras* que utilizaba siluetas de marionetas o manos las cuales se proyectaban en una pantalla. Las *sombras chinescas* llegaron a Europa a finales de siglo XVII⁴.

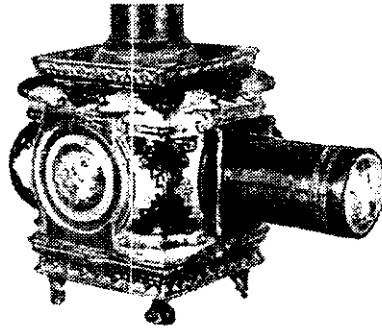
Por otro lado, Roger Bacon en el siglo XIII utilizaba un juego de espejos para mostrarse a los alumnos. El uso de estos procedimientos dieron como resultado la *magia paraestática*: el arte de mostrar espectáculos por medio de la reflexión de la luz y las sombras⁵.

Volviendo a la cámara oscura, Vitellione traduce el informe que sobre ésta había realizado Al Haitman. Leonardo Da Vinci la estudia y le agrega un espejo. En 1550 Gianbattista Della Porta utiliza una lentilla biconvexa para aumentar la luminosidad.

Por otra parte, Descartes hace uso de ella para describir el funcionamiento del ojo animal y enumera algunas teorías: mientras mayor sea el tamaño del orificio la imagen reflejada será más imperfecta; el tamaño de la imagen depende de la distancia entre el orificio y la pantalla; la imagen proyectada

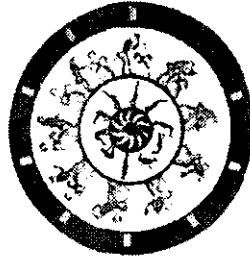


linterna magica



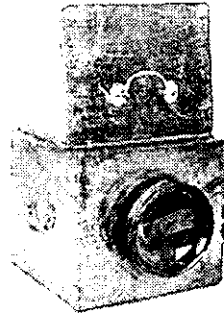
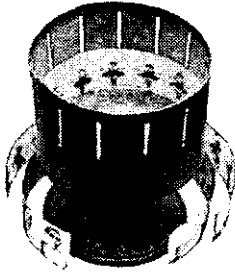
linterna magica, s. XIX





fenakistiscopio

zootropo



cámara fotográfica

aparece invertida; con una lentilla se logra un mejor enfoque; la distancia de enfoque depende de la forma de la lente y la distancia entre ésta y la pantalla, mientras más curva sea la lentilla menor es la distancia de enfoque. Dicho esto, se dan las bases para el siguiente aparato: la linterna mágica.

La linterna mágica, inventada en el siglo XVII, no es otra cosa que el precursor de los aparatos proyectores. Con ésta máquina se ampliaban, por medio de lentes, dibujos hechos sobre placas de vidrio intensamente coloreadas. Athanase Kircher aplica luz artificial a una cámara oscura, pero esconde la fuente luminosa creando así mayor expectación y da sesiones de linterna mágica en Roma junto con Millet-Deschaes. Ya en el siglo XVIII se llegaron a utilizar preparaciones de laboratorio y nuevamente se utilizó la luz solar para lograr proyecciones con este aparato. En este mismo siglo, por medio de un sistema de manivelas se logra crear animación.

Pero es hasta el siglo XIX en que los inventores desarrollan nuevas técnicas con el uso de juguetes ópticos que basaban su mecánica en la persistencia retiniana y en el principio de la rueda de Faraday, también llamado fenakistiscopio (disco dentado que al hacerlo girar y mirarlo en un espejo se crea la ilusión de movimiento, ya que en los dientes se encuentran dibujos con pequeñas varia-

fusil fotografico



instantaneas realizadas por Muybridge



ciones de posición.

A estos juguetes ópticos el inglés Horner les da una nueva forma con el zootropo el cual lleva una banda de imágenes dibujadas sobre cartón. Este aparato pudo dar nacimiento al dibujo animado cuando el General austriaco Uchatius los proyectó en una pantalla en 1853 combinándolos con la linterna mágica. En 1880 Emile Reynaud perfecciona el zootropo y da origen a su *teatro óptico* en el cual utiliza cintas perforadas de largo variable en donde se encuentran dibujados los objetos con movimientos descompuestos. De esta manera dio las primeras presentaciones ópticas de dibujos animados.

Volviendo un poco atrás, en 1802 con base en la cámara oscura Thomas Nedgwood, obtiene la impresión de siluetas sobre papel sensibilizado con nitrato de plata.

En 1822 Nicéforo Niepce fija de manera durable las imágenes obtenidas en la cámara oscura: nace así la fotografía. En 1829 se asocia con Daguerre quien realiza experimentos similares. Después de la muerte de Niepce, Daguerre perfecciona en 1835 el procedimiento y lo llama daguerrotipo.

Para el año de 1877 los avances de la fotografía eran tales que Edward Muybridge, fotógrafo inglés radicado en Estados Unidos, realizó un experimento sobre la locomoción de los caballos. En el hipódromo de Stanford, colocó una serie de 24 aparatos fotográficos que se accionaban al paso del caballo lo cual trajo como resultado las posiciones sucesivas de las patas de los animales sobre placa de colodión húmedo.

Algunos años después, en 1874, Jules Janssen mandó construir, un *revolver fotográfico* con el fin de estudiar y analizar la fase del paso de Venus delante del disco solar. Éste revolver constaba de una placa fotográfica circular de daguerrotipo que registraba imágenes consecutivas, con una exposición de un segundo aproximadamente.



En 1882, y en base al revolver fotográfico, Etienne-Jules Marey fisiólogo francés, construyó un aparato al que denominó *fusil fotográfico* y el cual utilizaría los avances que hasta el momento se habían alcanzado en el campo de la fotografía: Las placas de bromuro de plata. Así, Marey se interesó por fotografiar el vuelo de las aves.

Marey logró fotografiar *cuadro por cuadro* el movimiento de las alas de las aves lo cual es parte del principio básico de funcionamiento del cine, pero a Marey nunca se le ocurrió proyectarlas. Su objetivo era estudiar la locomoción, no reproducir el movimiento natural, y la

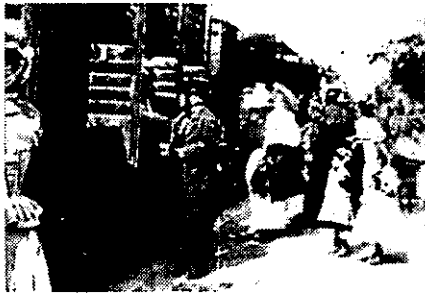
fotografía era un medio efectivo para hacerlo.

Por otro lado, el kinetoscopio, aparato inventado por Edison, hojear fotografías tomadas en secuencia logrando así la sensación de movimiento. Esta máquina era de uso individual y el espectador tenía que asomarse al interior del aparato.

Edison también se interesaba en hacer un aparato que fuera para el ojo lo mismo que el fonógrafo para el oído, quiso combinar éste con la fotografía del revolver estroboscópico. El perfeccionamiento que Edison y Dickson, su ayudante, introdujeron al cine fue la perforación de cintas y el empleo de filmes sobre celuloide de 15.24 metros de largo, lo cual trajo como consecuencia la invención de la película de 35 mm con 4 pares de perforaciones por imagen.

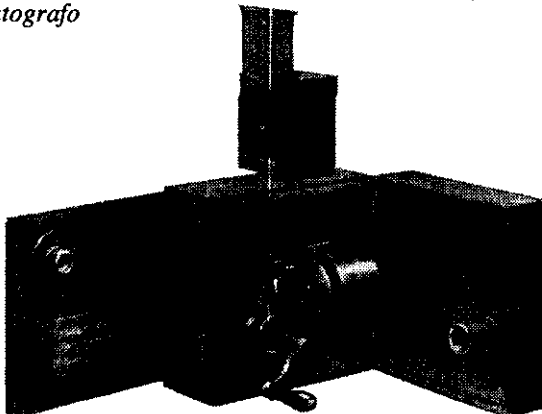
Edison y Dickson tardaron 9 años en lograr películas parecidas a las actuales, pero para entonces los hermanos Lumiere ya habían hecho presentaciones públicas en Francia. Sin embargo, la cámara cinematográfica y la película de celuloide que utilizaban en lugar de la placa de vidrio que hasta entonces había sido la única forma de registrar la imagen, fueron invento de Dickson.

Luis Lumiere construyó un cronofotógrafo y utilizó una película formato Edison, además de diversos inventos, logrando así un aparato muy superior al de los otros inventores, ya que era cámara, impresora y proyector a la vez dando la



el arribo de un tren

cinematografo



primera exhibición de cinematógrafo el 28 de diciembre de 1895 en el Grand Café París.

El aparato cinematográfico básicamente es una cámara con un objetivo de gran apertura (45°) y acondicionada para recibir un carrete de película virgen la cual pasa por el objetivo capturando la imagen. El obturador asegura el oscurecimiento de la cámara durante el paso de la película. El dispositivo de arrastre está formado por un tambor dentado que gira. La proyección de la película positiva pasa a un ritmo normal por un proyector que tiene un obturador y un sistema de arrastre. Incluye la fuente de luz que ilumina la película al ser proyectada.

El cine logra el movimiento con base a la velocidad a la que corre la película. Esto es a 24 fotogramas por segundo, lo cual genera, con base a la persistencia retiniana, el movimiento: la superposición en la retina de las imágenes fijas con ligeros cambios de posición del objeto fotografiado, produce la sensación de movimiento.

Los medios sonoros

Por otra parte la evolución de los medios técnicos sonoros no va más allá del siglo pasado. El primer aparato de comunicación a distancia fue el telégrafo para cuyo desarrollo fue necesaria la creación de la pila de dos líquidos en 1829. Ampere describe el fenómeno de la influencia que ejerce la corriente voltaica sobre la aguja imantada lo cual llevó a la invención del electroimán en 1832. Esto hizo posible, años después, la invención del telégrafo. Todos los sistemas de comunicación inventados posteriormente usan el electroimán. El primero fue el sistema Morse que terminó de desarrollarse en 1843 y cuyo éxito se aseguró cuando se inventó el aparato receptor en 1853, el cual constaba de una banda receptora que conservaba por escrito los mensajes transmitidos. Su uso se generalizó a partir de 1859. En 1872, Theodore Du Moncel inventa el telégrafo impresor y el sistema de telegrafía submarina.

Una vez inventado el teléfono en 1854, sirvió como herramienta para poder transmitir un espectáculo operístico en estereofonía a salas provistas de auriculares y situadas cerca del escenario. En éste se encontraban diez micrófonos en cada caja del apuntador. La idea de realizar esta transmisión telefónica se debe a Clément Arder y gracias a dicha idea es reconocido como el inventor de la estereofonía.

En esta historia de la técnica sonora es necesario mencionar al fonógrafo inventado por Tomas Alva Edison en 1878, que grababa y reproducía el sonido. Casi diez años más tarde, en 1887, Berliner lo perfecciona cambiando el cilindro de grabación profunda por un disco de grabación lateral. Este aparato se llamó *gramófono*.

Ya en 1900, Charles Cross, inventa un sistema de registro en cinta magnética: el magnetófono, que fue desarrollado más tarde por los alemanes.

Las transmisiones radiofónicas comienzan con Guglielmo Marconi que, basándose en experimentos anteriores de Henry Hertz y Oliver Lodge, realizó en el año de 1894, con la idea de enviar señales por impulsos de modo que los mensajes pudieran ser transmitidos por código Morse. En 1896 patenta en Londres un sistema de telegrafía *sin hilos* de 300 a 3000 mts. de longitud de onda. Hacia 1900

se habían desarrollado las principales formas de comunicación eléctrica y en 1901 se hace la primera transmisión trasatlántica de Courmualles y Massachusets.

Así se dió la pauta para las transmisiones a distancia por medio de ondas electromagnéticas, las cuales se utilizaron primeramente para lograr comunicación con barcos en altamar para fines bélicos y posteriormente para fines comerciales. En cuanto a estos últimos la primera transmisión tuvo lugar, después de muchos inventos como el triodo y los métodos de refrigeración de los ánodos por medio de agua, en Pittsburg el 2 de noviembre de 1920. Actualmente se han los multiplicado medios sonoros que emiten y almacenan información: Discos compactos, audiocassettes, mini-discos, DAT, etc.

Los Medios Audiovisuales:

El cine

Con lo expuesto anteriormente, se ha llegado al momento en que la reproducción visual y sonora ya son posibles de manera independiente. Aunque anteriormente se habían hecho intentos por combinar estos dos modos de comunicación, el siglo XX marca la pauta para el desarrollo de esta nueva técnica de comunicación la cual tiene su principal representante en el cinematógrafo que hasta casi finales de la década de los 20's era mudo y que basa su mecánica de funcionamiento en la sucesión de 24 fotogramas por segundo para lograr la sensación de movimiento. Como ya se ha explicado, por la naturaleza del medio, el mensaje se desarrolla en el espacio-tiempo.

En 1887 Muybridge propone a Edison el combinar el fonógrafo con la fotografía animada, pero sus intentos fueron infructuosos. Muchos años después, en 1906, Eugene Laustre registra fotográficamente el sonido sobre un film y en 1908 Nicola Magnífico inventa un sistema sonoro con el cual se pueden *fotografiar las palabras*. Sin embargo estos dos inventos no son aplicados por dos razones: técnicamente dejaban mucho que desear y porque el público aún no estaba educado, no había intuido la relación imagen-audio.

En las exhibiciones de cinematógrafo los filmes se hacían acompañar por improvisaciones musicales que carecían de correspondencia directa con la imagen. Esta situación perduró bastante tiempo, pero llegó un momento en que cansó a los espectadores que exigieron ya oír lo que veían. Fue hasta 1924 que se diseñan partituras específicas para cada film y más adelante se reemplaza al pianista por una orquesta completa. Con estas nuevas partituras y las orquestas instaladas en las salas de proyección, se intenta coordinar la imagen con el audio, se trataba de encontrar un mismo espíritu, una relación de tiempos: una métrica. Esta nueva relación o coherencia audiovisual establece principios emotivos y de ritmo sobre los que luego el cine sonoro asentaría sus bases.

El cine sufre una cantidad de cambios y es en 1927 cuando se hicieron los primeros filmes sonoros. Técnicamente, copiando en la misma película la

impresión luminosa y la impresión acústica, es posible ver y, simultáneamente oír, a los actores. Cuando la corriente microfónica actúa después de la amplificación, sobre un galvanómetro de espejo, las oscilaciones del haz reflejado se graban sobre la película en forma de dientes de sierra. Para ello se reserva en la película al lado de la imagen, una angosta banda (pista sonora); la ilumina una fuente controlada por un dispositivo oscilográfico que capta las ondas eléctricas emitidas por un micrófono. El registro del sonido puede ser de densidad o de amplitud variable, según los aparatos. Cuando se proyecta la película, un haz luminoso atraviesa la pista sonora que afecta su intensidad y luego impresiona una célula fotoeléctrica; esta a su vez, emite una corriente eléctrica variable, la que previa ampliación pone en funcionamiento un altavoz. El primer film sonoro lo realiza la Warner Brothers.

El cine sonoro viene a instaurar una nueva manera de percibir el mundo desde una perspectiva audiovisual ya que, aunque no era nueva, sí creó un nuevo lenguaje marcando distancias fuera de cuadro y sustituyendo esas escenas por sus sonidos. En la ópera se tenía ya un mensaje audiovisual, pero era escénico, así como el teatro y los espectáculos dancísticos, pero el cine viene a rebasar y aprovechar esta educación audiovisual que ya tenían los espectadores para empezar su desarrollo y a dar la pauta para comenzar la inspección de las posibilidades que el cine ofrecía para la emisión de un mensaje.

La televisión.

Por otro lado, los primeros intentos por crear un aparato televisivo datan de 1843 por Alexander Bain quien diseñó un aparato electromecánico que tenía la capacidad de transmitir una imagen impresa en metal por líneas telegráficas y reproducirlas al otro extremo. Con este aparato se establecieron los principios del barrido de la imagen para convertirla en impulsos eléctricos y reproducirla instantáneamente.

En 1880, W.E. Sawyer en Estados Unidos y Maurice Leblanc en Francia consiguen desarrollar un sistema que permitía escanear rápidamente cada elemento de la imagen en secuencia, línea por línea y cuadro por cuadro, logrando de esta manera la posibilidad de usar un solo canal de transmisión. Este principio es fundamental para el desarrollo de la televisión .

En 1884 Paul Nipkon diseñó un aparato capaz de diseccionar la imagen en un número suficiente de líneas para que se hiciera reconocible a un ritmo de 12 o mas imágenes por segundo.

En 1908, Cambell Suiton propuso el uso de rayos catódicos des viados magnéticamente a la cámara y el receptor. La cámara tenía un mosaico de elementos sensibles a la luz como pantalla donde era enfocada la imagen, por detrás se encontraba el tubo de rayos catódicos el cual descargaba los electrónes que trazaban la imagen línea por línea.

John Baird, en 1925, hizo la primera demostración pública y utilizó el invento de Nipkon, pero sus técnicas de exploración mecánica no resultaron suficientes para lograr la velocidad necesaria y poder alcanzar una imagen bien defini-

da, además ignoró los avances que se habían logrado sobre el tubo osciloscópico de rayos catódicos logrados por Karl B. Braun.

La tecnología de la televisión avanza rápidamente y en el año de 1936 en Inglaterra se instituyen programas diarios de televisión a color y es entonces cuando se puede empezar a hablar de mensajes a nivel masivo.

El progreso del medio televisivo sobrevino rápidamente y tuvo que retomar elementos de los otros medios, pero paulatinamente fue encontrando sus métodos específicos de trabajo convirtiéndose así en el instrumento privilegiado de la comunicación. El televisor a color, perfeccionado por Guillermo González Camarena en la década de los 60's, vino a dar mayor fuerza a la televisión.

El video.

En cuanto al medio video también es necesario hacer un poco de historia. Baird, en 1928, había podido realizar grabaciones directas de sus imágenes de 30 líneas en discos fonográficos hechos con cera, pero cuando la definición de la imagen mejoró, esto ya no fue posible. En ese mismo año, Fritz Pleumer, creó la primera cinta magnética, la cual fue hecha sobre un principio que aún hoy rige su funcionamiento: un fino polvo de óxido ferroso suspendido en un pegamento, se extiende sobre un soporte en forma de cinta que primero fue de papel y más tarde de plástico. La velocidad a la que funciona el video es de 30 cuadros por segundo.

La grabación del sonido en una cinta magnética fue desarrollada por los alemanes en la década de los 40's, pero hubo problemas al adaptarlo al video, ya que la velocidad que éste requería era cientos de veces mayor que la del audio. Otro problema fue el de las frecuencias, ya que en las más bajas, la señal se ahogaba con los ruidos del amplificador, mientras que con las altas, la cinta se desmagnetizaba.

A mediados del siglo las investigaciones en este campo fueron muy intensas. En el año de 1952, la Ampex Corporation fábrica la primera videograbadora con sistema cuádruplex, es decir, el formato es de una cinta de 2 pulgadas de ancho y en 1956 se produce en serie por la misma compañía. Los formatos fueron siendo comprimidos: 1 pulgada, 3/4's de pulgada, V8, betacam, VHS, DVC-PRO, digital, etc.

El video, surgido de una necesidad experimentada por la televisión, se pone al servicio de ésta, lo que impide un desarrollo de las posibilidades que entraña a nivel de lenguaje y concepto. El grabador magnético de sonidos e imágenes abre un nuevo ámbito: el video.

El diaporama.

Por otro lado, existe otro medio audiovisual que ha brindado un gran apoyo a la educación: el diaporama. Este tiene sus orígenes en la linterna mágica y se han desarrollado diferentes métodos de proyección como el proyector de diapositivas,

cuerpos opacos, de acetatos, etc. El uso del diaporama en la actualidad realmente es mínimo. Se le ha utilizado basicamente en lo que a educación se refiere o divulgación de la ciencia, pero no a nivel masivo como los otros medios. Su uso es sobre auditorios más reducidos y los mensajes son emitidos en lugares específicos: museos, instituciones educativas, gubernamentales o privadas, etc.

Los diaporamas fueron los primeros en recibir el nombre de *audiovisual*, término que fue designado en Francia en 1930 en donde se le aplicaba con fines didácticos. El diaporama utiliza el proyector de diapositivas con imágenes translúcidas y el audio en un aparato independiente pero con la sincronía imagen-audio bien determinada.

En la década de los ochenta, el diaporama se utilizó, junto con otros medios, como espectáculo publicitario: 64 proyectores, rayo laser, video, luces efectistas, teatro y música en vivo.

Hasta aquí se ha dado un bosquejo de la historia de los medios técnicos audiovisuales. Sin embargo no hay que olvidar las diversas formas alternativas de este tipo de comunicación: el cine computarizado, las pantallas hemisféricas, la microcomputadora capaz de entablar comunicación con cualquier parte del mundo, los espectáculos multimedia y el multimedia digital, internet, disco laser, C.D. Room, video disco, DVD, etc.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS DEL CAPÍTULO I.

* Estos son considerados multimedia dado que utilizan otras técnicas, además del sonido-imagen, para transmitir el mensaje.

1. "Historia de los medios audiovisuales" pag. 32
2. "Historia de los medios audiovisuales", pag. 134
3. "Las máquinas de comunicar" , pag. 57.
4. "Secretos del cine", pág. 2
5. "Las máquinas de comunicar", pag. 80

II. LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

Para empezar a escribir este capítulo sobre el lenguaje cinematográfico, es conveniente aclarar que dicho lenguaje es la base de lo que actualmente se conoce como comunicación técnica audiovisual y comprende, como ya se ha descrito antes, desde el cine hasta el diaporama. En este sentido, es el cine el que dota al hombre de esta capacidad de comunicación por medio de imágenes en movimiento acompañadas por sus respectivos sonidos y lo que constituye el medio por el cual se comienza a explorar las posibilidades de un nuevo sistema de comunicación desconocido hasta antes de la invención del cine.

¿Qué es un lenguaje? ¿Qué características tiene un lenguaje? ¿Cómo está estructurado un lenguaje? ¿Cuántos tipos de lenguaje existen? ¿Qué es el lenguaje cinematográfico y que características tiene? Para poder hablar de cualquier tipo de lenguaje es necesario empezar por definir lo qué es.

Un lenguaje es un conjunto de signos convencionales, no necesariamente arbitrarios y de doble función la cual implica un significado y un significante; con él se logra la comunicación por medio de mensajes que son conformados bajo diferentes códigos: lingüísticos, corporales, gestuales, fílmicos, etc.

Dentro de los diferentes lenguajes que existen el más importante, por la simplicidad y naturalidad de su uso, es el lenguaje verbal, el cual lleva implícita la significación, esto es la relación entre el significante (el sonido que representa una cosa) y el significado (la cosa representada). Esto es la fonética.

En un lenguaje, existen ciertos elementos básicos que lo componen. Primeramente está el signo que es una entidad sensible que señala la ausencia de algo, es decir, es la representación de una cosa. La entidad que representa a ese algo recibe el nombre de significante y aquella cosa representada se llama significado y ambos componen la significación, o sea, la parte decible, la que combina ambos conceptos para que por medio de un proceso mental, la comunicación pueda llevarse a cabo. Esta relación es necesaria en el sentido de que sin significado no existe el significante. Los elementos que conforman un lenguaje sólo

pueden ser explicados unos en función de otros, pues aisladamente carecen de valor: *A los elementos interrelacionados que forman todo tipo de lenguaje se les llama signos*¹ .

En el significado deben considerarse dos aspectos complementarios: el vertical está implícito en la relación necesaria entre significado y significante. El segundo consiste en la relación de este significado con todos los demás en el interior de un sistema de signos (sintaxis). Esta determinación se produce dentro de un *continuum* constituido por el conjunto de significados que forman el sistema.

Hablando del lenguaje verbal, algunos autores consideran que, dado que presupone la existencia de la significación, sólo una débil comparación nos permite hablar de lenguaje en el caso de otro sistema simbólico². Esto es que, aparentemente, sólo al lenguaje verbal se le puede calificar como tal ya que implica el proceso mental de decodificación, mientras que a los otros lenguajes se les reduce a meros sistemas de signos o a códigos por carecer de estas capacidades y emplear otros medios de decodificación del mensaje. Además de que no reúnen el carácter sistemático de un lenguaje. Sin embargo esto no significa que los lenguajes no-verbales (lenguaje corporal, dancístico, teatral, gestual, visual, cinematográfico) dejen de ser sistemas de comunicación en sí.

El lenguaje cinematográfico cumple con lo anterior con ayuda de ciertos códigos que le ayudan en el armado de sus mensajes para lograr llegar al público. Aquí cabe hacer un paréntesis para hacer una aclaración en relación con los códigos cinematográficos con respecto a los códigos filmicos. Los primeros rigen el comportamiento de los medios técnicos de comunicación que reproducen el movimiento. Las estructuras fundamentales que lo constituyen como tal, además de éste (el movimiento), son el fotograma, el cuadro, la escena, secuencia, y parte. Todos estos elementos son articulados dentro del mensaje cinematográfico por medio del montaje y serán estudiados mas adelante.

Los códigos filmicos son aquellos medios de expresión que comparten alguno de estos elementos con los códigos cinematográficos, principalmente la articulación de cuadros: diaporama, artes escénicas, radionovela, cómic, fotonovela.

Volviendo al lenguaje cinematográfico, éste basa su mecánica expresiva en tres medios llamados estructuras o movimientos cinematográficos y se clasifican en:

Primer movimiento. El de las imágenes por si mismas logrados por la continuidad de los fotogramas, lo que implica el movimiento generado por la sucesión de 24 fotogramas por segundo.

Segundo movimiento. Originado por los movimientos de la cámara, encuadres, planos, etc., y por la supresión de espacios muertos, cambios de lente o emplazamientos.

Tercer movimiento. Nace de la continuidad creada por la combinación de los dos movimientos anteriores logrando así una coherencia visual narrativa.

Estos movimientos dan como resultado ciertos códigos para la articulación del mensaje cinematográfico, los cuales, según Umberto Eco, se relacionan o articulan entre sí a manera de la lingüística enumerando tres formas de hacerlo³ :



lenguajes no-verbales



II. LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

En primera instancia, existe una relación vertical entre significado y significante, esto es, las imágenes del cine son análogas e icónicas, guardan una gran relación con aquello que representan. En este nivel, la función del signo cinematográfico es meramente denotativa, no implica todavía aspectos de naturaleza simbólica.

El segundo modo se deriva directamente de la lingüística estructural y *relaciona los signos entre sí en el contexto de una frase*, lo cual diferencia una situación de otra, en este caso, la imagen adquiere su propia autonomía de significación, la relación entre la cosa y su significante pierde el interés comunicativo que implica la imagen per se, por lo que se podría hablar de una simbolización primaria. Este segundo modo se clasifica en la dialéctica interna de la imagen, la significación o connotación se encuentra dentro del cuadro, o sea, en el contenido.

Una tercera forma de articulación del cine se encuentra en la secuencia de los cuadros: *los diferentes significados no se subsiguen a lo largo del eje sintagmático, sino que aparecen copresentes y reaccionan uno en relación con el otro haciendo aparecer varias connotaciones*. Al formar una escena/secuencia, el mensaje va adquiriendo otros significados diferentes a los que la mera imagen en movimiento puede señalar. Así se llega a la dialéctica externa de la imagen dado que el signo cinematográfico está inmerso en una continuidad y se relaciona con otros signos.

Esta combinación de signos utiliza otras herramientas para el armado del enunciado fílmico y son la elipsis y la metáfora, la primera se entiende como la supresión de una frase (en el lenguaje verbal) o una imagen cuyo significado puede sobreentenderse. La metáfora consiste en la yuxtaposición de dos imágenes en cierto sentido comparativas que crean en el espectador la asimilación de una idea.

Existe un concepto más: el código estético. Esta representación estética no está del todo codificada, solo parcialmente y deja un espacio para la interpretación del receptor la cual surgirá como el resultado de la composición y el orden de las imágenes. La relación entre los elementos dentro de la imagen (dialéctica interna de la imagen) y la secuencia de los cuadros ordenados sobre la base de este código estético (dialéctica externa de la imagen) hacen ver nuevas relaciones en el

ESTRUCTURA	
LINGUISTICA	CINEMATOGRAFICA
fonema	fotograma
morfemas	cuadro 24 fotogramas por segundo
oraciones	escena/secuencia
capítulos	parte

mensaje que anteriormente no eran capaces de ser percibidas en las articulaciones. Pero aquí lo estético no es solamente lo *bello* sino también lo concreto, lo que es sensible, lo que se puede recibir por medio de la percepción. Al hablar de estética no se está hablando únicamente de la belleza y del arte, y éste no es sólo aquello que sublima el espíritu, sino que implica el oficio, la habilidad el saber hacer y aplicar un conocimiento⁴. El montaje implica el oficio, la sensibilidad y la inteligencia para poder formar una idea. Aquí juega un papel muy importante para el lenguaje cinematográfico, ya que por medio de éste se armará el mensaje planeado con la sintaxis prevista. Así, se irán formando las partes del enunciado fílmico las cuales estarán constituidas por las escenas-frases que tienen como tiene un código visual explícito todo el peso de transmitir el mensaje recaerá en los diálogos y entonces la imagen icónica estaría solamente para reforzar lo que el lenguaje verbal está diciendo. Así, el lenguaje fílmico perdería todo su valor como elemento comunicativo y el cine es un arte visual que, aunque va acompañado de una banda sonora, no se debe permitir que esto suceda. Las imágenes rebasan el dialogo humano o los ruidos, lo cual crea la necesidad de la sucesión de escenas y la fantasía del montaje: *una película no se llena con palabras, sino con cosas, tomados también los personajes como si fuesen objetos*"

Sin embargo, esto no quiere decir que el acompañamiento sonoro, sean diálogos, música, sonidos ambientales, etc., esté de más o sea obsoleto. Lejos de esto, enriquece la manera de transmitir el mensaje, sobre todo cuando es necesario subrayar un aspecto importante de la secuencia visual, para aclarar, por ejemplo, alguna situación cultural (en el caso de los documentales sociales) que es imposible incluir dentro de dicha secuencia; o bien para explicar una fórmula matemática en algún documental didáctico, etc., pero no se debe dejar todo el trabajo a la parte auditiva.

Para llevar a cabo una comunicación a base de un lenguaje visual, en este caso el cinematográfico, es necesaria una previa alfabetización del receptor. Si éste no está relacionado con el lenguaje, la sucesión de imágenes independientes y contrastantes yuxtapuestas para él no será más que un desfile de fotografías sin sentido. Esto lo confundirá e impedirá que se lleve a cabo la comunicación y por consiguiente no se alcanzará el objetivo del film.

Hasta aquí se ha definido la estructura del lenguaje cinematográfico el cual, como se ha mencionado anteriormente, es la base de la actual comunicación audiovisual ya que éste marcó la pauta para el desarrollo de esta última.

Por eso es necesario estudiarlo para alcanzar a comprender la estructura del lenguaje televisivo y por ende del video, claro que va implícito el lenguaje utilizado en la elaboración de un diaporama. Cabe mencionar que cada uno de éstos medios no adopta éste lenguaje completa y totalmente sino que lo adapta a su propia naturaleza técnica.

Se ha descrito el lenguaje cinematográfico haciendo una comparación con el lenguaje verbal guardando, claro está, las proporciones debidas. Tanto uno como otro utilizan elementos como el signo, la denotación, connotación, simbolización,

metáfora y elipsis. Estructural y básicamente hablando esta similitud entre ambos lenguajes existe desde las unidades significativas mínimas de cada uno de estos.

Cuadro.

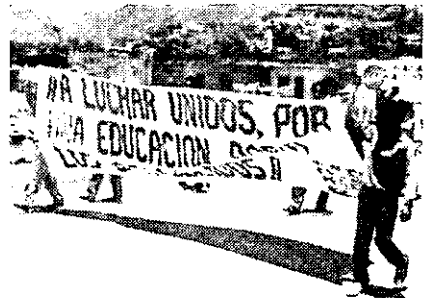
Es la parte mínima para poder elaborar un mensaje en el cual está contenido un trozo de evento. Está conformado por fotogramas que se desplazan ante los ojos del espectador con tal rapidez que le hacen ver 24 por segundo lo cual produce la sensación del movimiento. Básicamente, en el cuadro, la realidad es reproducida sin ninguna otra connotación diferente a la que la misma imagen está representando en sí misma y comprende cinco elementos específicos dentro del cuadro: el encuadre, el plano, el nivel en que se encuentra la cámara, la composición y el movimiento. Estos implican un lenguaje meramente visual.

Encuadre.

El encuadre es la posición de la cámara con relación al objeto que se está tomando. Constituye el primer aspecto de participación creadora de la cámara en la filmación de la realidad exterior. Se trata de la selección del contenido de la imagen, o sea, el modo como el organizador elige y recorta el fragmento de realidad. El encuadre tiene la capacidad de dejar fuera de cuadro los elementos de la imagen que pueden ser sugeridos (elipsis); mostrar sólo un detalle significativo o simbólico (sinécdoque); componer arbitrariamente y de manera poco natural el contenido del cuadro así como modificar el punto de vista normal del espectador (simbolismo) y jugar con la profundidad de campo. encuadres.



encuadres



Planos.

Es la toma regulada por el encuadre y el campo visual. Cada posición que adopta la cámara con respecto al objeto seleccionado y cada objeto utilizado dará como resultado un plano de diferentes características⁷. Existen varios tipos de planos que han sido creados con una visión antropocéntrica:

Plano paisaje. Plano que describe el lugar, de manera poco detallada, en donde se lleva a cabo la acción. Introduce y sitúa al espectador en el ambiente de la película.

Plano de conjunto. Es una toma más cerrada de la imagen y en la que se deja

ver el lugar de manera mas cercana de donde se lleva a cabo la acción: una casa, un bosque, la montaña, etc.

Plano general. Describe la posición de los personajes en el espacio. Es esta toma se le da cierta importancia a un elemento que se encuentra entre varios., pero no lo acerca al espectador todavía, sólo hace identificar al personaje o individuo en estudio.

Plano americano o 3/4's. Este se basa en tomar al individuo o personaje desde la rodilla hacia la cabeza. Es normalmente utilizado para tomar conversaciones o una interlocución entre varios personajes. La expresividad emocional es mermada pero favorece la descripción de la acción del personaje en su entorno. Traduce expresividad corporal y movimiento en el espacio.

Plano medio. Todavía carece de carácter emotivo con respecto a la persona, pero muestra la expresividad en otras cosas como del vestuario, las manos, ciertos movimientos del cuerpo, etc. El plano medio puede ser largo en donde se toma al individuo desde la cintura o bien plano medio corto que es a partir del pecho.

Primer plano. Hace un acercamiento psicológico, es decir, muestra al individuo tal cual es. Acerca al espectador a lo que el entrevistado siente o piensa acerca de la realidad y lo acerca a dicha realidad.

Primerísimo primer plano. Destaca la expresión del rostro, el gesto. Con éste se busca la introspección del individuo o personaje, su dimensión psicológica, su definición interna y la intensidad de sus sentimientos, hace al espectador encarar la problemática.

Plano detalle. Recoge una parte muy pequeña de la realidad y llama la atención hacia esta significativa acción o elemento de la imagen que es importante para comprender el resto, o bien para efectos poéticos de la imagen.

La utilización de cada uno de éstos planos debe estar previamente determinada en el guión y estar pensada para que el espectador vea lo que el emisor quiera que vea dándole importancia a un sólo objeto que se encuentra entre varios y dirigirá la atención hacia este sólo objeto. Estos planos, relacionados unos con otros dentro de la escena tendrán un gran valor para crear connotaciones más allá de lo que el mismo cuadro pudiera decir.

La elección de cada plano esta determinada por la claridad necesaria en el relato considerando el contenido material y dramático de cada uno. La mayoría de los tipos de planos tienen como fin agilizar y facilitar la comprensión de la narración. Sólo el gran plano, el primer plano y el plano general tienen, la mayoría de las veces, un significado psicológico preciso, no sólo descriptivo.

Nivel o ángulos de toma.

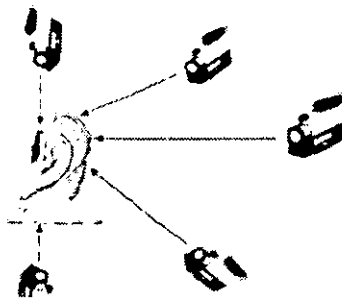
Para lograr una comunicación más efectiva en el mensaje cinematográfico, la cámara suele tomar posiciones con respecto al objeto: frontal, 3/4's, perfil o por la espalda. Obviamente éstos son sólo algunos de la infinidad de puntos desde los que la cámara puede incidir en el objeto. Desde el punto de vista del sujeto-objeto fotografiado, lo normal es situarse a **nivel de los ojos** del personaje, o desde una perspectiva completamente perpendicular, sin embargo existen otras herramientas para lograr una mayor expresividad en el mensaje las cuales serán aplicadas

dependiendo de lo que se quiera provocar en el espectador.

Cuando la cámara es colocada por debajo del nivel de los ojos pero encuadrando éstos, se da lugar a un punto de vista enfático. Es el plano denominado **contrapicada** y sirve para realzar al personaje, potenciarlo y magnificarlo. Connota poder, autoridad, fuerza y superioridad.

En **picada**, es decir, colocando la cámara por encima del sujeto-objeto pero sin dejar de encuadrarlo, el efecto alcanzado es una minimización de éste y es empleado para dar la sensación de impotencia, acorralamiento, inferioridad y debilidad de un personaje.

Las tomas completamente verticales: desde el **cenit**, la cámara se sitúa exactamente sobre el objeto o personaje con un ángulo de cero grados con respecto a su eje vertical; o desde el **nadir** que es el punto de vista completamente opuesto, la cámara ahora se sitúa por debajo del sujeto sin permitir ningún ángulo de inclinación con respecto al eje.



nivel o angulos de toma

Movimientos de cámara.

Dentro de los elementos específicos del cuadro, es necesario enumerar uno más que juega un gran papel dentro del lenguaje y la expresión cinematográfica, este es el que se conoce como movimientos de cámara.

Existen diversas funciones de los movimientos desde el punto de vista de la expresión cinematográfica. Existen funciones puramente descriptivas en las que el acompañamiento de un personaje u objeto en movimiento, la creación del movimiento en un objeto inmóvil o la descripción de un espacio son creadas con un fin narrativo, el movimiento de la cámara es utilizado solamente para describir plásticamente la escena.

Los movimientos que tienen una función dramática, es decir intervienen en el proceso emotivo que las imágenes generan, suscitan un sentimiento de espera o de expectación. Acentúan el valor dramático de un personaje, la expresión subjetiva de la visión, es decir, la escena se ve desde el punto de vista del personaje, así como también expresan la tensión mental.

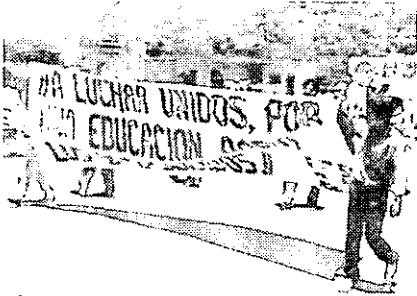
Uno de los movimientos de cámara es el **travelling** y es cuando la cámara se desplaza a lo largo de su eje horizontal marchando lateralmente con respecto al objeto encuadrado. Cuando avanza o retrocede el movimiento se llama dolly. La



plano de paisaje



plano de conjunto



plano general



plano americano



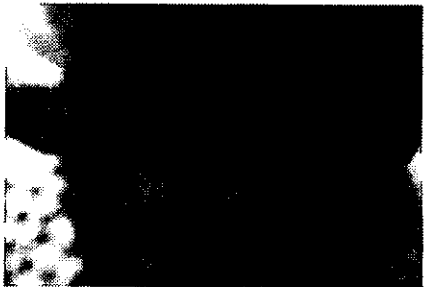
plano medio largo



plano medio corto



primer plano



primerísimo primer plano



plano detalle

ria prima en la formación de mensajes a cualquier nivel de inteligencia visual y a partir de los cuales se expresan todas las variedades de mensajes visuales⁸. Estos elementos suman un valor estético a la imagen en sí misma. La composición estudia la adecuada distribución de líneas, masas y colores con el fin de obtener la expresividad deseada. Esto es la **dialéctica interna de la imagen**. Los elementos básicos de la imagen visual son: punto, línea, contorno o forma, dirección, tono, color, textura, escala, dimensión y movimiento.

En los medios audiovisuales, una manera de facilitar la composición dentro del cuadro es aplicando la **regla de tercios** y es dividiendo la altura del encuadre en tres partes iguales así como el ancho del mismo en otras tres porciones y uniendo mediante líneas imaginarias los puntos opuestos del rectángulo. Aquellos puntos en donde las líneas se intersectan constituyen los puntos fuertes, es donde se concentra el máximo interés visual del espectador. En el rectángulo central es donde recae primeramente la atención del espectador. En segundo lugar de importancia perceptiva figuran los rectángulos no-esquinados, es decir, aquellos rectángulos que comparten uno de sus lados con el rectángulo central. Y al final serán leídos los rectángulos de las esquinas⁹. En base a este *esquema imaginario*, el realizador podrá componer de cámara modifica así su posición en el espacio con respecto al objeto, modifica las distancias relativas entre cámara, sujeto y fondo. Este movimiento de cámara a su vez se divide en:

Travelling: derecha –izquierda,

Dolly: adelante-atrás,

Tilt: arriba-abajo

En el travelling, la cámara es colocada sobre una plataforma, la cual se desliza sobre rieles para dar suavidad y precisión al movimiento.

Un movimiento más es el que se conoce como **panorámica** o **paneo**. En éste, la cámara sin modificar la posición de su eje vertical, puede desplazar su eje horizontal hasta 360 grados de la circunferencia.

También existe la **panorámica vertical** en donde la cámara desplaza su eje vertical hasta 360.

Generalmente la panorámica tiene dos funciones: una con fines meramente descriptivos, por ejemplo, cuando lo que se quiere mostrar no cabe dentro del

encuadre un movimiento de éste tipo resulta útil para mostrar paulatina y progresivamente el todo.

La otra función es de tipo expresivo o artístico: al no mostrar el todo de una sola vez sino descubriendo sucesivamente la escena, aumentando la fascinación y expectación del espectador al ofrecer a cada momento nuevos elementos de lectura a medida que se agota el conocimiento del todo.

La **trayectoria** es el tercer movimiento de cámara y consiste en la combinación de todo lo expuesto. La cámara tiene la capacidad de hacer travellings, dollys y panorámicas al ser colocada sobre un brazo mecánico o grúa. Es un movimiento poco natural como para integrarse por completo al relato. La trayectoria, colocada al principio de un film tiene la función de introducir al espectador en el mundo que ella describe.

Composición.

Esta debe entenderse como el orden de los elementos dentro del cuadro y en el cual interviene la estética plástica. Aquí está latente el código estético que anteriormente ha sido mencionado. Este código, que es común cualquier forma de comunicación visual, implica ciertos elementos básicos que constituyen la manera más estética y perceptiva. No obstante, no existen reglas fijas de composición que obliguen a determinadas normas, pero sí algunas disposiciones compositivas que remiten a determinados estados de ánimo y que generan cierto tipo de emociones en el espectador.

Escena.

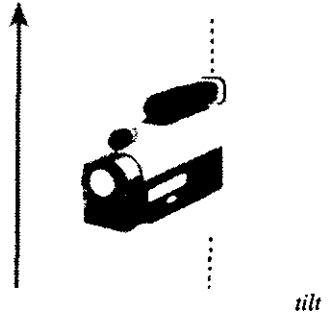
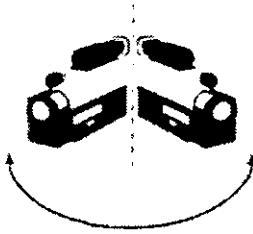
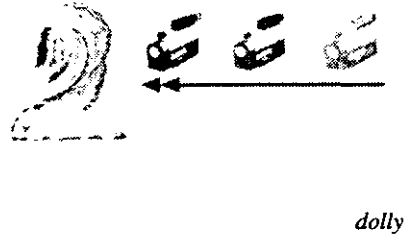
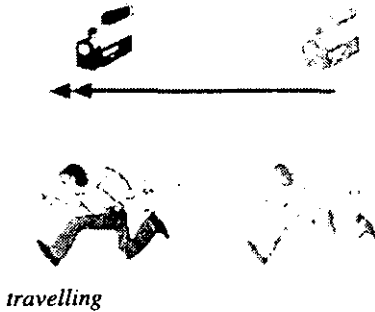
Es un conjunto de cuadros ordenados lógicamente y armónicamente por medio del montaje y que describen un momento específico del mensaje. El signo cinematográfico (cuadro) es colocado entre otros muchos relacionándolos unos con otros y proporcionándole un valor no en sí mismo sino en conjunto con los otros signos. Aquí la imagen adquiere un significado no vertical, sino horizontal, un significado en relación con todos los demás en el interior de un sistema de signos. Y es lo que se conoce como dialéctica externa de la imagen. Esta significación se produce en el interior de un "continuum" constituido por el conjunto de los significados que forman el sistema. La formación de escenas requiere de la edición posterior a la filmación.

Secuencia.

Es la sucesión de las escenas ordenadas de tal manera que se van relacionando unas con otras para formar determinada parte del mensaje. Del mismo modo que la escena va uniendo cuadros, las secuencias conjuntan las escenas para relacionarlas unas con otras y armar así un momento más amplio y general del mensaje. Esta porción de película presenta unidad en la acción dramática y está estructurada de la misma manera que el mensaje completo.

Parte.

Corresponde a lo que en teatro se conoce como actos. Es una unidad de desarrollo y construcción de cierto número de secuencias en un determinado lapso. La obra cinematográfica se divide en partes, según éstas se sujeten a sus condiciones



paneo

tilt

y necesidades dramáticas o de relato. La unión de las secuencias irá formando las partes del mensaje y éstas la totalidad del tiempo de la enunciación fílmica. De igual manera, la edición es requerida para formar estas partes.

Montaje y edición.

Montaje y edición se refieren básicamente a lo mismo, sólo que el primero habla específicamente del medio cinematográfico y no se refiere sólo a la labor después del rodaje, sino desde que se está armando el guión; la edición es el trabajo que se realiza en la cinta al ir montando cuadros y es después del rodaje o grabación. Las imágenes montadas relacionadas unas con otras crearán en el espectador otro tipo de connotaciones, es decir, los signos fílmicos de ser denotativos pasan a ser connotativos. Básicamente esto es el montaje y edición: montar cuadros. Las técnicas que se utilizan las describiremos más adelante.

Enfasis y pausa.

Cabe hacer un apartado especial para mencionar que los elementos del lenguaje cinematográfico descritos hasta ahora, a saber: los elementos específicos del cuadro y el montaje; son utilizados para imprimir una intención muy específica al mensaje. Pero una película está hecha de cientos de fragmentos y su continuidad lógica no siempre es comprensible para el espectador. Dado esto, el lenguaje cinematográfico se ve obligado a proveerse de ciertos elementos que le ayudarán a hacer más fluido y comprensible este mensaje. Estos son los enlaces y

transiciones y ambos se encuentran dentro de lo que se conoce como puntuación.

Puntuación.

La puntuación tiene la misión de relacionar o dar énfasis a planos, escenas, secuencias y parte. Estas técnicas fueron aceptadas por el público a lo largo de la historia del cine como una convención del lenguaje cinematográfico para expresar ideas de cambio de tiempo y espacio. Las técnicas de puntuación se conocen como transiciones ópticas y son:

Fundido (en blanco y negro, color, combinado y encadenado).

Estos se utilizan para cerrar o introducir una secuencia o destacar un cambio en el ambiente. Cuando se trata de cerrar la secuencia el fundido es un progresivo oscurecimiento de la imagen hasta llegar a un negro completo, cuando es un fundido de apertura el mecanismo es a la inversa: del negro total paulatinamente va apareciendo la imagen. En el caso de los diaporamas este efecto puede darse con el disolver.

Existe el fundido en blanco o en una tonalidad de color en la cual la imagen, en lugar de oscurecerse, se aclara por completo o surge lentamente de este blanco total.

Fundido combinado es el enlace en cadena de un fundido de cierre y otro de apertura. Así la imagen cierra en negro y de ésta surge lentamente la otra imagen que da inicio a una nueva secuencia. Este tipo de fundido tiene la función de separar secuencias dando un mayor énfasis al tiempo transcurrido o a la diferencia de ambientes.

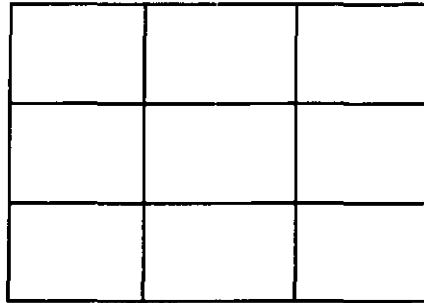
Fundido encadenado se trata de la doble combinación de un fundido de cierre y otro de apertura con la sobreimpresión de las dos imágenes. Así, la primera imagen desaparece lentamente mientras la segunda surge de manera progresiva. La eficacia de éste radica en la longitud del efecto, o sea, en la cantidad de fotogramas en los cuales se extiende.

Cortinas. Consiste en un efecto óptico en donde dos tomas sucesivas se combinan entre sí cuando la segunda *corre* a la primera para establecerse definitivamente. Pueden ser corrimientos verticales, horizontales o en diagonal, por expansión de una figura geométrica o por contracción de la misma. Es utilizado normalmente por los noticieros. En el terreno del video estos efectos suelen hacerse por computadora, no así el fundido en que se pueden hacer en la mesa de edición o directamente desde la cámara.

Fuera de foco combinado. Se trata de un premeditado fuera de foco en la imagen de la última toma de una escena de manera que cuando vuelve a foco surge en pantalla la primera imagen de la siguiente secuencia. Este efecto proporciona una sensación de cambio de temática.

Barrido. Fundido encadenado que consiste en pasar de una imagen a otra por medio de una panorámica muy rápida efectuada ante un fondo neutro y que en la pantalla aparece borroso.

Transiciones por diálogos. En esta técnica existen dos formas de hacer la transición óptica. La primera es por *pregunta y respuesta*: alguien hace una pregunta en un ambiente determinado. La respuesta viene en la toma inmediata por



regla de tercios

parte de otra persona que se encuentra en un lugar y momento diferente. La segunda se basa en la repetición de palabras o frases: Funciona en forma semejante al primero pero el punto de enlace es la repetición de la misma frase con igual o diferente énfasis. En los dos casos el nexo de unión es la forma especial de concebir el diálogo para crear una efectiva asociación de ideas.

En la puntuación existen los enlaces de orden plástico y de orden psicológico. Los primeros basan su mecánica en tres métodos de transición: por una analogía de contenido material en la imagen en donde aparecen los mismos objetos encuadrados pero en otro contexto; por una analogía de contenido estructural la cual radica en la composición interna de la imagen y en una analogía de contenido dinámico basada en movimientos análogos de personajes, objetos o de la cámara.

Los enlaces de orden psicológico, la analogía que establece la semejanza no aparece de un modo directo en el contenido de la imagen: la lógica del espectador establece la relación.

Cabe hacer un paréntesis para aclarar que ésta puntuación ya no es muy utilizada para públicos educados dado que éstos ya intuyen o conocen el proceder cinematográfico en determinadas situaciones del mensaje, pero para públicos que no conocen ésta mecánica, que están "desalfabetizados", estas herramientas son de gran utilidad para dar fluidez y claridad al mensaje.

Elementos no específicos del cuadro.

Además de los elementos latentes dentro del cuadro, existen otros tantos de gran relevancia que se utilizan para dar mayor expresividad del mensaje cinematográfico. Estos son los elementos no específicos del cuadro" y son utilizados con mayor frecuencia dentro del cine argumental, aunque no quedan fuera del documental.

Iluminación.

El primero de ellos es la **iluminación** la cual no es percibida por el espectador como tal, sino que su presencia dibuja todo el cuadro al crear una atmósfera: es un elemento que se analiza con dificultad. La percepción de la luz es casi inconsciente dado que es nuestro elemento y forma parte de todo el entorno: real y fílmico.

Las escenas exteriores, aunque rodeadas con luz natural, no dejan de utilizar medios técnicos para obtener una iluminación de calidad, especialmente las tomas nocturnas que en general son filmadas con poco realismo. Sin embargo, es necesario manejar una buena iluminación aunque poco verosímil pero capaz de crear la atmósfera necesaria y que sea estéticamente aceptable.

En la filmación de escenas interiores se tendrá mayor control sobre las fuentes luminosas ya que el realizador tendrá todas las herramientas bajo su poder para lograr una iluminación imaginativa, verosímil y estética. No tendrá que ajustarse a las condiciones naturales de la luz sino que podrá ajustar la luz a sus propias necesidades.

Con el uso de fuentes luminosas se pueden crear los mas diversos efectos. El efecto psicológico que la luz es capaz de producir en el hombre, y sobretodo cuando está intencionalmente diseñada, es de un gran valor para lograr una efectiva expresividad artística, en este caso cinematográfica.

Vestuario.

El diseño del vestuario para un personaje de cine, no es distinto al que se haría para un personaje teatral, aunque en el cine el vestuario suele ser más realista y menos simbólico.

El vestuario no sólo es ropa, tiene un gran valor para una buena caracterización del personaje y su diseño dependerá de lo que se pretende expresar: *no es un elemento artístico aislado, hay que considerarlo dentro de cierto estilo de realización, para que su efecto pueda aumentar o disminuir*¹⁰. El vestuario puede ser realista, es decir, es diseñado conforme a la realidad histórica y social del momento que se desea representar; pararealista, el sastre diseña la ropa de acuerdo a la moda pero la estiliza y le pone una etiqueta de prototipo. Existe también el vestuario simbólico. Aquí, el traje debe traducir simbólicamente caracteres, tipos sociales o estados de ánimo.

Desempeño actoral.

El desempeño de los actores es uno de los medios más importantes para crear un universo filmico. El papel de los actores en el cine tiene poca relación con la que se desempeña en teatro. En el cine, por lo general, la cámara se encarga de poner de relieve la actuación gestual y corporal a través de la utilización de diversos planos. Los actores así no tendrán que impostar la voz o exagerar su actuación, sino hacer sus movimientos y diálogos de una manera más natural.

En el cine documental generalmente las personas que intervienen en el film son reales, o sea, son los protagonistas de su propia historia, excepto cuando se trata de un documental de reconstrucción.

Escenografía y decorados.

No menos importantes en el cine son los decorados. Lo filmado exige un auténtico realismo lo cual implica por fuerza el realismo del entorno.

El cine, el concepto de escenografía y decorado, comprende todo aquello que rodea a los personajes, el contexto físico y material en el que se desarrolla la

acción. Este entorno son tanto los paisajes naturales como las construcciones humanas. Sean interiores o exteriores, los decorados y el escenario pueden ser reales (escenario natural preexistente al rodaje, locación) o bien contruídos para los fines específicos de la película (estudio, escenario fabricado). La decisión de hacer un escenario o utilizar uno natural dependerá de la economía, de la *verosimilitud histórica* que se pretenda imprimir al mensaje y de las intenciones de simbolismo por un deseo de estilización y significación.

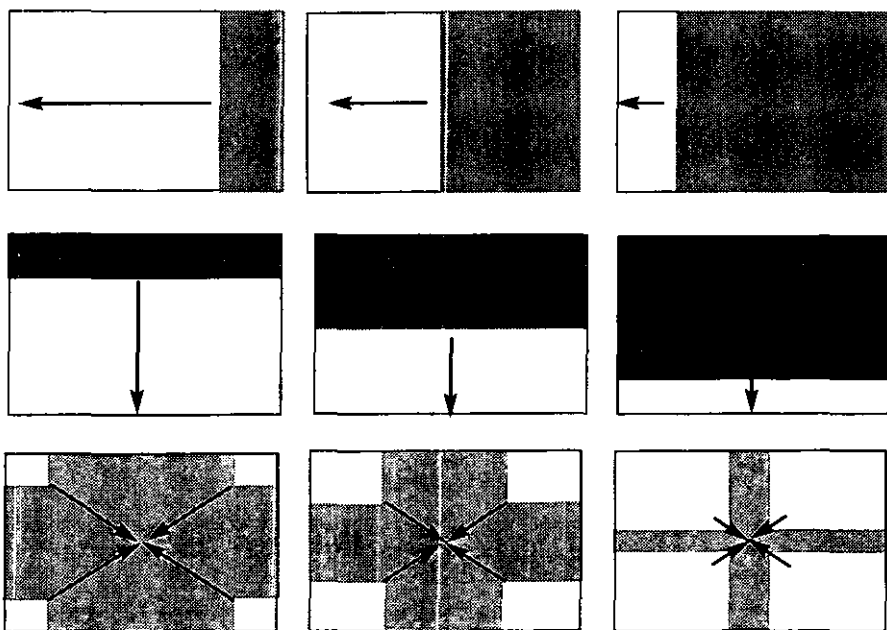
En el cine documental los decorados y la escenografía suelen estar determinadas por las condiciones históricas, geográficas o sociales que se desean reconstruir.

El color.

El color forma parte de la vida. Durante los primeros casi treinta años, el cine además de mudo, era en blanco y negro lo cual restaba en gran manera la verosimilitud de lo representado, por lo menos para sus primeros espectadores. Nótese que se dice *verosimilitud* sin tratar de desvirtuar al blanco y negro.

Primero el sonoro y luego el color, vinieron a dotar al cine de esta credibilidad que hasta el entonces se había visto reducida (del cine sonoro se hablará más adelante), mas no eliminada.

Sin embargo, el color no debe considerarse sólo como un elemento capaz de aumentar el realismo de la imagen, ya que tiene otro tipo de implicaciones, sobre



La cortinilla puede ser vertical, horizontal o diagonal, o bien alguna figura geométrica invade el espacio de la imagen hasta completar la siguiente.

todo psicológicas y estéticas. Psicológicas porque, según los psicólogos se perciben menos los colores que los valores, esto es que, "la percepción de los colores es más de índole psicológica que física". Así, en el blanco y negro, se percibe el valor del objeto por sí mismo, no por el color. Inconscientemente el color viene a reforzar el valor del objeto. Además, la percepción del color es relativa, depende *del estado psicológico del observador*"¹¹.

Estéticamente, el color tiene un gran poder decorativo y pictórico que se impone en muchos géneros cinematográficos. Esta capacidad del color puede y es utilizada con un fin muy específico dado que el color es un fenómeno afectivo que se utiliza con el fin de crear un contrapunto psicológico. El color además cumple con una función expresiva y metafórica.

Lenguaje sonoro.

En el cine mudo, el montaje había logrado un lugar preponderante como elemento esencial del lenguaje cinematográfico, dado que por medio de éste se intercalaban los planos de manera coherente para dejar claro al espectador lo que tenía ante su vista. La continuidad de las imágenes asumía todo el trabajo explicativo.

La llegada del sonido alrededor de 1926 pone a disposición del cine nuevas herramientas de trabajo. El sonido puede ser utilizado de varias maneras de un modo realista o no realista, de modo denotativo o connotativo. El sonido ofrece nuevas formas de expresión cinematográfica. Los elementos aportados por el cine sonoro básicamente son cuatro:

Palabra hablada.

El empleo *natural* de la palabra en la imagen permitió suprimir en el cine lo que eran los intertítulos. En este sentido dota a la imagen cinematográfica de mayor expresividad y veracidad dado que hace inútil la representación visual de cosas que se pueden decir o evocar.

La *voz en off* es una herramienta que brinda al cine la posibilidad de *monólogos íntimos* en el caso de los argumentales y una visualización externa de la historia, como es el caso del documental en que un narrador pone al espectador al tanto de los acontecimientos.

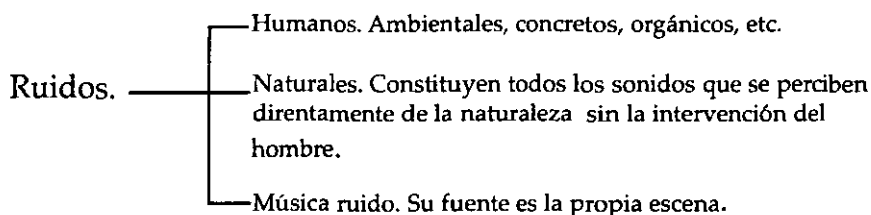
Música.

La *música*, por otro lado, constituye una gran herramienta expresiva. Ésta se desarrolla de una manera continua y no debe usársele como un mero *acompañamiento servil de la imagen*, por el contrario, se debe tratar de usársele con las implicaciones psicológicas para acentuar ciertas situaciones dramáticas.

Generalmente se emplea el acompañamiento musical para subrayar el carácter de la acción argumental, pero en otras ocasiones es empleada como contrapunto a ciertas imágenes para dotarlas de un significado diferente al que denotan, es decir, con la música se pueden hacer metáforas.

Ruidos.

Los *ruidos* dotan de autenticidad al mensaje cinematográfico. Llenan el entorno de realidad auditiva, y pueden ser utilizados con fines narrativos o psicológicos. Los ruidos se clasifican en:



Los ruidos se pueden utilizar de dos maneras: realista en donde se escuchan sólo sonidos producidos por seres o cosas identificables en la imagen. El modo irrealista es el asincronismo con la imagen. Sirve para el uso de metáforas, o sea, la superposición de un sonido a determinada imagen. El primero dota de significado al segundo mediante un valor gráfico y simbólico.

Silencio.

El silencio también tiene un gran valor expresivo dentro del lenguaje cinematográfico. Tiene un valor positivo y el papel dramático que puede desempeñar como símbolo de muerte, ausencia, soledad, etc. Tiene la capacidad de marcar con mayor fuerza la tensión dramática de un momento.

El cine sonoro, con esta herramienta, confiere al cine un nuevo contexto de acción. Aumenta la autenticidad y credibilidad de la imagen, tanto material como estéticamente. Dota al cine también de una continuidad sonora. El cine es en cierto modo una continuidad de fragmentos, la banda sonora refuerza esa continuidad tanto a nivel sensorial como estético ya que está menos fragmentada: el audio es una constante aún con los silencios.

La banda sonora suele estar más relacionada con el realismo en lo que se refiere al entorno sonoro, en el área musical es primordial como factor de continuidad sonora tanto material como dramáticamente.

El sonoro ofrece también la posibilidad de las elipsis del sonido, metáforas con la yuxtaposición de imágenes y sonidos contrastantes que físicamente no tienen relación alguna pero la percepción simultánea genera ciertas connotaciones. Sirve también para la realización de simbolizaciones.

Finalmente debemos concluir que, aparentemente, el lenguaje que utiliza la televisión, el video y el diaporama son iguales al del cine, pero sólo aparentemente.

La televisión es un fenómeno de comunicación que hereda del cine la *madurez caligráfica*, su función artística y su carácter de vehículo del conocimiento. Del cine toma formas de expresión muy específicas, pero al hacerlas suyas las modifica y matiza gracias sobre todo a la distinta naturaleza tecnológica de sus procesos de producción y de difusión/exhibición.

Dentro de ésta naturaleza tecnológica hay que reconocer dos aspectos: primero, el tamaño de la pantalla es considerablemente mas pequeña en la televisión que en el cine, en este se utilizan las macro-pantallas y en la televisión el receptor más grande que hay es el de 48 pulgadas; y lo segundo son las transmisiones en vivo y en directo.

Respecto a lo primero, es debido a ello que el tiempo de lectura de la imagen televisiva es mucho mas rápido que en el cine: un plano de la misma duración parecerá mucho mas corto en la gran pantalla dado que se necesitará mas tiempo para su lectura y comprensión visual. Por lo tanto un plano televisivo se leerá y se comprenderá en menor tiempo. Así, al planear un programa de televisión habrá que considerar que los planos generales o panorámicas contendrán mucha información y se dificultará la comprensión.

Dentro de la elección de planos debe considerarse también la poca definición de la pantalla televisiva. En un primer plano habrá problema para la definición del tema, pero en un plano general será difícil definir visualmente la infinidad de detalles que contendrá. Es por eso que en la televisión se aconseja utilizar planos medios y primeros planos preferentemente.

En el segundo caso, en el de las transmisiones en vivo y en directo, se considera ya como un proceso de producción audiovisual específicamente televisivo ya que ni el cine, ni el video ni el diaporama tienen esta capacidad. El *directo* rehuye a la narrativa argumental o retórica, su lenguaje es moroso dado que no suprime tiempos muertos y transiciones poco interesante. Por su naturaleza de transmisión en vivo su lenguaje resulta más sobrio dado que cuenta con pocos puntos de vista (sólo el de número de cámaras) y con un solo espacio: el de la acción¹². No caben aquí los recursos que la edición proporciona a los realizadores de cine o video, no es posible alterar con fines expresivos el orden de los acontecimientos dado que el mensaje televisivo es fiel al tiempo real y no es posible el uso de todos los planos que enriquecen el mensaje cinematográfico o del video. Sin embargo, la transmisión en vivo presenta los hechos en el mismo momento en que se están produciendo lo que lo exculpa de las fallas técnicas o narrativas que pudiera tener.

Por otro lado, el mensaje televisivo es recibido generalmente en el medio familiar, lo cual hace que el espectador está expuesto a diversas formas de distraer su atención lo que propicia interrupciones continuas a su atención al televisor. Es por eso que la información verbal-escrita debe ser reiterada y permanecer en la pantalla más tiempo del que se requiere para una lectura normal. También es necesario llamar la atención del espectador por medio de diferentes medios visuales o sonoros, pero sobre todo sonoros subiendo el nivel del volumen, con música o efectos de sonido.

La televisión tiene un alcance mayor que el del cine y más aún que el del video. Dado a la gran cantidad de público de diferente estrato social, cultura, educación, sexo, edad, etc., que está expuesto a su mensaje, la televisión debe utilizar un lenguaje que sea claro y comprensible para todos.

II. LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

En cuanto al video, éste tiene en común con la televisión el uso del receptor de Tv pero en este caso adoptará el nombre de monitor, por lo tanto lo dicho acerca del uso de los planos es aplicable aquí. Con el cine tiene en común que registra la acción pudiendo ésta ser emitida cuantas veces se desee fuera del tiempo-espacio real y ser sometido a un proceso de edición.

El emisor del video se dirige a minorías muy específica lo cual permite el uso de un lenguaje un poco mas específico, no ya para las grandes mayorías y normalmente es utilizado para poner de manifiesto algún desorden social o para la divulgación científica.

Al video se le ha sometido al medio televisión como mero mecanismo de almacenamiento para los programas pregrabados, olvidando así su función social y artística que hasta la década de los 70 había estado realizando.

El lenguaje del diaporama es similar al cine dado que aquí también se *montan cuadros* pero en el diaporama la imagen es estática lo que trae como consecuencia imágenes con mayor información y que a la vez pueda ser leída en los 4 o 5 segundos que dura la imagen en pantalla. Aquí también se pueden utilizar grandes pantallas, lo suficiente para contener elementos significativos. Las imágenes del diaporama deben ser claras y objetivas (dependiendo de lo que se quiera expresar) y tienen la ventaja de que se pueden utilizar todos los planos y niveles de la cámara con respecto al objeto. Obviamente los movimientos de la cámara no son posibles pero con los planos es suficiente para expresar lo que interesa en el mensaje. Sin embargo, dichos movimientos pueden ser sugeridos con multi-proyecciones.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS DEL CAPITULO II

1. "Iniciación a las estructuras lingüísticas", pag . 27
2. "Dicc. Enc. De las ciencias del lenguaje", pag. 126
3. "Comunicación e información", pag. 37
4. "Lógica del cine", pág. 13
5. "Lógica del cine", pág. 48,
6. "La sintaxis de la imagen" pag. 24
7. "La tv, una metodología para su aprendizaje" pag. 107
8. "La sintaxis de la imagen" pag. 28
9. "La TV, una metodología para su aprendizaje", pag. 114.
10. "El lenguaje cinematográficos", pag. 67
11. "Lenguaje cinematográfico", pág. 76
12. "La tv, una metodología para su aprendizaje", pag. 105.

*Esforzarse en despertar en nosotros la necesidad latente de
ver más a menudo buenos filmes,
que traten de la sociedad y sus relaciones
con los individuos y con los cosas.*

Jean Vigo

III. GÉNEROS CINEMATOGRAFICOS

La narrativa cinematográfica se divide en dos grandes géneros desde los inicios del cine: el cine documental con Lumiere y el cine de ficción con G. Méliés. Este último después de presenciar la primera exhibición del cinematógrafo en París en 1895, decidió utilizar este nuevo aparato en el teatro. Deseaba crear un espectáculo que fuera diferente al teatro, pero que tuviera el aspecto argumental y de recreación de espacios de éste. Así en 1902, monta el primer film de ficción: *Viaje a la luna* dando nacimiento al cine argumental el cual basa su mecanismo en la recreación de historias, con sus personajes y sus espacios. El género argumental o de ficción se ha ido diversificando de tal manera que actualmente existe una gran cantidad de subgéneros: comedia, drama, acción y aventura, terror, musical, entre otros.

Por otro lado, el género documental también ha sufrido innumerables aportaciones y modificaciones por parte de gente interesada en el cine como algo más que un medio de entretenimiento. Esta evolución será descrita posteriormente. Ahora toca el turno a la definición de lo que es el género y los subgéneros del documental.

Primeramente, por género hay que entender: *grupo o categoría que une obras en común bajo ciertas similitudes*¹. Estas similitudes se derivan de una serie de elementos formales y temáticos. Para identificar un género o un subgénero existen dos aspectos que es necesario revisar: los aspectos externos y los aspectos internos. Los primeros se refieren a lo visible físicamente, a lo que está en la pantalla: planos, encuadres, actores, vestuarios, etc.; y los internos se refieren al tratamiento del tema, qué clase de información se está manejando, cómo se está manejando, y la intención que encierra la manera de decirla.

Así que un género cinematográfico es un elemento del film con determinadas forma físicas y niveles de información.

En el área documental, esta clasificación es realmente amplia. De hecho, y aún en lo argumental, no hay un género netamente puro, siempre existe la combinación de éstos.

El género documental se divide en varios subgéneros: social, científico, tecnológico, monográfico, biográfico, institucional, didáctico, promocional, político, poético y de ensayo.

Social.

Este tipo de documental tiene la característica de que está directamente relacionado con el hombre y su entorno cultural. Por medio de éste género se pone de manifiesto la cultura, la historia, las condiciones sociales, la vida cotidiana de un pueblo, país, etnia, raza, religión, etc. Puede narrar la problemática de determinados grupos humanos que por lo general son minoritarios y marginados. En el documental social normalmente se trabaja sobre tomas actuales o bien sobre material antiguo. Ambas técnicas pueden ser combinadas. Dentro de éste se puede incluir subgéneros como el de épica cotidiana, etnográficos, antropológicos, etc.

Científico y tecnológico.

Este subgénero es utilizado únicamente para el estudio, registro o divulgación de las ciencias exactas, fenómenos naturales de los tres reinos: animal, vegetal y mineral; y de fenómenos químicos o físicos. Normalmente se acude a escenas tomadas directamente de la realidad que se estudian y analizan. Así se toma al individuo en estudio *in fraganti* ya que difícilmente se puede reconstruir una escena. Esto sólo es posible en experimentos químicos o físicos controlables o predecibles, es decir, en donde el hombre tiene controladas matemáticamente las condiciones bajo las cuales se dan estos fenómenos y tienen un objetivo altamente especificado. Es utilizado en el área de la ciencia con fines de investigación.

Este tipo del documental se dedica específicamente a estudiar los avances de la ciencia aplicados a la tecnología. Explica sobre el funcionamiento de las nuevas máquinas y el desarrollo de las ya existentes, además de los nuevos procedimientos para la elaboración de productos alimenticios, reciclaje, obtención de materiales sintéticos, etc. Expone la aplicación práctica de los nuevos descubrimientos científicos para el desarrollo de la industria. Hace un estudio de los usos reales de los descubrimientos e inventos más recientes.

Monográfico.

Es el estudio de algún hecho histórico de determinado lugar, país o civilización. Puede ser un hecho actual o del pasado que afecte o haya afectado directamente la vida de los habitantes del lugar del cual se está realizando el documental. También puede ser utilizado para el estudio de algún tema: historia, arte, cultura, etc.

Biográfico.

Con el documental biográfico, se pondrá de manifiesto la vida y obra de algún personaje que haya sobresalido por sus logros y aportaciones a la ciencia, cultura o arte, o bien, que haya desempeñado un papel importante dentro de la historia de un país o grupo humano.

Institucional.

Con éste se expone la manera de funcionar de alguna institución, sea privada o gubernamental; sus funciones dentro de la sociedad y las políticas que la rigen. Se explican sus logros y sus futuros proyectos. Explica el giro, así como su papel dentro del desarrollo de la sociedad.

Didáctico.

El documental didáctico tiene una gran variedad de temas, se utiliza para la divulgación de la ciencia, se dirige a públicos muy amplios y su lenguaje es poco tecnicizado. Por otro lado, se utiliza también para la educación y la difusión de las artes. Tiene como objetivo el divulgar una enseñanza detalladamente específica sin dejar lugar a dudas, es decir, no deja margen de error impidiendo así la filtración de información ajena a su objetivo.

Promocional.

Tiene como objetivo hacer publicidad o promoción a algún producto o servicio resaltando las características más atractivas de éste. Tiene perfectamente delimitado el tipo de público al que va dirigido.

De Análisis.

Este generalmente es utilizado para criticar algún tema político, religioso, social, etc., para analizar el proceder de determinado personaje, funcionario o institución, o bien alguna corriente de pensamiento, etc.

Propaganda.

El documental de propaganda tiene como finalidad principal, es hacer proselitismo, el difundir ideas, ya sean políticas, religiosas, filosóficas, sociales, etc. Se trata de convencer al espectador de determinadas formas de pensamiento para modificar su postura con respecto a alguna problemática.

Propaganda Gubernamental.

La propaganda política consiste en documentar y difundir la ideología del Estado, en hacer proselitismo político sobre de la filosofía de gobierno de los dirigentes en curso o del partido político que se encuentra en el poder.

Poético.

El documental poético intenta encontrar una visión subjetiva a partir de algo concreto. No tiene otro objetivo que el de explotar la forma y las posibilidades que un medio como el cine, el video o el diaporama puede ofrecer plásticamente. Lo que lo convierte en documental es que recoge el material directamente de donde se lleva a cabo la acción natural de los hechos.

Ensayo.

En este tipo de documental el realizador, lejos de adoptar una postura imparcial con respecto a un tema, plasma en el mensaje su muy particular punto de vista.

Expone al espectador sus ideas, cómo percibe él la problemática y cuáles serían las soluciones que propondría.

Antecedentes del Género Documental.

Los antecedentes del género documental, curiosamente se encuentran dentro del área científica y se remontan, incluso, hasta antes de la invención del cine propiamente dicha en cuanto a principios básicos de funcionamiento se refiere.

El cine es como *un hijo natural de la ciencia*. Su fin principal, la reproducción animada de las cosas, ha sido producto de los avances de la ciencia óptica y química de las superficies sensibles.

Muybridge, Jules Jansen y Jules Marey, con sus investigaciones e inventos proporcionaron las bases mecánicas del funcionamiento del cine y, aunque no se puede decir que lo inventaron, sí se puede decir que lograron grandes avances con sus investigaciones para llegar a éste.

El cine desde sus inicios, como ya es bien sabido, fue de tipo documental. Los hermanos Lumiere al realizar las filmaciones de familias, obreros, el tren, etc., estaban fotografiando la vida de las personas a las cuales filmaban. Dejaban ver sus costumbres, su vestido, su comportamiento natural. Estas tomas actualmente tienen un gran valor documental dado que retratan al individuo en su medio natural y en su tiempo pero no tenían la más mínima intención de documentar nada. Solamente registraban la vida actual como ejemplo para demostrar lo que el cine podía hacer.

En 1918, algunas personas, de manera individual, empiezan a filmar con más intención la vida social. En 1919 se hacen mas notorios este tipo de trabajos ya que los interesados se organizaron para su realización dando así las bases para una escuela: la escuela del cine-ojo.

Denis Arkadievich Kaufman, quien posteriormente adoptaría el seudónimo de Dziga Vertov, era un músico futurista, editor y redactor de los primeros noticieros soviéticos. Visionario del futuro, adorador de los progresos tecnológicos y amante del cine como instrumento social, trabajó para el kino-komitet ruso (comité cinematográfico) elaborando documentales o filmes de montaje. En estos filmes se combinaban y elaboraban reportajes para presentarlos bajo una nueva forma. De acuerdo a las tomas escogidas de un gran número que mandaban los reporteros, el orden y los subtítulos orientaban la intención. Entre 1919-21 Dziga Vertov crea este género cinematográfico con el film *El aniversario de la Revolución*..

En 1922, se empieza a editar la revista filmada mensual Kino-Pravda (cine-verdad) cuyo origen está en la publicación Pravda (Verdad) que es el órgano informativo del gobierno ruso fundado por Lenin en 1912. El título del Kino-Pravda sintetizaba las doctrinas que Vertov defendería por largo tiempo y ponía énfasis en que el cine debería basarse en la verdad y mostrar fragmentos de la realidad actual montados con cierto sentido. De esta manera, según Vertov, los documentales históricos no se diferenciarían entonces de la historia escrita sobre papel.

los Tres en donde realizan documentales hechos de tomas de actualidades. Pero este Consejo de los Tres no dura mucho tiempo, desaparece en 1923 para dar paso al movimiento de los kinoks. Kinok es un cineasta dedicado al kino-glaz (cine-ojo).

De su trabajo como montador y redactor de noticias, surgen concepciones artísticas resumidas en el cine-ojo, que en ese momento tenían como medio de expresión el Kino-Pravda; también Vertov retoma un viejo experimento suyo, el radio-oreja con el cual pretende captar los sonidos directamente de la realidad para después combinarlos con imágenes tomadas también de la realidad. Aquí cabe hacer un paréntesis para mencionar que cuando se inventó el cine sonoro, Vertov lo acogió con beneplácito ya que le permitía poner en práctica el radio-oreja mediante la orquestación de los ruidos y las palabras sin recurrir a los subtítulos. Pudo entonces aplicar sus investigaciones en *Entusiasmo* y *La Sinfonía de Donbass*. En este documental no existe comentario alguno, ni siquiera musical. Todo se dice con los ruidos de las sirenas, máquinas, locomotoras, música de orfeones, muchedumbres, discursos, etc. Fue el primero que unió mediante el film de montaje las imágenes y la «música concreta» en una época en la que se preferían los imitadores a los registros reales².

Entre 1919-25 este documentalista publica las características de los cine-ojos:

Primeramente, los *kinoks* se inclinaban a favor de la acción por los hechos *contra la ficción*, dejaban de lado las representaciones cine-teatrales; el cine-ojo era el retrato de la realidad imperceptible para el ojo humano, era la descomposición del tiempo para dejar ver hechos que son invisibles al ojo natural, pero consideraban válido el uso del montaje cinematográfico.

Además, para los kinoks, la esencia del cine se encontraba en el comentario y en el montaje. En cuanto al comentario, Vertov, influido por las tipografías, los grafismos y los fotogramas de los futuristas, integró el subtítulo al film, no como una servidumbre, sino como un elemento esencial del montaje por su plástica. Las tipografías diseñadas con cierta intención conferían al mensaje un nuevo valor. Estas se combinaban con las imágenes³. En cuanto al montaje, había que formar de manera organizada los elementos más característicos que la cámara hubiera captado de la realidad, escoger lo más útil y montar los fragmentos filmados de manera coherente, en un orden rítmico visual sin importar el orden temporal.

En 1923 crea el concepto *la vida de improviso*: filmaciones hechas con desconocimiento de las personas filmadas. Vertov sugería dejar de lado las puestas en escena para recurrir sólo a los elementos tomados en vivo. Para que una filmación documental pudiera llevarse a cabo los protagonistas de la historia deberían desconocer la existencia de la cámara, ya que de lo contrario modificarían su comportamiento y no se alcanzaría el objetivo que era *filmar a los individuos en su medio natural*.. En esto radica el concepto de *la vida de improviso*..

Vertov también afirmaba que el film del cine-ojo estaba en montaje desde que se elegía el tema hasta el resultado final de la película (lo cual aún es vigente) y señala tres periodos de realización⁴:

1. **Recopilación de datos** documentales (fotos, libros, revistas, manuscritos, etc.) para seleccionar los mas precisos e importantes y concretar el tema.

2. Se lleva a cabo el **plan del rodaje** resultado del primer periodo.

3. **Montaje central.** Resumen de las observaciones plasmadas en la película por el cine-ojo en un orden rítmico de las imágenes y cuyo resultado es el extracto del *cine-yo-veo*.

Estas teorías tuvieron una gran influencia en el mundo por la importancia que se le daba al montaje y a la necesidad de ver al hombre en su medio social y natural. Dieron gran impulso al documental contribuyendo a la creación de otros géneros. Estos tres periodos de realización son básicos en la evolución del documental y por ende aún actualmente son utilizados en la estructuración y realización de un mensaje de éste género.

No obstante los alcances que había tenido el cine-ojo, la realidad retratada era en ocasiones muy cruda, lo que trajo como consecuencia el declive de esta escuela.

Durante los años que dura el cine-ojo, en otras partes del mundo surgen documentalistas tales como Robert Flaherty, Aleksandr Ivanovich, Walther Ruttmann, Jean Vigo, entre otros.

El primero ilustra los postulados del documental diciendo que éste debe recoger los datos directamente de la realidad, conocerlos y manejarlos para poder ordenarlos de la mejor manera posible: *hay que vivir con el tema hasta que el relato surja de sí mismo..*

Por otra parte, Flaherty asegura que es necesario profundizar con el tema que se está tratando, intimar con esa realidad y distinguir entre un método de descripción de *valores superficiales* y el otro que fotografía la vida natural y la interpreta.

También afirma que un documental debe captar al personaje *in fraganti* en su hábitat natural. Da gran valor al montaje, lo considera de suma importancia para lograr expresar la realidad de la manera mas adecuada. Argumentaba que una interpretación de la realidad se crea en base a la yuxtaposición de imágenes lograda por medio del montaje posterior al rodaje.

Hasta aquí, Flaherty no había aportado nada nuevo al cine documental, todos eran preceptos ya conocidos y él estaba de acuerdo con ellos y sin embargo, las creaciones mas importantes de Flaherty no se apegan a éstos conceptos.

Documentales como *Nanuk el eskimal* (1922) y *Maona* (1926), son claros ejemplos de la aportación del cineasta al género. Para la filmación de *Nanuk*, Flaherty deja de lado el tomar la vida *in fraganti* y pide al esquimal que *actúe* su vida para que el pueda filmar los momentos mas representativos: la pesca, la comida, la caza, etc. *Nanuk* tuvo un gran triunfo. El realizar las filmaciones de ésta manera, le valió al cineasta el título de *Padre del Documental* ya que así creó la puesta en escena documental y el término alcanzó otras dimensiones.

La cualidad de Flaherty era que sabía espiar pacientemente cualquier cosa, una planta, un animal o un hombre y saber captar su actividad natural de impropio-

viso. Sin embargo, propone la puesta en escena documental. De hecho ésta es la aportación del cineasta al género y radica en hacer una selección de los hechos, una mezcla de luz y de sombra sobre situaciones dramáticas o cómicas con una gradual progresión de la acción. Es importante subrayar que Flaherty cuidaba el hecho de que la trama o la narrativa no debía dominar los elementos del documental, los cuales estaban latentes durante todo el film dado que las tomas eran rodadas en el mismo lugar que se quería reproducir y con los individuos nativos. De esta manera al hacer la selección de lo rodado mediante el montaje, se hizo sobre material documental.

En 1927, otro documentalista expresa lo que para él son las principales características del documental. Walther Ruttmann denominaba al film como una sinfonía la cual nada tenía que ver con relatos de la literatura llevado a la pantalla o con alguna obra teatral. Ruttmann se refería al documental realista⁵ (poético) el cual era filmado en la ciudades, en sus calles, suburbios y mercados pobres y con los cuales se podía componer una sinfonía visual; logrando así *hacer poesía donde ningún otro poeta entró antes*. La película *Berlín: Sinfonía de la Gran Ciudad* (1927) es el ejemplo mas ilustrativo de éste tipo de cine documental. Se filmaron las calles, las fábricas, el tren, el cableado y después fue montado artísticamente. En esto radicó el éxito de la sinfonía: en montar las tomas de la ciudad con un sentido artístico, mezclando poesía, pintura y cine.

Ruttmann hablaba también de otro tipo de documental: el documental romántico, el cual se especializaba en el campo rural y en dónde el nativo era ya de por sí material romántico en su misma condición y la cámara podía reforzar fácilmente esta característica⁶.

Por otro lado, en 1926, Esfir Shub estudió antiguos documentales de los años 1910-17 como material filmico. En 1927, con dicho material, armó un documental llamado *La caída de los Romanov*. Las escenas tomadas de los filmes antiguos, alternadas con tomas de la guerra, huelgas, arrestos revoltosos, etc., tuvieron un fuerte impacto pro-revolucionario. Breves intertítulos explicaban las secuencias. Su éxito impulsó a Shub a realizar otros filmes: *La gran ruta* (1927) y *La Rusia de Nicolás II y León Tolstoy* (1928).

Shub trabajaba a la manera de los filmes de montaje de Vertov, pero ella trabaja mezclando material filmico histórico con filmes de actualidades.

Durante la postguerra, surge en Italia un movimiento cinematográfico que ha tenido grandes alcances y grandes directores. Este movimiento es llamado el neorealismo italiano el cual tienen sus antecedentes en el que tuvo lugar en la Italia de 1914: el realismo, pero que no pudo hacer grandes cosas dado el inicio de la Primera Guerra Mundial, por la invasión del cine hollywoodense, pero sobre todo por la intromisión de las «vedettes» del cine que lo redujeron a un mero mercado de divas⁷.

De este época del cine italiano existen filmes argumentales históricos y filmes que tenían ya tintes de realismo como *Caribia* y *Perdidos en la niebla*.

Casi un cuarto de siglo después del fracaso cinematográfico italiano, surge el

neorrealismo el cual tiene características específicas que retratan el interés de los cineastas por la problemática social pero envuelta en historias argumentales.

Este movimiento cinematográfico inicia inmediatamente después de finalizar la Segunda Guerra Mundial, es decir, en la época de la postguerra y es una manifestación de rebelión de intelectuales y artistas ante un sistema que caduca y que se resiste a sucumbir. Pero el neorrealismo no se reduce sólo a este periodo en el que el orden social estaba descompuesto, ya que no es un movimiento de naturaleza estrictamente histórica, sino que se entrelaza con la actitud que los cineastas toman ante la realidad y que se vio suspendida alrededor de 1920. Dicha realidad, para ese momento histórico era la postguerra. El neorrealismo basa su mecánica, sí, en la toma de actualidades pero también en la postura del cineasta ante esta realidad que de alguna u otra forma refleja a la sociedad italiana, sus ideales y sus tradiciones. Por lo tanto el neorrealismo no se limita a la postguerra sino que encierra todo el proceso histórico de Italia y lo acepta, lo capta y lo exhibe, está enraizado históricamente en los ideales del pueblo italiano. Es el resultado de muchos años de intereses madurados en el pueblo y que encuentran una válvula de escape en el neorrealismo⁸.

El neorrealismo hace tomas de actualidades, de sucesos de hoy, los cineastas hacen un redescubrimiento de ésta técnica cinematográfica: el film de actualidad (hecho sin corte novelesco) cuyo principal objetivo era la sinceridad respecto a la sociedad y a ellos mismos, fidelidad respecto al entorno que la guerra había dejado y cuya materia prima era el hombre, el individuo y la colectividad humana, además de la necesidad de ver las cosas tal como eran.

En este sentido los realizadores se preocupaban por los problemas vitales de las masas; desempleo, hambre, vivienda, etc. y sus derechos. Descubre los derechos comunes de los hombres como tales a partir de las necesidades más elementales de la vida de éste, es por ello que protesta contra la guerra de una manera más profunda y natural que los filmes de otras naciones⁹.

Dado su carácter de actualidad, el cine italiano de la postguerra, defendía la tesis de que un film no podía surgir de contenidos preestablecidos, sino de una actitud moral del cineasta frente a las circunstancias sociales y el conocimiento del momento histórico que estaba viviendo lo cual implicaba un conocimiento de la situación de las cosas a su alrededor. Así, si se conocían las circunstancias de cierto hecho, éste encontraría siempre su propia técnica de expresión a la cual se sumaría la creatividad del realizador que sin apartar los pies de la tierra, dotaba al relato de la *artisticidad* necesaria para ser narrado. En este sentido la fantasía del neorrealismo era practicada sobre la realidad que se deseaba conocer ya que los hechos mostrarían toda su *naturaleza fantástica* al ser profundamente estudiados y analizados. Sin embargo entonces se convertirían en argumentos dado que se envuelve a los hechos con cierto aire de ficción, lo que lo convierten en revelaciones¹⁰. Así, el neorrealismo utiliza otras formas de hacer cine: la reconstrucción de los hechos y la autorepresentación. No todo es registro sumarial, sino que se toman elementos de las formas del documental de observar analizar y organizar¹¹.

Así, el neorrealismo produce ficción basada en la no-ficción.

Por otro lado, los cineastas del movimiento muestran preocupación por su entorno y la verdad. Aunque un mensaje al ser manipulado ya no puede guardar completamente su carácter de objetividad, estos cineastas trataban de retratarla lo más fielmente posible a la realidad. Algunos de éstos cineastas son Fellini, Rosellini, Blasett. De Santis, De Sica, entre muchos otros que, bajo la consigna de retratar la verdad, dotan al cine italiano y al cine mundial de un gran ejemplo de cine con función y preocupación social. Es por esto que el estudio realizado aquí hace un breve análisis de las características del neorrealismo, para poner de manifiesto éste interés que demostraron los cineastas italianos por su problemática social y que a pocos realizadores ha interesado estudiar por medio de su cámara.

Hasta aquí se ha dado un panorama general de los antecedentes del documental como género, las personalidades más importantes en su desarrollo y en la creación de nuevos tipos de documental. Por supuesto no son los únicos, pero son los que pueden ser considerados de principal importancia para la evolución del género dado que hicieron importantes aportaciones para la creación de nuevos géneros (subgéneros) sobre todo en el área social.

La televisión en este sentido, como en el de la semiótica, adoptó del cine los diferentes géneros, sin embargo, dado las diferencias técnicas, de funcionamiento y de alcance social del medio, la televisión se enfocó más directamente hacia lo social, transmisiones en vivo de eventos de gran relevancia, como eventos de la realeza o bien la llegada del hombre a la luna.

El video, se puso al servicio de la televisión para almacenar las diferentes transmisiones de ésta, sin embargo, cuando el público tuvo el acceso a este medio, a realizar sus propios mensajes, el video jugó un papel importante para la expresión de inconformidades, pero también para grabar la vida normal de quienes grababan. En otro capítulo se estudiarán más ampliamente este tipo de mensajes.

Características del Género Documental.

En base a la historia del documental, a lo largo del tiempo se ha modificado poco a poco el término, que en 1879, fue adoptado por Littré como un adjetivo: *que se funda en documentos o que se refiere a ellos..* En ese año todavía no existía el cine, pero en 1906 éste retoma el término y el adjetivo adquiere un sentido cinematográfico. Se convierte en sustantivo de la lengua común después del triunfo de *Nanuk* en 1922. Años después, en 1930, algunos cineastas ingleses encabezados por John Grierson tomaron la palabra *documentary* (documental) y le dan el sentido exclusivo de *película acompañada de un comentario explicativo*¹².

Un documento es algo que prueba o hace constar algún hecho. Esta evidencia tanto puede ser escrita como puede haber sido hecha con otros medios como es una cámara fotográfica, de cine o de video. El testimonio que presenten cualquiera de éstas herramientas se conoce como documento visual. Con estos se llega al

concepto documental, que está basado en hechos reales. Sin embargo, estos acontecimientos pueden ser captados visual o de manera sonora. Así, un **documental es un mensaje auditivo (entrevistas radiofónicas, captar los sonidos naturales de algún acontecimiento, etc.), visual (cine mudo, fotografía) o audiovisual realizado en base a escenas (o sonidos) tomadas directamente de la realidad o reconstruidas con un trabajo de montaje posterior y acompañado de algún comentario.**

El documental se basa en la selección del tema, en la selección de los acontecimientos filmados y en la progresión de los mismos. Se lleva a cabo sobre sucesos reales y/o comprobables, sobre hechos que de alguna manera dotan al mensaje de objetividad en el sentido de que son demostrables¹³.

Sin embargo, el documental no necesariamente está sujeto a la realidad, no es completamente objetivo, sólo parcialmente. Contradiendo a Dziga Vertov, para realizar un documental la cámara no forzosamente debe captar la vida *in fraganti*, no necesita atraparlos al momento de la acción y sin conocimiento de la existencia de la cámara que los está registrando y, aunque un documento de esta naturaleza tiene un gran valor, no es la única manera que existe para realizar un documental objetivo, aunque sea sólo parcialmente. Por otro lado, se utilizará con cierta reserva éste término, ya que un documental lleva impresa la interpretación del realizador. Éste, por medio de la coherencia audiovisual, expone su muy particular punto de vista con respecto a algún hecho de la vida, además de que posterior a la grabación lo captado es sometido al trabajo del montaje: El material documental es fácilmente manipulable dado a la posible fragmentación de las tomas y su enlazamiento con otras que les darán un sentido diferente al que realmente tienen. Así que, aunque fueran tomas no reconstruidas, el modo de montarlas implica determinadas connotaciones las cuales están previamente pensadas y planeadas por el realizador: la intención está latente. Cabe aclarar que esto no debe ser interpretado como una carta abierta para dotar un mensaje, con carácter de documental, de elementos de subjetividad.

No es indicado restar validez objetiva al documental cuando existe una adecuada representación del acontecimiento, con la aclaración de los medios utilizados. Por otro lado, un documental debe estar realizado en base a hechos o fenómenos reales, ya sean actuales o del pasado, ya sean grabados directamente de la realidad o tomados de documentos escritos o de cualquier índole, de donde se extraen los datos necesarios para reconstruir la escena tal como la imagina el realizador. Aquí entran en juego los periodos de realización del cine-ojo¹⁴ que son válidos para la producción de un documental de cualquier tipo. Por lo tanto el documental implica una investigación previa para lograr el dominio del tema.

Existen tres modos de realizar un documental. Estos tres pueden ser utilizados de forma independiente. Sin embargo, para lograr mejores resultados, es conveniente, si es posible, combinarlos.

Los modos del documental.

Según Christian Doelker, existen tres niveles de proximidad al acontecimiento¹⁵. En primer nivel están los documentos originales, las escenas directamente tomadas del acontecimiento, verdaderas relativamente en tanto que la realidad captada implica recortes (registro sumarial). Un segundo nivel es aquel que reúne a los participantes involucrados en la acción y por su testimonio se logra la reconstrucción en base a su testimonio a posteriori (autorepresentación). En el siguiente nivel, el tercero, todos los sucesos son recreados con la ayuda de los recursos del argumental: actores, iluminación, maquillaje, etc., y si es posible, son grabados en los escenarios naturales donde se llevó a cabo la acción. El grabar en los escenarios originales refuerza más el carácter documental de la obra, sin embargo, el no hacerlo no le resta valor siempre y cuando se esté hablando de hechos reales del pasado. Esta reconstrucción de los hechos está basada en documentos que proporcionan datos que permitan reconstruir más fielmente la escena (reconstrucción).

En este apartado se estudiarán las tres formas del proceder documental en base a la descripción que hace dicho autor y que parecen ser las más adecuadas para los fines de éste estudio.

Registro Sumarial.

Este consiste en seguir un acontecimiento y registrarlo técnicamente, ya sea por medios visuales, sonoros o ambos. Se trata de la representación y comentario del hecho actual y su reproducción posterior. El grabador sigue el suceso desde afuera, sin intervenir en el desarrollo de éste, lo describe sin modificar nada. Sin embargo, para fines narrativos y para la mejor comprensión del hecho por parte del espectador, se permite al realizador hacer algunas indicaciones que posiblemente estorben el desarrollo natural de lo que sucede pero que permitirán mayor fluidez en el mensaje. Por otro lado, toda clase de intervención y manipulación de los hechos debe ser aclarada. Dziga Vertov trabajaba bajo estos parámetros pero llevó a tal grado el tomar la vida de improviso que le causó enfrentamientos con otros cineastas: El kino-pravda buscaba defender al proletariado soviético de la *nociva influencia* de los dramas del cine argumental de lo cual muchos se rían (los cine-conservadores). La mínima cantidad de filmes de Vertov podía llegar sólo a *unos cuantos miles de espectadores*¹⁶. El registro sumarial es valioso en tanto que rescata material directamente de la realidad.

Autorepresentación.

Esta tiene como característica principal el que los afectados directamente por el problema deciden enfrentarse a la cámara y explicar ellos mismos lo que está sucediendo. El problema descrito por sí mismo explica los hechos y propone soluciones.

La autorepresentación utiliza la entrevista en un gran porcentaje y es aplicada principalmente en los documentales sociales o en los que de manera directa tienen

que ver con el hombre y su entorno. Es posible utilizarla como medio para exponer la problemática, usarla de manera aislada con el único objeto de documentar los hechos sin ninguna estructura narrativa en su interior, sin embargo, esto podría restarle un poco su carácter documental (aunque no completamente) y lo convierte sólo en un medio de expresión.

El valor de la autorepresentación radica en la autenticidad que la cámara puede captar de los participantes y en que éstos exponen los hechos desde su perspectiva poniendo énfasis en aquello que más les interesa.

Reconstrucción.

Esta técnica se utiliza principalmente cuando lo que se busca es representar hechos del pasado, acontecimientos que resulta imposible grabar auténticamente. Toma como referencia la realidad que es descrita en libros y documentos originales de la época a la que se remonta el documental o bien de tomas originales. Por medio de la reconstrucción, el realizador ordena la escena de la manera en que él se imagina que sucedieron los hechos y echa mano de los modos anteriores. Si es posible reunir a los participantes de los hechos entonces se logrará la representación anacrónicamente, es decir, fuera del tiempo de la acción real. La reconstrucción se utiliza para realizar documentales históricos, biográficos o de cualquier género que lo requiera, para lo cual hace uso de los modos anteriores o toma como referencia documentos que le permitan lograr una proximidad al acontecimiento.

La reconstrucción tiene varias maneras de realizar su labor¹⁷: como puede entrevistar a los participantes directos o a los testigos del acontecimiento, como puede montar toda una dramatización, así como puede sólo tomar algunas escenas de los lugares donde se llevó a cabo la acción y acompañarlas con el comentario en off; en fin, existe toda una gama de posibilidades para realizar una representación, la que se utilice dependerá del objetivo y de los recursos que se tengan.

Reproducción-Comentario.

Alrededor de 1930, cuando el cine dejó de ser mudo, los cineastas dieron un gran valor a la palabra hablada. El lenguaje visual del cine estaba siendo relegado por el lenguaje verbal dejando caer todo el peso de la información sobre éste último.

En los filmes bélicos de la Segunda Guerra Mundial se utilizó éste método, pero a diferencia de los primeros filmes sonoros que fueron argumentales, utilizaban duras escenas cargadas de información, la cual estaba respaldada por el comentario. Una misma escena utilizada por los alemanes y por los estadounidenses se cargaba de diferente sentido dependiendo del comentario verbal.

En la serie de películas *¿Por qué luchamos?* de Frank Capra se puede apreciar éste uso de la imagen y el audio. La serie comprendía películas como *Preludio de la Guerra* (1942), *Divide y vencerás* (1943), *La batalla de China* (1944), *La guerra llega a Estados Unidos* (1945), entre otras. Además realizó el noticiario *Army Navy Screen*. Estas producciones utilizaban el comentario para

dramatizar las imágenes las cuales normalmente eran actualidades de la guerra, pero también utilizaban animaciones como mapas que se iban manchando de una tinta negra que representaba la agresión que se expandía por el mundo. También se mostraba un hemisferio sumido en la oscuridad y el otro bañado de una brillante luz. De esta manera se dibujaba la guerra como un *mundo esclavo* y un *mundo libre* respectivamente. Estos dos tipos de imágenes, además de la crudeza que llevaban implícita, eran dramatizados por el comentario en off. Toda la carga emotiva estaba en la imagen y el texto venía a manipularla. Cuando las imágenes no podían soportar la información verbal se utilizaban escenas de los filmes de ficción, lo cual indica que entonces el comentario no era sólo verbal, la imagen también tomaba esta posición de comentario. La información estaba exclusivamente en la voz en off y la imagen venía a dar fuerza a lo que se estaba afirmando textualmente. La reproducción suele asociarse inmediatamente con la imagen, se cree que son la misma cosa pero no es así. La reproducción se encarga de repetir el acontecimiento el cual es el *mundo óptico y/o acústico que es ofrecido por medio de la reproducción*¹⁸ A través de los medios técnicos se podrán reproducir los hechos cuantas veces se desee. Esta reproducción puede ser sonora y/o visual y es la repetición del acontecimiento, el cual es indefinidamente repetible. A estos hechos se les añade el comentario que es el acompañamiento que ambienta e interpreta la acción incrementando la tensión dramática.

En la reproducción se trata de información de forma que puede incluso ser insinuada con algunos trazos; éstos reproducen la realidad directamente. El comentario verbal viene a dotar a la imagen de otros significados diferentes a los que la foto pudiera contener en sí misma y utiliza signos abstractos como la lengua o bien el acompañamiento musical. Este último no guarda relación objetiva con el acontecimiento, sino que exalta connotaciones subjetivas, emociones.

El acontecimiento sonoro puede ser grabado del sonido natural de algún animal, una máquina, etc., y tendrá como complemento a la imagen la cual sumará determinadas connotaciones a la reproducción. También el acontecimiento puede ser verbal y la imagen ser utilizada como ilustración contribuyendo así a la comprensión de una situación abstracta.

La reproducción contiene la información verdadera del acontecimiento, el comentario puede distorsionar esta información, puede manipularla y disfrazarla en la reproducción. El comentario es el complemento de la reproducción y juntos se dirigen a la percepción. Dependiendo del comentario, visual o sonoro, la reproducción tomará ciertos matices y será percibido de tal o cual manera. El comentario también está encargado de conferir carga emocional a la reproducción: por medio del acompañamiento musical o de imágenes expresivas y emotivas, se sensibilizan los sentimientos y el acontecimiento adquiere cierta carga emotiva; sirve para ambientar la acción, aumentar la tensión dramática o interpretar la acción.

Estructura Dramática y Narrativa del Documental.

El realizar un mensaje audiovisual, cualquiera que sea su género, implica la existencia de cierta estructura que está latente a lo largo de todo el mensaje, desde el tratamiento del tema hasta el trabajo terminado.

La estructura señala el camino a seguir a lo largo del desarrollo de la narrativa, ya que ordena la información en etapas. El manejo adecuado de la información dentro de cada una de éstas etapas da como resultado una narrativa coherente y un mensaje bien estructurado lo que trae como consecuencia la buena comprensión del mensaje por parte del espectador.

Dicho esqueleto está en juego desde el armado del guión y son varias las etapas que lo conforman.

Esta estructura impregna diferentes matices a la obra, es decir, con las etapas se marcan momentos de mayor o menor tensión a lo largo del film que basa su mecánica en la tragedia dramática.

Para la elaboración de un documental es preciso seguir una serie de pasos que serán de gran utilidad para estructurar un mensaje bien documentado y lograr una buena narrativa así como ayudarán a organizar la información estableciendo en él claramente lo que interesa estudiar. Estos pasos son¹⁹ :

- Delimitación del tema
- Investigación. Recaudación de información acerca del tema.
- Maqueta
- Plataforma
- Paradigma.

La **delimitación** del tema abarca desde la elección de éste hasta circunscribirlo plenamente, es decir, se elegirá el tema específico y se marcarán sus límites lógicos o cronológico basándose en el tipo de público al que va dirigido el mensaje.

En la etapa de la **investigación**, el realizador se dará a la tarea de recopilar datos. Éstos datos podrán ser extraídos de documentos, libros, fotografías, entrevistas, o cualquier otro medio que proporcione información referente al tema. De esta manera se armará el *dumy* el cual contendrá toda ésta información *en bruto*. En base a éste se establecerá el objetivo dramático el cual debe entenderse como lo que le interesa al autor del documental subrayar o estudiar a lo largo del mensaje. En un guión argumental se conoce como necesidad dramática y es lo que mueve al personaje a desarrollar toda la acción.

En la **maqueta** se ajusta la información obtenida al objetivo. Depura información que no viene al caso y le da prioridad a aquellos subtemas de real importancia para el tema central: los tópicos, que son puntos a desarrollar y que se desenvuelven en torno al tema central. En esta etapa los tópicos sólo son elegidos y especificados. Aquí también se ajusta el tiempo de duración del documental por

medio de cuartillas, cada una de ellas representa alrededor de un minuto y en las que el texto es vaciado a una columna.

En la **plataforma** se desarrollan los tópicos especificados y se ajustan al tiempo y al número de cuartillas. Aquí ya se tiene toda la información concerniente y depurada pero todavía no está ordenada dentro de una lógica narrativa.

Paradigma. Según la lingüística, paradigma es *toda clase de elementos lingüísticos, sea cual fuere el principio que lleva a reunir esas unidades. En este sentido se consideran paradigmas los grupos asociativos cuyos elementos están ligados por la asociación de ideas*²⁰.

El **paradigma estructural** del documental basa su mecánica precisamente en esta asociación de ideas. Aquí se irán plasmando las ideas o conceptos ligados de tal manera que se relacionen unos con otros para formar en el mensaje una coherencia lógica narrativa. En éste se enlazan las acciones-reacciones que constituyen la idea general y son desglosadas con el fin de crear un mapa que sirva como guía en la producción. Por medio de éste se desarrollarán los tópicos que irán relacionados unos con otros a través de la asociación de ideas alcanzando así la fluidez narrativa que se desea y que quedará concretada en los guiones.

A continuación se describirá cada uno de los elementos que constituyen dicho paradigma.

El paradigma está basado en la estructura narrativa del teatro griego que consta de primero, segundo y tercer acto²¹, o bien introducción, desarrollo y conclusión.

Primer Acto o Introducción.

Abre la narración enunciando las condiciones en las que se desarrolla la problemática. Aclara a los individuos y las circunstancias que éstos viven. Aquí se describen los antecedentes del hecho que se interesa subrayar con el film, se esclarecen las condiciones precedentes al hecho. Sumerge al espectador en el clima de la película, lo prepara emocionalmente para ella, deja claro quien es quien en la historia y el lugar donde se desarrolla la acción (geográficamente y las condiciones del entorno que rodea al hecho en estudio). Prepara el terreno para comprender el conflicto central. Pero para llevar a cabo estas acciones, este primer acto se divide en dos etapas: inicio y lead.

La primera etapa que constituye la introducción es propiamente el **inicio**, la entrada al mensaje y que tiene cierta relación con el final de la obra. En ésta no hay acción alguna sólo se muestran algunos aspectos del entorno que rodea al hecho.

La segunda etapa dentro de la introducción es el **lead o hook** que puede entenderse como la acción que determina el objetivo dramático o la necesidad dramática en el caso de un argumental. Aquí sólo se estudiará al documental pero es preciso mencionar que este paradigma es similar en cualquiera de los dos géneros. El **lead** se encarga de despertar la atención y el interés del espectador con respecto al tema y normalmente es emitido en forma de pregunta. Aquí queda claro el tema

específico del documental: quién es quién, qué hace y su situación geográfica.

Después del lead, viene lo que se conoce como el **Punto Argumental Número Uno (PA1)** el cual representa un punto de ruptura en el desarrollo que hasta el momento se tiene del relato. La historia da un giro y empieza por desarrollar un tópico de los que se han planteado en el lead, el más relevante para el objetivo dramático. Este punto de ruptura marcará el paso de un acto a otro, del primero al segundo acto, en donde se desarrollará toda la acción y el flujo de la narrativa tomará, dentro del paradigma, un movimiento ascendente que conducirá al punto medio de la acción.

Segundo Acto o Desarrollo

Aquí se desarrollan los hechos en sí mismos, se muestra al espectador el motivo por el cual fue rodado el documental y lo que interesa estudiar de la realidad. Se desarrolla la descripción progresiva de los hechos, el conflicto es explicado ampliamente. Se debe aclarar que conflicto no se refiere a un problema propiamente dicho, sino a un *enfrentamiento, a una confrontación de diferencias de acción y reacción*²². El conflicto es en sí lo que se desea esclarecer, lo que se desea estudiar.

El movimiento ascendente mencionado llega a lo que se conoce como el **Primer Amarre (1ªA)** el cual es una reacción al PA1 y en donde se cambia de tópico, desarrolla uno nuevo que se relaciona con el anterior en tanto que complementa la información de éste, pero sólo retoma uno de sus aspectos y es el que desarrolla como un nuevo tópico.

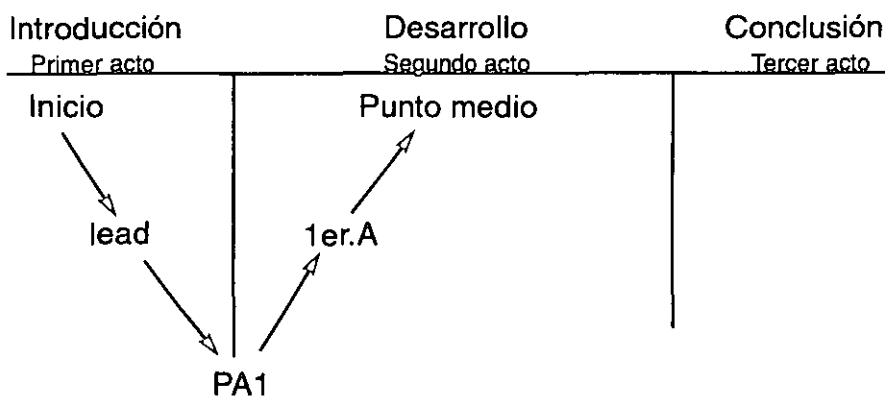
Siguiendo el movimiento ascendente y después de éste primer amarre, dentro del paradigma se llega al **Punto Medio**. Esta es una escena que tiene lugar a la mitad de la etapa del desarrollo y consecuentemente se localiza justamente a la mitad de la historia. La función del punto medio es enlazar las dos mitades que integran el desarrollo. Durante la primera mitad, a partir del primer punto argumental, el tópico principal se va enlazando con tópicos secundarios. A partir del punto medio hasta el punto argumental número dos, los conflictos o tópicos secundarios se van resolviendo al mismo tiempo que el tópico principal avanza su resolución sin alcanzarla plenamente todavía.

Está situado justo en la parte media del esquema y aquí nuevamente se desarrolla un tópico, pero ahora reafirma la relación entre el PA1 y el 1ªA.

Cumplida esta etapa, el movimiento dentro del paradigma ahora es descendente, se ha alcanzado la madurez del relato y ahora se procederá a una nueva etapa que retome un nuevo aspecto de ésta pero que a su vez la cuestionará.

El **Segundo Amarre (2ªA)** se encuentra todavía dentro del segundo acto y el tópico aquí desarrollado es retomado del anterior, lo amplía pero cuestiona algún aspecto de éste, se hace una reflexión de lo expuesto hasta ahora y hace referencia al (1ªA). Estos dos amarres llevarán una relación que será explicada más adelante en el subtexto.

Posteriormente se llega al **Punto Argumental Número Dos (PA2)** que es un nuevo giro. Plantea un nuevo cuestionamiento que aparentemente no tiene nada



que ver con lo dicho anteriormente pero que complementa la información del tema para acercarse al cumplimiento del objetivo dramático. El PA2 marca la transición del segundo al tercer acto y representa un cambio para resolver el conflicto.

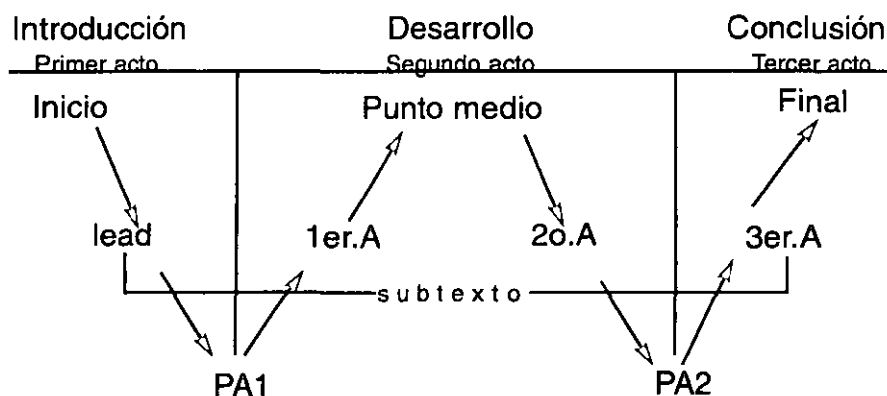
Tercer Acto o Conclusión.

Aquí la historia sufre un giro y los hechos son definidos. Se explica si se alcanzó el éxito, el fracaso o la postergación de los hechos. La tensión dramática termina y la acción concluye. El conflicto central es resuelto.

El **tercer amarre (3ºA)** es la parte que introduce a lo que sería el final propiamente dicho de la historia y se encuentra dentro del tercer acto. Aquí es donde empieza a aclararse el conflicto y es lo que se conoce como clímax. Esta es una escena donde se resuelve definitivamente el conflicto principal de la problemática. Por lo general, el conflicto empieza a solucionarse a partir del punto argumental dos, pero la solución definitiva se presenta durante el clímax. Dicha escena debe ser la más interesante del conflicto y representa el punto medio de la etapa de la conclusión. Aquí existe un momento de reflexión. En este amarre la situación se estabiliza para dar entrada al **final** en donde el conflicto central ya está resuelto, se sabe quien murió y quien vivió, se explican las nuevas condiciones o circunstancias. El ciclo se cierra y se llega de nuevo al principio en donde el objetivo dramático ya se ha visto cumplido.

En el final se explica la nueva relación que existe entre los elementos de la historia después del giro efectuado en la etapa anterior. La situación que inicialmente se describía ha pasado de un estado a otro a través del tercer amarre y en esta etapa se describen las nuevas circunstancias que ha alcanzado la historia.

En este paradigma se plasmarán todos los momentos importantes y el flujo de la información tendrá un movimiento en forma de W. Sin embargo existe también una lectura lineal. Si se leyera la historia como el teatro griego se tendría la historia lineal del primero, segundo y tercer acto; se leería la introducción, el desarrollo y la conclusión o bien el inicio, punto medio y final. La historia podría ser resu- mida en estos tres puntos y se estaría leyendo el tema central del mensaje de



una manera general. De igual manera sucedería en la relación lineal que existe entre el lead, el primero, segundo y tercer amarre, pero aquí se estarían mencionando cuatro puntos sobresalientes en la historia, los cuales constituyen el **subtexto** que es esta relación lineal pero de una historia que no es la central sino una paralela que proporciona las condiciones para que la primera se lleve a cabo. Dicha relación puede ser lógica o cronológica.

En este apartado conviene mencionar las divisiones internas objetivas y subjetivas en la narrativa. Estas divisiones se dan desde el mismo guión en el momento de escribir y estructurar el mensaje y permiten ordenar la estructura narrativa de modo que se logra una diferenciación más precisa entre las partes del film.

Las **divisiones internas objetivas** son las que separan un decorado de otro, y son las que establecen las subdivisiones del texto en el guión.

Las **divisiones internas subjetivas** hablan del contenido, definen la estructura narrativa del film y aseguran la claridad expositiva en el guión. Podemos definir tres divisiones de este tipo: la escena, secuencia y parte. Estas divisiones serán explicadas más adelante, por ahora es suficiente con decir que son parte del lenguaje de los medios audiovisuales.

La metodología expuesta, es decir, desde la delimitación del tema hasta la estructura del paradigma, es sólo una manera de llevar a cabo la narrativa documental apegándose a ciertos lineamientos que ayudarán a darle unidad al mensaje, sin divagar y delimitando bien los tópicos que se quieren resaltar. Es un método, que no el único, para desglosar el tema y mostrarlo en la pantalla de la manera más entendible subrayando aquello que interesa al realizador sea entendido y aprendido por el espectador. Si bien no es la panacea del documental, sí es una técnica funcional que puede facilitar el trabajo.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS DEL CAPÍTULO III

1. "Cómo acercarse al cine", pág. 48
2. "Fuentes y doc. del cine" Pag. 126
3. "El cine de D. Vertov" Pag. 120
4. "Fuentes y documentos del cine" Pag. 33
5. "Fuentes y documentos del cine" Pag. 132
6. "Historia del cine mundial" Pag. 56
7. "Historia del cine mundial" Pag. 89
8. "Fuentes y doc. Del cine" Pag. 193
9. ídem, Pag 195.
10. "Fuentes y doc. el cine" Pag 201.
11. ídem. Pag. 191.
12. "El cine de D. Vertov" Pag. 120
13. "Guión argumental, guión documental" Pag. 80
14. Página 50 de ésta tesis.
15. "La realidad manipullada" Pag. 90
16. "Fuentes y documentos del cine" Pag.45
17. "La realidad manipulada" Pag. 91
18. "La realidad manipulada" Pag. 59
19. Extraído del curso de guionismo impartido por la UTE-SEP.
20. "Dicc. Enc. De las Ciencias del Lenguaje", pág. 131.
21. "Guión argumental, guió documental", pag. 56
22. "Guión argumental, guión documental" pag. 58

*¿Por qué hemos llegado a ser dioses en cuanto a tecnólogos
y semejantes a demonios en cuanto a seres morales,
superhombres en la ciencia e idiotas en la estética?*

Lewis Mumford.

IV. PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL

Se han descrito ya los elementos del lenguaje cinematográfico pero sólo en el aspecto semiótico, en el armado del mensaje, en la parte de la narración y de los medios a nivel lenguaje que se utilizan para lograr una buena emisión y recepción del mensaje. Pero existe también una parte técnica en la que se establecen los parámetros que se han de seguir para la realización física del mensaje. Aquí se tienen las herramientas para *escribir* el mensaje audiovisual y es lo que se conoce como realización, la cual contiene tres fases: pre-producción, producción y post-producción.

En primer lugar, lo que hay que definir es el medio que se utilizará para la emisión del mensaje. El desarrollo del mensaje se hará considerando las posibilidades que ofrece el medio como tal.

En la realización de un mensaje audiovisual intervienen muchos factores que no se deben dejar pasar por alto. La pre-producción consiste precisamente en planear cada movimiento visualizando todos los elementos que intervendrán en la producción del mensaje. En esta primera etapa de la producción se deberán establecer claramente tres cosas: primero, el objetivo del mensaje, qué es exactamente lo que se quiere decir y para qué. El objetivo debe estar bien definido para evitar que a lo largo de la realización del mensaje se olvide el propósito principal y la realización se desvíe hacia otros caminos. En segundo lugar lo que debe quedar bien establecido en la preproducción es el público al que está dirigido el mensaje y qué nivel sociocultural tiene este público. Para poder definirlo se debe tomar en cuenta su capacidad receptiva la cual está determinada por varios factores como la edad, sexo, educación, status económico, nivel cultural, idioma, etc.

En tercer término se debe considerar también los medios técnicos con los que se cuenta, contemplar si es posible la postproducción o la edición desde la cámara, el tipo y número de cámaras, el personal, etc. Esto facilitará la tarea de la grabación. Aquí deberá definirse si se utilizará el video o el diaporama dependiendo de los recursos y los medios que se tengan.

Para la planeación del audiovisual también es necesario hacer un presupuesto, estar conscientes del alcance monetario.

PRE-PRODUCCIÓN

Una vez definido lo anterior, el siguiente paso es la planeación concreta del mensaje audiovisual, es lo que se conoce como pre-producción, para lo cual es necesario la elaboración de guiones en los que se describirá paso a paso el desarrollo de la idea apegándose al objetivo, se establecerán los diálogos, la música de acompañamiento, las imágenes, los planos y movimientos de cámara, las secuencias, etc. Los tipos de guión que se utilizan normalmente son:

- Sinopsis {maqueta, plataforma, paradigma
- Tratamiento
- Guión literario
- Escaletta
- Guión técnico
- Story board

En el guión se presentará por escrito y en forma ordenada el mensaje, conteniendo lo referente tanto a la imagen como al sonido.

Sinopsis.

En el pre-guion o sinopsis se esbozarán por escrito las ideas más relevantes que deberá contener el mensaje. Es una base adecuada para visualizar de manera general el mensaje y en donde se podrán retirar o agregar ideas que lo enriquezcan. Dentro de esta etapa se establecerá la estructura del tema descrita en el capítulo anterior, a saber: maqueta, plataforma y paradigma describiendo de una manera general la forma que deberá tener el mensaje y dividiendo el tema en un orden de importancia a manera de secuencias, además de especificar las ayudas narrativas que se utilizarán. Aquí no se hacen especificaciones técnicas de la imagen, sino que se van ordenando los datos y la información de acuerdo a una lógica secuencial y narrativa. Es necesario también que en esta etapa quede clara y específicamente detallada la información verbal del mensaje.

La función de la sinopsis es visualizar el contenido de la obra y permite saber si se cumplen los propósitos iniciales, si es posible ajustarse al presupuesto, si se entendieron los requerimientos del cliente o emisor y si los conceptos que se manejan y la manera en como son manejados están de acuerdo con las necesidades del mensaje.

En la sinopsis se utilizará un lenguaje coloquial, no hay necesidad aún de utilizar un lenguaje técnico.

Tratamiento.

Es la etapa en la que el guionista debe adaptar completamente la historia a las características específicas del medio. Es una sinopsis detallada de la cual surge el guión.

El término tratamiento denota la adaptación de una historia a un medio determinado, se utiliza para referirse tanto a una historia original como a una adaptación.

Aquí se especifican las características propias del mensaje: ritmo, medio, formato, color o blanco y negro, en el caso de ser color, qué colores van a predominar, si serán brillantez o mate, etc. Todo aquello va a caracterizar el mensaje y que va a generar en el espectador cierto impacto. Se puede decir que es la idea general del mensaje.

Guión.

Una vez aceptada la sinopsis se empieza a trabajar sobre los guiones.

El guión cinematográfico permite detallar cada parte, escena, toma y cuadro del mensaje. En este se establecerán todos los elementos visuales y auditivos a utilizar en el armado del film. En el caso de la realización de video, el guión o guiones tienen exactamente la misma función y éste se irá perfeccionando a lo largo de varias etapas hasta llegar al material aceptable. Normalmente el guión se trabaja hasta alcanzar el desarrollo deseado.

La información, al ser ordenada en el guión, puede recibir dos tipos de tratamiento: cronológico o lógico. El primero se utiliza generalmente para tratar temas históricos, culturales o educativos. El segundo se aplica cuando la intención es la de convencer al público acerca de un determinado tema o concepto; así, la información puede ser manejada en un orden temporal, es decir, como fueron sucediendo los hechos uno tras otro en la línea del tiempo, o bien empezar por lo más importante o de lo general a lo particular. Cada hoja del guión debe llevar un encabezado en el cual se especifican el nombre del documental, número de la secuencia/escena, el emisor y número de hoja. Esto facilitará la identificación de las partes.

Existen tres tipos de guiones propiamente dichos: el guión literario, el guión técnico y el story board.

Es importante mencionar también el empleo de la escaletta la cual sirve de apoyo para visualizar el mensaje dividido en secuencias describiendo cada una de estas de manera general.

Guión Literario.

Este guión es el primero que se hace después de aceptado el pre-guión o sinopsis y es donde se establecen en forma clara y precisa lo que debe mostrar el mensaje tanto visual como verbalmente. Cada escena debe especificar el ambiente y lugar en donde se desarrollan los hechos: si es en exterior o interior y si es de día o de noche, , así como el audio que deberá acompañar estas imágenes incluyendo toda la información textual referente a éstas imágenes. Sin embargo, este guión no contendrá todavía información técnica de cómo efectuar el registro de la escena, así como tampoco las características específicas del lugar en donde ocurre la acción ni el tiempo de duración de las escenas, sólo la describe de una manera

general. La información contenida en el texto que describe las imágenes debe ser concisa destacando sólo aquello de real importancia para una fácil visualización. El objetivo de este tipo de guión es brindar un desarrollo del tema con una lectura fácil y ser útil como base de trabajo dándole prioridad al texto. El objetivo de este guión es facilitar la visualización de las secuencias que se describirán en la escaleta, sin embargo se puede prescindir de él pasando directamente el texto perfectamente redondeado a la escaleta. Generalmente este guión tiene dos maneras de hacerse. La más usual consiste en preparar el texto en dos columnas: en la columna de la izquierda se describirán de manera general el ambiente y el lugar en donde se desarrollan las imágenes en tanto que en la columna de la derecha el texto específico que corresponda a cada escena, diferenciando los textos por el uso de mayúsculas. La otra forma de hacer este guión es a una columna, en donde se separa la información visual y auditiva por medio de sangrías y el uso de mayúsculas. Con este método se logra una lectura más rápida y un mejor orden en la información¹.

Escaleta.

Una vez resuelto el guión anterior se procede a la elaboración de la escaleta la cual divide la acción en secuencias indicando solamente si es en exteriores o interiores. Ordena de manera progresiva las situaciones y acciones de la historia a través de un esquema previo al desarrollo de la obra. La acción completa es dividida en secuencias describiendo textualmente cada una de ellas sin especificaciones técnicas. En la escaleta se especifica el tiempo aproximado de duración de cada secuencia lo que da como resultado el tiempo aproximado total del mensaje.

Para la elaboración de la escaleta, es necesario basarse en el paradigma para facilitar unificación de las secuencias.

Guión Técnico.

Este guión es de gran importancia para la realización de un mensaje audiovisual, tanto para la producción como para la postproducción (edición), ya que contiene todos los datos técnicos de la imagen durante la grabación. Su objetivo es indicar de manera concreta todos los movimientos de cámara y tipos de tomas, así como la descripción verbal de las escenas para facilitar la grabación. Aquí se divide la acción en planos, el encuadre y los movimientos de cámara. La acción es descrita detalladamente: dónde sucede, si es de día o de noche, si es en exterior, interior o estudio. También se decide la duración de las escenas y las secuencias del mensaje. Además éstas son numeradas lo cual facilita la identificación de las partes en las que se está trabajando. Se especifica también la puntuación filmica así como el audio pertinente: música, texto, sonidos ambientales, etc., y el tiempo exacto en el que deben entrar a escena.

La técnica de éste guión es a dos columnas: en la columna de la derecha se indicaran las especificaciones visuales, el número de secuencia y escena, y en la izquierda las verbales, a la izquierda de ésta irá el tiempo.

Todas estas explicaciones detalladas son importantes para el trabajo de edición, por lo tanto las indicaciones que contenga serán de gran ayuda para el director y la postproducción.

Shouting y Story board.

Existe un malentendido con respecto a estos dos términos. El primero se refiere a una versión ilustrada de la historia, pero de los puntos clave de la historia, es una especie de paradigma ilustrado, con unas cuantas imágenes se bosqueja la historia completa. Puede ser de 6 u 8 cuadros.

El story board es un guión técnico que recurre a la utilización de imágenes dibujadas que sirven como referencia para ilustrar las características del encuadre y la acción a desarrollarse. En este dibujo se especifican gráficamente el plano, el nivel, el encuadre y la composición, además de la descripción textual de la escena.

Se estructura colocando del lado izquierdo las imágenes con sus respectivas anotaciones técnicas: tipo de plano, exterior o interior, si es de día o de noche y los movimientos de cámara. Estas anotaciones se colocan, ya sea al pie del recuadro o al lado derecho de éste. Más a la derecha, al igual que en el guión técnico, se escribirán los parlamentos y las acotaciones del sonido, las cuales irán en correspondencia directa con las imágenes. Se anota también el tiempo que dura la toma de manera parcial y el total que se hace al sumarla con las otras tomas, para llevar un control aproximado del tiempo de duración del mensaje.

La historia se desarrolla secuencialmente y el número de cuadros dependerá de la precisión que se desee obtener a lo largo de la realización y de la edición del mensaje audiovisual.

Este tipo de guión es de gran utilidad para el registro de las imágenes, ya que sirve como referencia para llevar a cabo cada escena de la mejor manera posible, dado que previo a su grabación, se estudiaron todas las posibles composiciones y se eligió la mejor. También es de gran apoyo para el momento de la edición, pues sirve como guía para incluir el audio en correspondencia directa con la imagen. Sin embargo, su utilización no es determinante.

PRODUCCIÓN

Una vez aprobados los guiones y superada la etapa de la preproducción, lo siguiente es lo que se conoce como la producción o realización, propiamente dicha del mensaje.

La producción es el tiempo que dura la grabación del mensaje tomando en cuenta todas las consideraciones ya previstas en los guiones y respetando lo más posible lo establecido: tiempos, encuadres, tomas, etc.

Por otro lado es necesario aclarar que en ocasiones habrá que ajustarse a ciertas circunstancias que no pueden ser previstas o que están fuera del control como las condiciones climáticas, en caso de que las grabaciones sean en exteriores, accidentes con el equipo técnico, la ausencia de algún miembro del equipo de traba-

jo, etc.

Al hacer la producción, es conveniente tener a la mano todos los elementos e instrumentos que se van a utilizar. Si la grabación es en locación, hay que revisar antes de salir si se cuenta con todo lo necesario para la grabación: cámaras, cables, trípodes, micrófonos, pilas, rollos o cintas, etc. Se deberán tomar en cuenta las condiciones del terreno en el que se llevará a cabo la escena, ya que si esto no se considera, se pueden presentar dificultades para la colocación de las cámaras, y por lo tanto la angulación, la cual puede sufrir cambios con respecto a la que se había pensado, lo que consecuentemente traerá ajustes en el momento.

Si la grabación se realiza en estudio quizá todo se facilite, sin embargo hay que cuidar otro tipo de detalles como es el escenario, que se cuente con luces adecuadas, etc.

En caso de tomas que tienen cierta dificultad, es recomendable ensayos o tomas de prueba para estar seguros de que la toma definitiva cumplirá con lo requerido.

La intervención de personas sean actores, reporteros o entrevistados deberá ir coordinada y de acuerdo con lo previsto. Si se trabaja con personas entrevistadas es necesario grabar bien desde la primera toma ya que ésta será la que capte la espontaneidad del momento, cosa que las tomas subsiguientes, en caso de repetición, será más difícil de captar, lo cual traerá como consecuencia la merma de la veracidad de la entrevista o testimonio.

También se debe cuidar bien la iluminación. En el caso de que la grabación sea en estudio, el cuidar la luz será menos complicado que si se hace en locación, aunque la colocación de las luces es importante dentro del estudio para lograr una iluminación de calidad. En cuanto a la grabación en exteriores la luz natural influirá sobre la posición de la cámara con respecto al objeto a grabar. Será conveniente colocarse de acuerdo a la luz, cuidando de no estar a contraluz (a menos que esa sea la intención) y que el objeto o persona está iluminada adecuadamente.

Para poder obtener una buena iluminación en exteriores, es necesario grabar a la hora en que el sol ilumine adecuadamente. Es recomendable grabar antes de las 11 de la mañana o después de la 1 de la tarde, ya que en este lapso, la posición del sol es senital lo cual puede oscurecer los objetos por la dureza de las sombras. Si es absolutamente necesario grabar en estas condiciones, lo mejor será utilizar luces de relleno o rebotar la luz.

Es conveniente anotar cada toma con el tiempo que dura y el minuto que tiene en la cinta. Esto será de gran utilidad en la hora de la postproducción ya que facilitará la localización de las tomas y se ahorrará tiempo.

POST-PRODUCCIÓN

La postproducción es el trabajo que se realiza posteriormente a la grabación del mensaje y comprende desde la edición, hasta la sonorización e inserción de textos.

La edición básicamente consiste en extraer de la acción completa las tomas

que más se ajusten al guión y combinarlas de una manera continua y secuencial.

En la edición se irá armando el mensaje desde la escena, secuencia y parte. Las tomas son cortadas y unidas para formar las escenas, éstas a su vez serán unidas para formar secuencias y finalmente la unión de las secuencias formarán las partes. Al ir haciendo estas uniones se irán creando diferentes connotaciones, se irá estructurando el mensaje como el emisor lo planeó, manipulando las imágenes, y dejando afuera todo aquello que no le interesa subrayar apegándose al guión. Aquello que resulte de la edición tendrá gran influencia sobre las inclinaciones del público con respecto al tema.

En la edición de video la edición puede ser de dos formas:

1. Desde la cámara.
2. Por corte.

Para decidir la forma de editar habrá que considerar el equipo con el que se trabaja y conocer las posibilidades y los alcances de éste para lograr el mejor resultado posible, todo esto visualizado desde la preproducción.

Edición desde la cámara.

Este tipo de edición se realiza a lo largo de la grabación siempre y cuando se vaya en orden y de una manera organizada siguiendo rígidamente el guión hasta completar el mensaje para que así todo resulte como fue planeado. De esta manera, se procede a grabar la primera toma, se detiene la cámara, se prepara la segunda toma y se continúa grabando, con lo que se va ensamblando progresivamente el mensaje grabado hasta obtener de manera directa el resultado final.

Generalmente al reproducir la cinta los cortes entre toma y toma serán limpios, pero esto dependerá de la cámara que se utilice ya que algunas muestran defectos en la imagen por el problema de la sintonía, otras cámaras tienen incluida la función de algunas transiciones ópticas lo que presenta una alternativa para realizar los cambios de escena.

Al ir grabando es conveniente darle un poco más de tiempo a la parte final de la toma para que, en el momento en que la cámara rebobine al empezar a grabar nuevamente, la imagen no quede incompleta, el corte sea limpio y en el momento preciso.

Esta manera de editar deja poco margen de error, pero es necesario comprobar cada toma grabada para asegurar su calidad y si se alcanzó el objetivo.

La ventaja de editar desde la cámara es que se conseguirá una grabación de primera generación lo que garantiza la mejor calidad de imagen. Además la versión que se obtiene es la definitiva ahorrando el tiempo de la postproducción. Sin embargo, este tipo de edición tiene sus inconvenientes, tales como el audio. Se deberá utilizar un micrófono de mano para que la voz se escuche fuerte y clara, minimizando así sonidos que no se pueden controlar y que ensucian la locución. Será difícil utilizar música de fondo dadas las circunstancias de grabación.

Para la edición desde la cámara, es conveniente tener ciertas precauciones:

- No detener la grabación de una escena para continuar después. Se debe con-

tinuar hasta terminar de grabar dicha escena para evitar problemas de continuidad.

- No repetir acciones
- No grabar mas tiempo del previsto con el fin de mantener el ritmo
- No variar el orden de las tomas

La edición desde la cámara es recomendada para producciones con poco presupuesto, sin equipo para realizar la edición en post-producción o bien con pocos recursos.

Cuando la edición se hace desde la cámara son utilizados los sonidos ambientales y los diálogo tomados directamente de la realidad, el material no es sometido a ninguna clase de post-producción. En cuanto a la música de acompañamiento, es un tanto difícil añadirla, dadas las condiciones en las que se está trabajando, es decir, no hay manera de introducir de manera limpia un tema musical sin ensuciar la pista de sonido.

Edición por corte.

La edición por corte se realiza después de que se llevó a cabo la grabación, es decir, en postproducción, es la selección y unión de las tomas más adecuadas para armar el mensaje de una manera coherente y convincente. Para el trabajo de post-producción se pueden efectuar las tomas que se deseen y en cualquier orden, ya que se podrán ordenar posteriormente. Sin embargo, siempre es recomendable trabajar lo más organizadamente posible al momento de la grabación y lo más apegado al guión posible. También se recomienda hacer algunas tomas extras y tomar nota de éstas para utilizarlas en caso de que hagan falta.

La edición en postproducción consta de ciertos pasos a seguir:

1. Selección de las tomas adecuadas y necesarias.
2. Ordenamiento de las tomas seleccionadas.
3. Selección de los puntos de corte.
4. Efectos de transición entre tomas.

Todos estos tendrán como objetivo final lograr la continuidad narrativa de la obra¹.

Selección de tomas.

Cuando se graba en video es conveniente hacer muchas tomas más de las que se tenían contempladas en el guión, ya que suelen necesitarse en el momento de la edición.

Para hacer la selección se considerará la calidad de la toma cuidando de escoger aquellas que más se acerquen a lo planeado y que estén más limpias de errores como brincoteos de la cámara, paneos interrumpidos a la mitad de la toma, acercamientos o alejamientos bruscos, malos encuadres, etc.

Al hacer la selección deberá anotarse el minuto y el segundo en el que se encuentran las tomas en la cinta, así como la descripción textual de la imagen para obtener una referencia de las imágenes escogidas. Estas anotaciones suelen realizarse directamente en el guión.

Ordenamiento de las tomas.

Esta etapa de la edición es de vital importancia para alcanzar el objetivo inicial del mensaje. Dependiendo del orden de las imágenes el público entenderá una cosa u otra ya que debe interpretar y relacionar unas tomas con otras asociándolas entre sí para construir la idea de lo que está viendo. En este armado del enunciado audiovisual se lleva a cabo una conexión mental entre causa-efecto lo que da como resultado la narración.

A lo largo de la edición en ocasiones será necesario realizar ciertos ajustes, ya sea porque no se tiene la escena correcta o bien, se toma una decisión de última hora sobre el lugar de la cinta en que debe ir alguna imagen, etc., pero al hacer estos cambios no hay que perder de vista la coherencia narrativa de la obra.

Selección de los puntos de corte.

En la selección de los puntos de corte entre tomas es necesario observar ciertas condiciones: no duplicar, perder o ampliar tiempos, preferentemente no hacer cortes durante un movimiento de cámara y observar un ritmo. Estas observaciones, junto con la puntuación, ayudarán a conseguir la suavidad de transición entre toma y toma sin hacer cambios drásticos y molestos visualmente. Ayuda también a deshacerse de los tiempos innecesarios, irrelevantes o aburridos que entorpezcan la fluidez del mensaje.

Existen algunos tipos de puntos de corte² :

a) En el movimiento. Aquí se aprovecha el movimiento natural del individuo para realizar en ese instante el corte. Se suele grabar por separado cada toma con su respectivo plano y en el montaje se utilizará 1/3 de la primera y 2/3 de la segunda hasta componer el plano deseado.

b) Antes del movimiento. En vez de hacer el corte durante el movimiento, es válido realizar el cambio antes de que la acción se produzca. La primera toma es pasiva dado que no hay movimiento de la cámara, después del corte, la segunda toma ya es activa.

c) Después del movimiento. Es igual al anterior pero aquí el cambio de plano se efectúa una vez realizada la acción. La primera toma es activa y la segunda pasiva.

d) Por ocultamiento. En esta se recurre a una acción ajena al sujeto utilizando un comodín, la función del cual consiste en suavizar el efecto del corte. Cuando este (el comodín) se interpone entre la cámara y el sujeto se realiza el corte. Si se logra tomar el movimiento de comodín en el preciso momento de cambiar de plano, se logrará disimular el salto ente dos tomas semejantes y se obtendrá una transición fluida.

La selección del punto de corte dependerá de la intención y de la estética que se desee conseguir al armar el mensaje.

EFFECTOS DE TRANSICIÓN.

Estos se refieren prácticamente a la puntuación visual y debe ser aplicada según las necesidades del mensaje utilizando aquel efecto que esté de acuerdo con la coherencia y también dependiendo del público para el cual se esté realizando el

mensaje: si es un público alfabetizado o no visualmente, si está acostumbrado a los medios técnicos audiovisuales o carece de un acceso ordinario a éstos, etc. Por ejemplo, en el caso de que el público esté educado visualmente, si se desea hacer una evocación al pasado se utilice un fade out en primer plano, pero para un público menos educado en este sentido quizá sea necesario aclararlo verbalmente o bien utilizar otros recursos.

Todos estos pasos deberán conseguir la continuidad y fluidez de la historia evitando cambios drásticos en la apariencia de las cosas.

La realización audiovisual es una gran tarea que debe realizarse con la mayor dedicación y seriedad posibles ya que implica muchos pequeños detalles que podrían pasarse por alto. Es necesario estar alerta para resolver cualquier contratiempo que se presente sin perder de vista el objetivo y cuidando la fluidez de la narrativa. Una buena estructura narrativa y el buen manejo de las herramientas técnicas darán como resultado un mensaje comprensible y de fácil lectura.

Sonorización.

En la post-producción es posible manipular el sonido y se realiza una vez obtenida la pista de imagen. En la sonorización se inserta la música de fondo, la voz en off o el doblaje. Dependiendo de las intenciones del mensaje, el audio casi no es manipulado, salvo por la ecualización. En el segundo y tercer caso, el tratamiento sonoro requiere una post-producción sonora muy elaborada ya que es necesario buscar la correspondencia del audio con la imagen, encontrar el fondo musical adecuado y la voz del narrador de acuerdo a las intenciones. Para lograr todo esto es necesario contar con una infraestructura técnica de post-producción sonora, cuya unidad operacional es el estudio de grabación de sonido con sus servicios anexos.

Inserción de textos.

En la post-producción se añade a la pista, esto es la imagen y audio ya editados, los textos: el título, los subtítulos, nombres de entrevistados, créditos, etc.; sea obtenida en post-producción o en edición desde la cámara.

Se han descrito los elementos y los procedimientos técnicos de la producción audiovisual, por supuesto que el productor o realizador tiene que tener la capacidad para decidir cuál de dichos procedimientos se utilizará, considerando la calidad que desea obtener en su producto y los recursos con los que cuenta para poder cubrir todas las necesidades de la producción que generalmente son muchas y que de no atenderse, pueden implicar dificultades. Sin embargo lo que más importa en todo esto es el interés que se tenga por comunicar, por contar una historia o por documentar un acontecimiento, teniendo dicho interés, cualquier obstáculo es superable.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS DEL CAPÍTULO IV.

1. "Técnica del cine documental y publicitario", pág. 62
2. "Técnicas del cine doc. y publicitario", pág. 69

*México es el país de la desigualdad.
Acaso en ninguna parte la hay más espantosa
en la distribución de fortunas, civilización,
cultivo de la tierra y población.*

Alexander van Humboldt

V. DERECHOS HUMANOS

La idea de que existen derechos inherentes al hombre y que su respeto garantiza la integridad de las personas es un elemento central en el reconocimiento de los actuales valores humanistas y democráticos.

Sin embargo estas ideas no son nuevas, ni siquiera de este siglo. Para llegar a los conceptos actuales, el hombre ha tenido que pasar por siglos de evolución en los que ha reconocido nuevos derechos y ha buscado exaltar la dignidad del ser humano.

Para poder decir una definición aceptable lo que son los derechos humanos, es necesario recurrir a todos estos siglos de historia para así lograr una mejor comprensión de lo que es esto y como es que la humanidad ha llegado a las concepciones modernas y promulgaciones de cartas y tratados que defienden al hombre del mismo hombre.

Desde la antigüedad el hombre ha promulgado códigos muy rigurosos para regir las relaciones humanas como es el caso del código de Hammurabi. Sin embargo el gran cambio y la toma de conciencia del hombre de sí mismo surge en lo que se conoce como el *tiempo eje*¹ en donde ha germinado lo que ha sido, es y puede ser el hombre.

Este tiempo eje está situado alrededor del año 500 a. C. En este periodo, en tres regiones distantes e incomunicadas entre sí se registra un mismo fenómeno: un movimiento espiritual por el cual el hombre cobra conciencia de sí mismo, aspira a la liberación, a la salvación y se cuestiona las preguntas más radicales. Estas tres regiones son Grecia, India y China. En la primera, filósofos como Zenón de Citio promulga corrientes de pensamiento como el estoicismo, llamada también doctrina del Pórtico, según la cual el bien supremo reside en el esfuerzo que obedece a la razón y queda indiferente ante las circunstancias exteriores e intenta tomar la naturaleza como modelo para conseguir la igualdad. En la segunda región, aparece el Buda que proclama la igualdad entre los hombres y la desaparición de injusticias sociales. En China, Confucio proclama las mismas ideas.

En esta época se constituyen categorías fundamentales de pensamiento las cuales todavía hoy son vigentes y se inician las religiones del mundo.

Posteriormente los pensadores estoicos romanos retoman el pensamiento estoico griego y de igual manera proclaman la igualdad humana.

Del mismo modo, las aportaciones del cristianismo que por primera vez aboga por la igualdad de toda la humanidad (no sólo de una porción), y rechaza toda forma de violencia, son una continuación de los antiguos pensadores de Israel con los que el mismo Jesús estaría directamente relacionado.

De cualquier manera, cristianos o romanos, sus aportaciones fueron de gran importancia por haber sido las primeras manifestaciones de esa igualdad y por no excluir a ningún ser humano de esos derechos. Ambas también se esfuerzan por aplicar a la vida social lo que postulaban: los primeros en el mundo Romano y los segundos durante toda la edad media.

En el año 1215 en Inglaterra se promulgó la Carta Magna en la cual se habla de las libertades propias del hombre. Aquí aparece la idea de una libertad ya de carácter institucional que nace al darle protección jurídica a la persona humana² (no ya jurídica, moral, social, fiscal, religiosa, etc), que es necesaria para proteger la dignidad del individuo y su actividad dentro de la comunidad. Estos aspectos definidos y prácticos protegen a la persona, su domicilio, su actividad, su pensamiento y constituyen una nueva concepción de libertad dentro de la sociedad inglesa y es denominada freedom. Este nuevo concepto revoluciona la historia jurídico-política de la humanidad ya que por primera vez aparece el hombre como entidad jurídica protegida institucionalmente aún ante la misma ley. Sin embargo esta Carta Magna de Inglaterra se limita sólo a reconocer los derechos de los barones inglese, no ya de la humanidad. Es una relación de privilegios de los nobles pero demuestra un espíritu moderador y liberador por lo que fue tomado como modelo en varias ocasiones posteriores.

Durante los siglos siguientes, sobre todo en el siglo XVII, se produjeron manifiestos legales que delimitaban los derechos del hombre (no es posible aún hablar de derechos humanos). Pensadores como Thomas Hobbes, John Locke y los racionalistas franceses como Jacobo Rosseau, con sus teorías y manifiestos, condujeron a la afirmación de que los derechos del hombre sólo pueden ser garantizados en una sociedad en la que florezcan las libertades políticas y civiles, de pensamiento, de libre expresión, asociación, movimiento y participación en el proceso democrático. Esto es lo que se conoce como positivismo: según el cual es derecho sólo aquello que ha pasado por un proceso racional y es reconocido por la ley, si la ley no lo reconoce, no es derecho.

En 1689, aparece la Declaración de Derechos del Pueblo Inglés que buscaba recortar el fuero absolutista del actual gobierno.

Durante el siguiente siglo las ideas seguían desarrollándose y surgían otras. Los filósofos preconizaban la igualdad humana y promulgaban la existencia de derechos congénitos al hombre superiores a los que el mismo estado pudiera conceder. Surgió entonces el término iusnaturalismo: derechos inherentes a la persona

humana según el derecho natural. El iusnaturalismo es reconocido como *derechos que posee naturalmente el ser humano anteriores a cualquier ley y están por encima de cualquier legislación escrita. Son derechos que la legalidad no otorga sino que reconoce y sanciona como universalmente válidos y ninguna necesidad social puede abolir o desdeñar* ³.

En 1776 se firma la Declaración de Independencia de Estados Unidos y es conocida como la Declaración de derechos del Estado de Virginia. Esta es la primera declaración histórica que reconoce legalmente la existencia de derechos fundamentales del hombre.

Esta carta de independencia ejercería gran influencia en la Declaración de Derechos del Hombre y del Ciudadano formada en París el 5 de octubre de 1789 como consecuencia de la Revolución francesa. Esta carta exige constitucionalmente los derechos del hombre. Afirma el derecho a la libertad, a la propiedad, a la seguridad, a la igualdad ante la ley, las garantías procesales, la resistencia a la opresión, la libertad de expresión, de conciencia y de culto. Proclama el derecho a intervenir en la elaboración de leyes y libre acceso a los cargos públicos. Esta declaración sufre cambios posteriores y en 1793 es incluido en ella el derecho a la educación.

Estas dos declaraciones marcan la pauta para lo que se conoce como la primera generación de los derechos humanos la cual comprende el surgimiento de los derechos civiles y políticos. La base de esta generación es el iusnaturalismo y lo defiende dando prioridad al individuo antes que a la sociedad.

La exaltación de los derechos naturales llegó a tal grado en los países en los cuales se le tomaba como la base sus leyes, que el Estado llegó a jugar sólo el papel de espectador. En 1789, se eliminó todo aquello que pudiera obstruir la seguridad de los derechos naturales del individuo. Limita al estado a una actitud de abstención en las relaciones sociales dejando a los individuos desarrollar libremente su actividad. Se cae en el anarquismo al eliminar casi a la sociedad y al Estado. De este modo se llegó al movimiento liberal del individualismo. Esto es, elevar, cuidar y procurar los valores humanos olvidando que el hombre vive en sociedad, en convivencia con otros seres que exigen los mismos derechos. Antepone los derechos del individuo a los de la comunidad.

Posteriormente se desarrollan nuevas teorías como reacción contra el individualismo. Esta reacción fue proclamar la prioridad de los intereses del grupo. Se buscó el retroceso del individualismo y el reconocimiento de derechos como trascendentales y absolutos. Surge así el sacrificio del individuo por el de la sociedad ya que éste es considerado como secundario dado que lo primero es conservar el bienestar del grupo. El individuo tiene que someterse a las prioridades del grupo y no puede realizar ninguna actividad que difiera con aquello que se considera idóneo para la comunidad. Por ejemplo, en 1789, el derecho a la propiedad era individualista, no implicaba ninguna obligación. Ahora lleva implícitas ciertas obligaciones que de no ser cumplidas nulifica el derecho. Esta corriente llegó a su máxima expresión durante el siglo XIX y principios del XX haciendo llegar a su fin al individualismo.

Las diversas constituciones que surgen alrededor del mundo, buscan ese equilibrio entre los derechos del individuo y el bienestar de la sociedad dando siempre prioridad a ésta última. La Constitución Mexicana de 1917, la declaración de Derechos del Pueblo Trabajador y Explotado de Rusia promulgada en 1918 y la Constitución de Weimar en 1919 son los ejemplos más representativos de esta nueva corriente que da comienzo a la segunda generación de los derechos humanos la cual comprende los derechos económicos, sociales y culturales, todos esto vigilando la función social del individuo y el bienestar de la comunidad. El Estado adopta una postura de órgano de regulación e intervención: del abstencionismo pasa al intervencionismo. Son reconocidos derechos como la autodeterminación de los pueblos, la salud, derecho al trabajo y a la vivienda.

En 1919, el Convenio de la liga de las Naciones reconoce la existencia de los derechos humanos, aunque de manera informal, y se adopta el término. Ya no son derechos naturales, ahora son Derechos Humanos.

El 12 de octubre de 1929, el Instituto de Derecho Internacional de Nueva York aprueba la Declaración de Derechos del Hombre.

La segunda Guerra Mundial es el punto de partida para el movimiento actual de los derechos humanos. El acontecimiento más importante es la aprobación de la Declaración Universal de los Derechos Humanos por la Naciones Unidas en 1948. Con ésta se buscaba evitar guerras futuras y al mismo tiempo actos tan atroces como el holocausto; se toma conciencia del retroceso en el que vive la sociedad del siglo XX, -contrariamente a los avances tecnológicos que se habían alcanzado-, lo cual había significado hechos cruentos como la desaparición de Hiroshima y Nagasaki por la bomba atómica.

La tercera generación de los derechos humanos comienza en 1960 y es también llamada la geneación de los nuevos derechos humanos. En general, se les ha llamado derechos de solidaridad y comprende derechos como a un entorno sano, a la paz, al beneficio del patrimonio cultural de la humanidad, entre otros.

En esta tercera generación, numerosas organizaciones privadas nacionales e internacionales a favor de los derechos humanos (Amnistía Internacional, Cruz Roja, etc.) han respondido a las violaciones de dichos derechos mediante la acción directa con gestiones en foros internacionales, educación, etc.

La Organización de las Naciones Unidas ha desarrollado convenciones internacionales que tienen como fin establecer más claramente los planteamientos de los derechos humanos contenidos en la Carta de las Naciones. El objetivo de cada una de éstas convenciones es esclarecer y afirmar los derechos del hombre viviendo en sociedad. La premisa básica y fundamental de todos los documentos escritos y firmados en el ámbito internacional es que tales derechos se apoyan en valores que son comunes a toda la humanidad y que trascienden las fronteras nacionales.

Definición

Una vez establecida la referencia histórica será más fácil comprender lo que son los derechos humanos.

Como ya se ha visto, existen dos corrientes del derecho: el natural, que establece sus bases en el iusnaturalismo, en el derecho inherente a todo individuo; y el positivismo que encausa sus raíces en el proceso racional del hombre, el cual establece que todo derecho debe estar establecido y fundamentado oficialmente por los gobiernos de los hombres, si no está escrito y convenido no es posible que exista ningún tipo de derecho.

Sin embargo, en cuanto a derechos humanos se refiere, la segunda corriente, el positivismo, tiene sus bases en el primero, o sea, en el derecho natural inherente al hombre. Por lo tanto estas dos corrientes, lejos de contradecirse, van de la mano y son inseparables ya que una vez reconocidos los derechos inherentes al hombre se escriben las leyes para protegerlos.

Por otro lado cabe hacer una observación: para que el hombre tenga derechos es necesario que viva en sociedad, en comunidad y convivencia unos con otros. Si el hombre vive aislado es imposible reconocer algún tipo de derecho ya que no hay quien los viole y de quien defenderlos. Entonces sólo viviendo en convivencia es posible el reconocimiento de derechos naturales del hombre y en consecuencia el reconocimiento de los derechos jurídicos.

Además, al hablar de defensa, reconocimiento o violación de los derechos humanos, normalmente se está en el supuesto de que el infractor es el aparato político de la comunidad, de que el transgresor es el Estado. Sin embargo, los derechos humanos no sólo los violan quienes están en el poder, sino también este fenómeno es posible a nivel personal. Es decir, de individuo a individuo los derechos humanos pueden no ser respetados. El hecho consiste en que el más fuerte abusa del más débil en cualquier aspecto: Puede ser más fuerte intelectual o físicamente, en armamento, en poder; porque uno tiene lo que el otro necesita, o bien porque de uno depende la supervivencia del otro como es el caso del esclavismo, o por cuestiones racistas.

De cualquier manera de lo que se está hablando, es de que para que sea posible la transgresión los derechos del otro es necesario ser diferentes uno del otro y el aprovechar esta diferencia para cometer el abuso.

Todo esto conduce a un concepto esencial para fundamentar los derechos humanos: la igualdad. Según el iusnaturalismo todos los hombres, sin distinción de sexo, raza, color, posición social; son iguales dado que están dotados de razón. Este estado de igualdad es lo que se ha buscado a lo largo de toda la historia sin conseguir su total plenitud.

Aristóteles defendía la postura de que no todos los hombres son iguales dado que algunos nacen con mayor capacidad para gobernar y otros nacen para ser esclavos. Sin embargo, precisamente eso es lo que se trata de abolir, una vez más, el abuso del más capaz, del más fuerte contra el más débil o menos capaz.

Pero independientemente de las capacidades físicas, intelectuales, económicas, etc., o las diferencias raciales, de sexo, color, etc., efectivamente todos los hombres nacen libres e independientes y con derecho de que se respete este estado de independencia y libertad, que se respete a la persona y la integridad de cada

uno, dado que todos somos humanos y sólo por eso. El estado tiene la obligación de reconocer, proteger y garantizar éstos derechos y el vigilar su plena satisfacción.

Por otra parte, no existe una definición que se pueda tomar como definitiva dado que la palabra es utilizada extensivamente en el lenguaje popular con toda una gama de significaciones para referirse a los modos individuales que cada grupo o nación tiene, pero una definición aproximada sería:

Los derechos humanos son determinadas situaciones favorables para el ser humano como tal que son derivadas de su intrínseca dignidad y necesarias para el desarrollo pleno de su personalidad y por lo tanto se proclaman como derechos fundamentales frente a todos los demás hombres y, sobre todo, frente al estado.

La declaración Universal de los Derechos Humanos adoptada y proclamada por la Asamblea General de la Organización de las Naciones Unidas el 10 de diciembre de 1948, se ocupa básicamente de 5 derechos fundamentales en un sentido axiológico, metajurídico o de valor⁴.

Derechos civiles.

Se refieren al derecho a la vida, a la salud, a la libertad, a la seguridad personal, a la prohibición de torturas, a la no pena de muerte, a la garantía de un juicio antes de ser emitida la sentencia y a la intervención de la Policía Judicial. Reconoce libertades clásicas como la de pensamiento, religión, a la libre expresión, asociación, tránsito y a la intimidad. También comprende el derecho a la no discriminación, a una nacionalidad, a una personalidad, libertad de contraer o no matrimonio y a formar una familia. Reconoce que la maternidad y los niños deben ser objeto de especial cuidado.

Derechos políticos.

Reconoce el derecho del individuo a tomar parte en el gobierno de su país, acceso en igualdad a cargos públicos. Derecho a que la voluntad del pueblo sea la base de la autoridad del gobierno; que todos los pueblos tienen derecho a su determinación, su status político y perseguir su desarrollo económico, social y cultural; derecho de disponer de sus recursos naturales.

Derechos económicos.

Este rubro comprende el derecho para elegir realizar cualquier actividad, en buenas condiciones laborales, con una paga equitativa y proporcional con el trabajo desempeñado, retribución justa y suficiente para alcanzar un nivel de vida adecuado para la salud y la de la familia, incluyendo casa, comida y vestido.

Derecho al descanso y al ocio.

Aquí se comprende el derecho al descanso de la clase trabajadora que le permita gozar de un tiempo para reponerse del desgaste físico y mental ocasionado por las labores que ha desempeñado. La norma constitucional establece un día de desahago por seis de trabajo, sin embargo, actualmente en la mayoría de los tra-

bajos se tienen dos días de descanso.

El trabajador debe disfrutar de periodos más largos de descanso: las vacaciones. Estas deben ser por lo menos una vez al año o eventualmente, varias veces durante periodos mas cortos.

Derechos culturales.

Se establece el derecho a la educación gratuita y obligatoria, por lo menos la elemental, acceso a educación técnica y superior. Establece también el derecho a participar en la vida cultural de la comunidad, disfrutar y compartir las artes y los avances científicos.

DERECHOS HUMANOS EN MÉXICO.

A más de quinientos años de la invasión europea, muchos grupos, minorías e individuos de la sociedad mexicana, siguen siendo objeto de las peores violaciones a los derechos humanos, desde el genocidio hasta la discriminación; se les sigue negando aquello a lo que todo pueblo tiene derecho de acuerdo con las resoluciones de la Asamblea General de las Naciones Unidas: Salud, alimentación, educación y vivienda digna.

Es evidente que el origen de esta problemática actual en México se encuentra en la instauración de un orden colonial a partir de la tercera década del siglo XVI. Se forma entonces una sociedad dividida cuya base es la subordinación de un conjunto de pueblos de cultura mesoamericana por parte de un grupo invasor culturalmente diferente. Se crea así una situación colonial en la que la sociedad colonizadora afirma ideológicamente su superioridad en todos los campos posibles de comparación frente a los pueblos colonizados.

La violación de los derechos en México existe desde antes de la colonia y un claro ejemplo son las guerras floridas en las cuales se capturaban enemigos para los sacrificios de las ceremonias. Dichas costumbres parecieron monstruosas a los europeos y comenzaron la conquista, armada y religiosa, la cual reprobaba este tipo de actos pero que autorizaba a los conquistadores a cometer otros por mero derecho divino.

El sistema colonial que establecieron los españoles es de una naturaleza completamente distinta a la forma de dominación que se conocían hasta entonces en Mesoamérica. Mientras que para éstas últimas la dominación incluía un respeto a las formas organizativas de los conquistados, para los españoles el sometimiento de pueblos diferentes con culturas ajenas a la europea se entendía como un derecho indiscutible que se derivaba de la obligación de diseminar por todo el orbe la fe cristiana. En este contexto, la relación con el *otro* fue la base misma del nuevo sistema de dominación. La negación del otro, es decir, del indio, de su cultura y de su humanidad se tradujo en opresión y explotación. La negación del otro es la primera y más fundamental violación de los derechos humanos.

Fue el colonial un orden por naturaleza excluyente: descansó en la incompatibilidad entre la cultura del colonizado y la del colonizador. La exclusión significa que a la cultura del pueblo dominado no se le reconoce valor en sí misma. Es una cultura negada e incompatible. No se somete al colonizado para quitarle lo que hace o produce, sino para que haga o produzca otra cosa. En esto radica la forma de dominación colonial impuesta en el siglo XVI; la sujeción niega al *otro*, su cultura.

El régimen colonial creó una categoría social de *indio*. Antes de la invasión no había indios, sino pueblos particularmente identificados. La sociedad colonial descansó en una división tajante y distinguía dos polos irreductibles: los españoles (colonizadores) y los indios (colonizados). Durante los primeros tiempos de la Colonia se concibe la Nueva España como una sociedad compuesta por dos repúblicas: la de los indios y la de los españoles. Cada parte quedaba sujeta a ordenamientos diferentes que establecían cierto tipo de relación entre ambos. La relación no era entre dos repúblicas iguales, sino entre una sociedad dominante que se piensa a sí misma superior a todos los órdenes y otra, la república de indios, que es definida como inferior.

La categoría del indio implica entonces desde su origen una definición infamante, denota una inferioridad natural (Santo Tomás), inapelable, porque, según los postulados filosóficos de aquel entonces el orden *natural* era un designio inescrutable de la providencia divina.

Además de considerar al indio como inferior, en una época colonial, se le *percibía como la encarnación misma del mal*, debido a sus concepciones y prácticas religiosas. Esta doble condición atribuida al indio permitía poner en juego todas las medidas de coerción para someterlo.

El régimen colonial fue estableciendo poco a poco un conjunto de normas y reglas para encuadrar a los indígenas en un sistema de relaciones que los tenían sujetos a la voluntad de los españoles. Este sistema abarcaba los más diversos aspectos como el militar, el religioso, el económico, el político y el educativo.

Con respecto al trato con los indios, la Corona española dictó variadas disposiciones. Se implantó la encomienda, es decir, se repartió a los indios entre los españoles, los cuales exigían de aquellos un servicio o trabajo personal. A cambio el encomendero tenía que dar instrucción religiosa al indígena y se obligaba a defender la tierra.

Junto a la encomienda, que llegó a ser una forma de movilización de la fuerza de trabajo indígena en beneficio del encomendero, el tributo impuesto por la Corona fue una forma directa de extracción de riqueza en favor del Estado y de la iglesia.

Hubo múltiples variantes del tributo (en trabajo y especie), esto ocasionó que los indios se quejaran ante las autoridades reales señalando que la carga tributaria que se les imponía, aunada al sistema de encomienda, los estaba arrojando a la miseria⁵.

Sin embargo, y en contraste con esta política de explotación, la Corona también desarrolló una política social de protección y tutela de los indios, la cual le permitió a las comunidades indígenas mantener cierta autonomía y privilegios a lo largo de la época colonial, a pesar de los encomenderos, terratenientes y autoridades eclesiásticas y reales. La legislación que regulaba las relaciones entre indígenas y el Estado llegó a su máxima expresión con la Ley de Indios de 1680. Después hubo pocos cambios esenciales en las instituciones jurídicas coloniales que normaban esta relación.

Recapitulando. El proceso de la conquista fue un fenómeno violento. La violencia fue el factor decisivo en la imposición de las nuevas condiciones que los europeos impusieron a los indígenas americanos y el sello característico de la dominación colonial. Sólo basta recordar aquella violencia brutal, sangrienta, aquellas matanzas de Cholula y del Templo Mayor y que recoge el código Florentino:

*No más con perfidia fueron muertos,
No más como ciegos murieron,
No más sin saberlo murieron .*

La violencia se impone, desde luego, por la superioridad mortífera de las armas y tácticas guerreras de los españoles (armas de fuego, caballos, armaduras, cascos, espadas y lanzas de hierro, perros de ataque, etc.) y la conquista material fue consumada por los mismos indios enemigos del Imperio Azteca, Cortés supo aprovechar muy bien esta enemistad.

Además de la superioridad bélica y religiosa, un factor más en contra de los aztecas, fueron las epidemias provocadas por enfermedades que traían los invasores, que eran desconocidas en el mundo precolonial y frente a las cuales los indios carecían de defensas. Por ejemplo, el tifus exantemático fue causante de gran mortandad durante el periodo colonial, así como la viruela de la cual también fue víctima el mismo Cuitlahuac.

Junto a la espada se encontraba la cruz. Si la fuerza fue el primer recurso para asegurar la denominación, la religión, su inseparable compañera, fue el justificante ideológico para la conquista y un foco de violencia ideológica. La conquista espi-ritual, llevada a cabo por las órdenes medicantes de franciscanos, dominicos y agustinos significó una contraposición a la postura de los conquistadores debido a que los religiosos pretendían una conquista pacífica manteniendo aislados a los indios en instituciones. Así, los religiosos denuncian los abusos de los encomenderos; fundan colegios para formar una nueva élite indígena cristiana y obediente, etc. Sin embargo, todo esto no representa un cambio para los indios, sino una alternativa de dominación colonial, Por que también para los religiosos el indio era un ser inferior, un eterno menor de edad, un alma que se debe salvar de sí misma a cualquier precio (inclusive el de la violencia) ya que todo medio es legítimo para tales fines⁶.

Después de la independencia política, en la mayoría de las repúblicas latinoamericanas los indígenas adquirieron las libertades y los derechos de los demás

sectores de la sociedad, pero en muchas ocasiones fueron objeto de leyes y reglamentos especiales que los mantuvieron en situación de marginalidad e inferioridad con respecto a la población mestiza y blanca. En México, aunque se les concedía la igualdad jurídica, de hecho las comunidades indígenas no podían disfrutar de las mismas libertades políticas o cívicas debido a la situación de inferioridad económica, discriminación y subordinación política que las caracterizaba. Si bien durante la primera mitad del siglo XIX, las comunidades indígenas pudieron mantener, por lo general, el control sobre sus tierras colectivas, después de los movimientos liberales fueron despojados de sus propiedades. Los liberales creían que para la modernización de México era necesario poner en marcha una serie de reformas que encauzarían al país al progreso capitalista. Por lo tanto, era necesario imponer normas individualistas para fomentar el capitalismo. Una primera consecuencia fue la desintegración de las propiedades comunales indígenas con el motivo de fomentar la pequeña propiedad. El resultado lejos de su objetivo, fue el incremento de un numeroso grupo de indígenas sin tierra y la creación de latifundios. Para los liberales, el indígena era un lastre, un obstáculo, un antagonismo entre el pasado de México y su futuro *grandioso*. Con el desarrollo de relaciones capitalistas de producción en el campo, los indígenas fueron víctimas de despojos masivos, a veces violentos y muchos pueblos vieron obligados a emigrar hacia regiones más inhóspitas. Se recurrió a la mano de obra indígena por parte de los latifundistas, finqueros y hacendados reforzándose de ésta manera la servidumbre (peonaje), el servicio por deudas y el pago en especie (tiendas de raya).

Si las poblaciones indígenas subordinadas habían sido incorporadas a la economía colonial como mano de obra servil, un rígido sistema de estratificación y segregación las mantenía fuera del proceso político.

Después de la independencia de 1810, la esclavitud y la servidumbre fueron abolidas proclamándose la igualdad legal de todos los ciudadanos. Sin embargo, la subordinación y explotación de los indios persistieron, fundamentalmente, por medio de los sistemas de tenencia de la tierra.

Con estos antecedentes, algunos mexicanos tuvieron la preocupación de elevar el nivel de vida del pueblo lo cual trajo como consecuencia la promulgación de diversas constituciones, todas ellas buscaban, en mayor o menor medida, el beneficio del pueblo mexicano.

La primera de ellas fue la Constitución de Apatzingan promulgada en 1814 y cuyo nombre verdadero es *Decreto Constitucional para la libertad de la América Mexicana*..

Posteriormente la Constitución de 1836, *Las Siete Leyes Constitucionales* fue una de las constituciones de filiación conservadora que rigió al país hasta 1843 en que los diversos hechos políticos provocaron su derogación y la adopción de una nueva ley fundamental que se conoce con el nombre de *Bases Orgánicas*., que de igual manera tiene tendencias conservadoras y centralistas y en la cual tampoco aparece un solo párrafo sobre los derechos del hombre.

Años más tarde, en 1847, se promulgó el Código Político *Acta de Reforma de 1847*, obra de Mariano Otero casi totalmente. En esta constitución, por primera vez en una ley positiva, se asentó el Estado Mexicano sobre la base del individualismo liberal y se hace la declaración de que los derechos del hombre son la base y el objeto de las Instituciones sociales. Sin embargo esta ley tampoco funcionó del todo.

Los derechos humanos propiamente dichos, fueron mencionados por primera vez en la Constitución de 1857 y Benito Juárez ya los contemplaba cuando pronunció su célebre frase: *Entre los individuos como entre las naciones, el respeto al derecho ajeno es la paz*, refiriéndose precisamente al derecho que todo individuo tiene como ser humano.

Dicha constitución implantaba el liberalismo y el individualismo como regímenes de relaciones entre el Estado y sus miembros⁷. En este contexto el Estado era mero vigilante de las relaciones entre particulares, entre los miembros de la sociedad. Esta constitución, pese a que menciona el proteger los derechos individuales, no hace mención de cuáles son estos derechos, no los enumera, sino que los da por hecho, los considera como verdades implícitas e inherentes⁸.

Por último, la Constitución de 1917. El primer texto constitucional adoptado en el mundo en el que se encuentran garantizados los derechos sociales, fue promulgado en México y es en esta Constitución⁹. Después del largo periodo del porfirismo, estalló la Revolución la cual logró legalizar sus aspiraciones en esta ley que fue considerada como una serie de reformas a la de 1857 pero que incluyó en su capítulo I un catálogo de derechos del hombre y que recibió el nombre de Garantías individuales¹⁰. Esta constitución marcó el inicio de la segunda generación de los derechos humanos en la historia mundial.

Contrariamente a este admirable hecho, actualmente México no se ha caracterizado precisamente por tener una gran labor en el cuidado de los derechos humanos. Tiene instituciones gubernamentales y no gubernamentales que se dedican a vigilar que estos no sean transgredidos, pero parece que no son suficientes para logra erradicar este mal que tanto ha azotado a las minorías y al mismo individuo independientemente de su status y condición social.

Todo parece indicar que este es un problema de educación y culturización de los derechos del hombre, del respeto del individuo por el individuo. Hay que cortar el problema de raíz, desde nuestros niños, los habitantes del futuro, para que éstos sepan respetarlos, cuidarlos y cultivarlos en sus hijos; para que los aprendan así como aprenden a leer, a escribir o a ir al baño, para que sepan que los derechos son inherentes al individuo y que su completo resguardo llegará cuando no haya necesidad de escribir tratados que defiendan a los niños o a las mujeres, ni de promulgar constituciones que defiendan a los indios de los europeos, ni a los negros de los blancos, ni a los pobres de los ricos. Hay que enseñar los derechos humanos hasta que entendamos que *el respeto al derechos ajeno es la paz*.

DISTRIBUCIÓN Y MANEJO DEL DOCUMENTAL DENTRO DE LAS INSTITUCIONES.

Siempre que se trate de la distribución de algún material audiovisual, cualquiera que este sea, se esta hablando de un riesgo. Dado que el mensaje será difundido en diferentes asociaciones que de alguna manera están interesadas en los derechos humanos, dicho riesgo, en este caso, es que se puede extraviar el mensaje (independientemente del medio que se haya utilizado para realizarlo) o bien que se haya grabado sobre nuestro mensaje por error del usuario, etc.

En México existen diferentes instituciones para la defensa de los derechos humanos, todas ellas están registradas en la Comisión Nacional de Derechos Humanos (CNDH) la cual se encarga, además de defender y difundir los derechos del hombre, de normar las relaciones entre las diferentes instituciones del país, tanto las Organizaciones No Gubernamentales (ONG) como las Gubernamentales.

Las ONG de protección a los derechos humanos actúan como la voz y la conciencia de la sociedad. Las mas de las veces, son ellas las que denuncian las violaciones cometidas a los derechos, son las que están al tanto del comportamiento de los servidores públicos, son las que intentan crear conciencia sobre los problemas latentes en la sociedad que tienen que ser resueltos, son quienes trabajan de cerca con las organizaciones sociales, las que pueden aportar ideas puntuales y profundizar en ellas dado su cercana relación con los sectores directamente afectados, además de presionar ante la opinión pública para poner en evidencia a las autoridades que no respeten los derechos básicos del hombre. Sin embargo, las labores de las ONG son muy variadas y no todas trabajan de igual manera: algunas se dedican principalmente la investigación, capacitación, docencia y en general a promover, académicamente hablando, los derechos humanos de algún sector específico de la sociedad. Otras realizan la defensoría de sectores vulnerables y de denuncia ante la opinión pública. Algunas más tienen centrada su actividad en sectores de la población como los indígenas, niños de la calle, mujeres, etc. y se ocupan de los derechos humanos sólo de manera complementaria.

A su vez, las Organizaciones Públicas de Protección a los Derechos Humanos (OPPDH) tanto las nacionales como las estatales, están facultadas para intervenir como organismos de derecho. En el ámbito correctivo, su tarea consiste en tener conocimiento de presuntas violaciones a dichos derechos, obtener evidencias por el conocimiento directo y fe pública que tienen sus visitantes, así como de la información que obtenga de los servidores públicos ya que éstos están obligados por ley a brindar la información que se les requiera. También es valiosa la información que puedan proporcionar las ONG relacionadas con el caso.

A partir de las evidencias en un determinado caso, las OPPDH podrán determinar si hay inocencia o responsabilidad y pronunciarse en los términos en que corresponda. De no acreditarse la violación de los Derechos Humanos, las comisiones públicas concluyen con un Documento de No Responsabilidad; de sí acre

ditarse la violación y dependiendo de la gravedad, pueden emitir una Recomendación o concluir con el caso por Amigable Composición. Pero por ningún motivo se darán por satisfechas cuando el infractor no sea sancionado en términos de la ley y en caso de ser posible, se resarza el daño ocasionado a la víctima.

En el ámbito preventivo la principal función que las comisiones de derechos humanos realizan es la de promover la cultura de los Derechos Humanos. Con éste propósito la Comisión Nacional realiza investigaciones sobre situaciones sistemáticas de violación a los derechos, propone cambios legislativos o de políticas cuando así lo considera pertinente, capacita a servidores públicos, realiza campañas de promoción de los Derechos Humanos y favorece una capacitación sistemática tanto a nivel de educación formal como no formal relativa a una adecuada protección de derechos, principalmente de los grupos más vulnerables.

Esta tesis tiene como objetivo el poner a la mano de las diferentes instituciones una herramienta para la elaboración de documentales en video con los cuales puedan justificar su labor dentro de la sociedad, defender y difundir los derechos humanos, solicitar apoyo económico o patrocinios a diferentes instituciones para poder seguir con su labor o bien para formar un archivo videográfico y tener documentada dicha problemática dentro del país.

Muchas instituciones ya cuentan con el video como medio de comunicación con otras instituciones relacionadas con los derechos humanos. Los documentales que se lleguen a realizar para ser difundidos tendrán que estar manejados por la institución que los realice. El público tendrán que tener claro el por qué de la realización del documental y qué es lo que persigue el productor: conseguir fondos para la ONG; difundir su labor y el impacto que tiene en la sociedad, difundir la cultura de los derechos humanos, etc. La institución productora tendrá que tener el control sobre su documental en todo momento, no dejarlo sin antes firmar algún documento de recibido, estar presente durante la reproducción del mismo o estar en contacto con los futuros patrocinadores de la institución para cualquier aclaración.

Cada video tendrá que llevar el nombre de la institución productora, el título y el año, tanto incluido en el mensaje audiovisual como en la caja de almacenamiento. También es recomendable el registrarlo en la oficina de patentes para evitar cualquier problema posterior de derechos de autor.

Dado que son documentales es preciso utilizar seudónimos. No es conveniente poner los nombres verdaderos de los afectados porque puede haber represalias en contra de éstos o bien de los productores. Estos últimos se protegerán utilizando únicamente el nombre de la institución en los créditos.

Con estas indicaciones se logrará un mejor manejo de los mensajes de institución a institución, se evitarán pérdidas de material y se podrá avanzar mucho en cuanto a difusión y defensa de derechos humanos se refiere. Es preciso poner a disposición del hombre la técnica, pero no para su autodestrucción, sino para lograr su evolución social y civilización.

V. DERECHOS HUMANOS

Existen infinidad de instituciones relacionadas con los derechos humanos, por lo tanto no es posible enumerarlas todas, sólo algunas, las que están dedicadas principalmente a la protección de los derechos humanos, sean ONG o gubernamentales, y que se encuentren dentro del Distrito Federal:

CNDH	Comisión Nacional de Derechos Humanos
CNDH-DF	Comisión Nacional de Derechos Humanos del Distrito Federal
AMDH	Academia Mexicana de Derechos Humanos
ACAT	Acción de los Cristianos para la Abolición de la Tortura
AHC	Acción Humana por la Comunidad Amnistía Internacional, Sección Mexicana
ASDEJUR	Asesoría y Defensoría Jurídica a Grupos Marginados Asociación Latinoamericana para la Prevención y Sanción de la Tortura
COVAC	Asociación Mexicana contra la Violencia hacia las Mujeres
AMNU	Asociación Mexicana para las Naciones Unidas
ANADEM	Asociación Nacional de Apoyo y Defensa para la Mujer Asociación Nacional de Derechos Humanos A.C.
ANPRODEUPEC	Asociación Nacional Pro-defensa de los Derechos Humanos del Periodista y Ciudadano "Ricardo Flores Magón"
BUSCA	Brigada Universitaria de Servicios Comunitarios para la Autogestión
BJ-UAM-A	Bufete Jurídico de la Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco
CAMMM	Centro de Apoyo a la Mujer "Margarita Magón"
CECOPE	Centro de Coordinación de Proyectos Ecuménicos
CDHFV A.C.	Centro de Derechos Humanos "Fray Francisco de Victoria O.P."
PRODH	Centro de Derechos Humanos "Miguel Agustín pro Juárez"
CDHYAX'KIN	Centro de Derechos Humanos Yax'kin CEDIM Centro de Desarrollo Integral de la Mujer
CEE	Centro de Estudios Ecuménicos
CICAM	Centro de Investigación y Capacitación de la Mujer
CEFLOR	Centro "Florencia Quesnel" CEMAR Centro de Ayuda a Refugiados
CENCOS	Centro Nacional de Comunicación Social Centro por la Vida y la Paz "Rigoberta Menchú Tum" (Fundación Rigoberta Menchú)
CRIE	Centro regional de Informaciones Ecuménicas Colectivo de Apoyo al Desarrollo de la Niñez
COMEXANI	Colectivos Mexicano de Apoyo a la Niñez
CMDDPH	Comisión Mexicana de Defensa y Promoción de los Derechos Humanos
CMDH	Comisión Mexicana de Derechos Humanos Comisión Mexicana de Juristas y Abogados por los Derechos Humanos

CONCEDH	Comisión Nacional Cristiana Evangélica de Derechos Humanos
CADIP	Comité Americano de Derechos Humanos y Defensa de Internos Penitenciarios Comité de Ciudadanos en Defensa de los Derechos Humanos Comité de Derechos Humanos Ajusco Comité de Derechos Humanos “Carlos Salinas de Gortari”
CODHHSO	Comité de Derechos Humanos de las Huastecas y Sierra Oriental
COEXREOS	Comité de Ex-Reos para la Defensa de los Derechos Humanos “José Revueltas”
CSGEM	Comité de Solidaridad con Grupos Étnicos Marginados Comité Nacional Independiente Pro-Defensa de Presos, Perseguidos y Exiliados Políticos
CDHICERESO	Comité para la Defensa de los Derechos Humanos de los Internos del Centro de Readaptación Social “Lic. Juan Fernández Albarrán”
EUREKA	Comité Pro-Defensa de Presos, Perseguidos, Desparecidos y Exiliado Políticos de México Comité Promotor de Iniciativa Indígena por la Paz
COCUAC	Comunicación Cultural Comunicación y Derechos y Humanos Defensoría de Grupos Étnicos “Bartolomé de las Casas”
EDYPRO	Departamento de Derechos Humanos de Faprode Educación y Prospectiva

Estas son las instituciones que, dentro del Distrito Federal, trabajan para la defender los derechos humanos. A lo largo de toda la República Mexicana las asociaciones, civiles y gubernamentales, que tienen el mismo giro son mas de 100. Sin embargo parece que esto no es suficiente para erradicar el problema de la violación de los derechos humanos. Como ya he mencionado, creo que es un problema de educación, es un problema que se ha generado por falta de una cultura de los derechos humanos. Es necesario empezar a trabajar en y por ella, formar dicha cultura en las aulas de las escuelas y en los senos de los hogares, en el trato con nuestros compañeros de escuela o de trabajo, peso sobre todo en la formación con que eduquemos a nuestros hijos.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS DEL CAPÍTULO V

1. "Historia de la Cultura", pag. 131
2. "Los Derechos Humanos al Alcance de Todos", pag. 12
3. "Los Derechos Humanos al alcance de todos", Pag. 17
4. "Antología de Clásicos Mexicanos de los Derechos Humanos" , pag. 234
5. "El tributo indígena en la Nueva España"
6. "México Profundo", pág. 131.
7. "Defender los derechos humanos", pág. 82
8. "Defender los Derechos Humanos", pág. 82
9. ídem, pág. 83
10. "Enseñar los Derechos Humanos", pág. 102

VI. ANTECEDENTES DEL USO DE LOS MEDIOS TÉCNICOS AUDIOVISUALES EN LA PROBLEMÁTICA SOCIAL

Ya en el capítulo tercero se habló de los antecedentes del género documental, de su evolución como género y las personalidades que contribuyeron a dicha evolución. En el presente capítulo se describirá, no ya las características del documental, sino de la aplicación práctica que se les ha dado a los medios audiovisuales en este terreno.

Desde sus inicios la comunicación audiovisual propiamente dicha ha sido utilizada como medio de expresión y retrato de la sociedad. El cine fue el primer aparato audiovisual utilizado para retratar la vida de la sociedad, aunque sus fines no eran documentales; además de la fotografía, que aunque no es un medio de esta naturaleza, también se utilizaba como testigo de la vida. Así, cuando los hermanos Lumiere registraron la salida de los obreros de la fábrica estaban rodando sobre tomas documentales. Desde entonces, el documental ha sido una constante en el cine tanto por el registro de hechos ocurridos como por la objetividad que el cine ha dado a muchos géneros, esto es que, por ejemplo, existen historias argumentales que se desarrollan en determinada época, lugar, condiciones sociales, etc. y para llevarlas a cabo ha sido necesario el utilizar las técnicas documentales del cine.

La aplicación que se le dio al cine desde su nacimiento, como se ha venido mencionando, fue documental, consciente o inconscientemente. Lumiere realizó algunas decenas de filmes en 1895. En su primer film, *La Sortie des usines* (La salida de la fábrica), están las obreras con sus faldas acampanadas y sombreros con plumas, y a los obreros tomando sus bicicletas. Este es el primer ejemplo que existe de documental, pero hubo muchos otros como *La Charpentier*, *Le forgeron*, *La demolition d'un mur*, que resultan ser documentales sociales de las familias acaudaladas francesas. Pero sus filmes más famosos son *El arribo de un tren* y *El regador regado*. El primero es un film documental y es la filmación de la llegada del tren a la estación del ferrocarril, escena que hizo estremecer a los espectadores y que demostró la influencia que podía tener este nuevo aparato

sobre las mentes. Este film deja ver las costumbres de los habitantes de París esperando el tren en el andén. El segundo film puede ser clasificado ya como argumental dado que está pensado con fines de diversión y entretenimiento.

Lumiere tuvo que capacitar a algunas personas para el manejo de su aparato. Así, los primeros cuatro operadores del cinematógrafo trabajaban en escenas exteriores, escenas de género, noticieros, reportajes, etc. Incluso uno de ellos realiza 30 filmes en 1897 sobre la escuela de caballería el cual es ya un verdadero documental que dura alrededor de 30 minutos.

Posteriormente, el cine entra en crisis cuando la gente comienza a cansarse de ver imágenes sin secuencia, se aburre de ver una serie de fotogramas que no le cuentan una historia. Es entonces cuando el cine tiene que aprender a contar historias, a montar escenarios y preparar vestuarios y es George Méliés quien se encarga de dotar al cine de todos los elementos para lograrlo.

Sin embargo, no es preciso para este trabajo ocuparse ampliamente del cine argumental, sino del documental el cual jugó un importante papel en las revoluciones de principios de siglo, como es el caso de la Revolución Mexicana.

Ya se han mencionado personas como Dziga Vertov y Robert Flaherty y su importante labor dentro del género documental social, este último con *Maona*, *Sombras blancas en los mares del Sur*, en donde pone de manifiesto la explotación de los pescadores de perlas por parte de la raza blanca; y *Tabú* la cual trataba de los indígenas y sus conflictos con las supersticiones y las castas.

Flaherty sobresalió en este terreno pero existen otros ejemplos, también soviéticos, de cómo se ha utilizado el cine en el área social. Uno de ellos es el caso de *El tren cinematográfico* de Aleksandr Ivanovich, que en 1932 daba vueltas por Ucrania y el cual filmaba comedias satíricas que criticaban y descubrían los errores en el trabajo. Filmaba en lugares de trabajo problemáticos donde no se laboraba correctamente y a los responsables de esto. Se trataba de un cine fiscal como lo denomina el mismo Aleksandr Ivanovich: *utilizamos el cine documental, la crónica, como una intervención activa y crítica en el esclarecimiento de las causas del mal trabajo*¹. Es aquí donde radica la importancia del cine dentro de la vida productiva de un país que lucha por crecer. En este caso, el cine fue utilizado para denunciar las faltas en el trabajo y los que no cumplían recibían la sanción pertinente ya que no podían decir nada en contra de las imágenes. También se filmaba en fábricas donde sí existía una organización funcional para demostrar en otros lados que sí se podía trabajar bien siempre y cuando existiera esta organización.

Este es un ejemplo de cómo se ha utilizado el cine, pero desgraciadamente no sólo se ha utilizado con fines de progreso, sino también bélicos, como es el caso de la Segunda Guerra Mundial donde Hitler *bombardea* a la juventud con filmes bélicos para mantener despierto el espíritu de la guerra de los jóvenes hitlerianos contra todo aquel que no fuera alemán.

En la década de los 30's el cine de propaganda toma gran auge. Francia intentaba realizar filmes antinazis, sin embargo, según el New York Time, estos

filmes *se expresan con trivialidad frente a un peligro que amenaza a todos.*

Mientras tanto en los Estados Unidos, declarada ya la guerra, Roosevelt daba instrucciones de realizar un cine que exaltara el justo derecho y los valores norteamericanos, movimiento antinazista que se fue extendiendo cada vez más. Así se realizaron películas como *Confesiones de un espía nazi*, *Cuatro Hijos*, *Enviado Especial* y *Tormenta Mortal*, éste último era un llamado al pueblo alemán para que derrocar a Hitler.

Todo esto parece concluir en que realmente el cine documental y los noticieros son una poderosa arma para mostrar la verdad que las masas quieren saber, con *la dosis necesaria* por supuesto. Sin embargo no hay que olvidar al cine argumental como espectáculo de masas ya que éste también resulta importante y de gran peso para mantener contento al pueblo, mantener el orden, establecer valores y reprobar aquellos que no lo son: al pueblo pan y circo.

La historia del cine está llena de estos filmes, tanto de propaganda como de espectáculo, pero hay otros que en realidad descubren y denuncian las situaciones de las sociedades, tal es el caso de *Muerte al Invasor*, documental cubano de 1961 el cual muestra la derrota del ejército norteamericano en territorio cubano: la Playa Girón.

Tras muchos filmes documentales, la juventud cubana logra por fin poner de manifiesto el imperialismo yankee y la invasión de la cual son objeto. En este film se puede observar la lucha de un pueblo indignado que quiere su libertad y un gobierno no impuesto. Este noticiero-documental contiene la visión directa de los hechos y es producto de varias tomas de diferentes personas con sus cámaras. Su montaje revela un gran trabajo de síntesis cinematográfica. Sin embargo no hay que fiarse mucho de esta visión ya que en el fondo sigue siendo propagandística. El montaje fue realizado por el gobierno cubano lo cual deja al descubierto que el propósito del film es dejar en evidencia a los Estados Unidos exaltando los valores cubanos.

De esta manera es como el cine documental deja ver y sentir las realidades de otros pueblos, no importando las costumbres que tengan estos hombres, religión, raza, color o sexo. Según Flaherty una producción de esta naturaleza *tiene un valor incalculable a efecto de la mutua comprensión de los pueblos*².

Con todo lo anterior se pone de manifiesto la importancia que ha tenido el cine documental dentro de la historia de la humanidad mencionando sólo algunos ejemplos, quizá los más representativos. Como decía León Trotsky: *el cine es un instrumento que se impone por sí solo, es el mejor instrumento de propaganda*³ y estos ejemplos le dan la razón.

Entre 1896 y 1906 los hermanos Lumiere mandaron a diferentes países personas encargadas de proyectar y filmar en esos países. Los enviados a México fueron C.J. Bernard y Gabriel Vayres quienes, tras una entrevista con el entonces presidente Porfirio Díaz, filman una serie de películas tratando de retratar la vida cotidiana del país. El primero de estos filmes es *El Presidente Porfirio Díaz montando a caballo en el bosque de Chapultepec*. Otras películas son del presidente

en diversas circunstancias (en carruaje, el 16 de septiembre, con sus ministros, etc.); también se filmó la llegada de la campana de la independencia a la capital, unos indígenas comiendo, una danza folklórica, el mercado, entre otros; todos estos filmados en el espacio y tiempo precisos, es decir, con carácter documental. También se producen documentales reconstruidos: el duelo entre dos diputados en el bosque de Chapultepec.

Los norteamericanos también vinieron a filmar a territorio mexicano. Retrataban, al igual que los franceses, la vida cotidiana y las costumbres del pueblo. Estas películas las proyectaban tanto en México como en su país de origen.

Pero no sólo los extranjeros trabajaban cinematográficamente en torno a México. El ingeniero Salvador Toscano, realizó una película sobre el viaje de Porfirio Díaz a Yucatán, tratando de mostrar este viaje desde diversos puntos de vista utilizando varias cámaras y tratando de dar una secuencia a las imágenes logrando así una síntesis cinematográfica del viaje. Además, integró un reportaje con 51 fotografías fijas a manera de diaporama con el fin de comunicar una idea mas completa del viaje.

Los siguientes largometrajes de actualidades mexicanas, así se denominaba a los acontecimientos relevantes filmados de la época, fueron los tomados por los hermanos Guillermo, Salvador y Eduardo Alva: *La inauguración del tráfico internacional por el istmo de Tehuaptec* (1908) y otro del viaje de Porfirio Díaz a Manzanillo. Pero quizá el film más importante del porfirismo, fue *La entrevista Díaz-Taft*, la cual tenía la característica de narrar dos hechos paralelos, el viaje de Díaz a Texas a lo largo del territorio mexicano y los preparativos para su recibimiento: hasta concluir con el encuentro. Los hermanos Alva estaban manejando dos sucesos paralelos, integraron estos dos relatos para llegar al mismo fin: la entrevista. Aquí el cine interviene como testigo de este acontecimiento, y lo narra por medio de 40 *vistas* en movimiento de diversos aspectos del viaje. En el orden de las vistas estaba el secreto de la narrativa. Esto permite ver que en México, paralelamente con otros países, se estaban manejando ya los principios del montaje para conseguir el relatar acontecimientos.

Al iniciarse la Revolución Mexicana en la segunda década del siglo, el documental mexicano tomó gran auge. Además de los norteamericanos que realizaron películas como *Mexico Barbarous*, los pocos cineastas mexicanos empezaron a trabajar sobre este hecho histórico.

Los principales representantes de éste cine fueron Salvador Toscano, Guillermo Becerril, Gustavo Silva y los hermanos Alva.

Se realizaron gran cantidad de filmes en torno a este pasaje de la historia de México. En 1911 los hermanos Alva además de algunos cortos, realizaron dos largometrajes: *Conferencia a las orillas del Río Bravo* e *Insurrección en México*, éste último con una duración de tres horas y cuarenta minutos, por lo que el film se dividió en tres parte las cuales fueron proyectadas separadamente. En este film se pueden apreciar importantes personalidades y diferentes aspectos de la vida

política del país: al presidente Francisco I. Madero, Pancho Villa, al General Orozco, las manifestaciones en la capital, la toma de la presidencia del señor de la Barra, tropas federales, etc.

Se realizaron otras producciones: *Las Conferencias de paz en el norte y toma de Ciudad Juárez* (1911) y *Viaje triunfal del jefe de la Revolución don Francisco I. Madero* del mismo año.

Por otra parte, es necesario mencionar que los hermanos Alva, al realizar sus producciones, se comportaban de una manera imparcial, ellos no tomaban partido por ninguno de los dos bandos. Se limitaban a realizar sus filmaciones y después a montarlas de la manera más objetiva para narrar los acontecimientos sin meterse en explicaciones verbales (letreros) y sin decir quienes eran los *buenos* o quienes los *malos*. *La revolución Orozquista o los hechos gloriosos del Ejército Nacional* (1912), es la película que lleva a su madurez la técnica del documental mexicano por manejar esta objetividad e imparcialidad a diferencia de películas anteriores que manejaban el principio de la apoteosis, esto es la glorificación de ciertos personajes al terminar la película dirigiendo las opiniones del público. *La Revolución Orozquista* estaba dividida en dos partes: una que mostraba el lado revolucionario y la otra el federal y sus imágenes causaron un gran impacto en el público. En más de una ocasión, provocaron la violencia en los cines y manifestaciones pro o en contra de los caudillos.

Se rodaron tres filmes sobre la Decena Trágica (período de 10 días en los que se llevó a cabo la usurpación del poder a Francisco I. Madero por parte de Victoriano Huerta) los cuales también eran películas de las dos partes pero montados de manera diferente a *La revolución Orozquista* y manejando la apoteosis.

Esto permite pensar que en el cine documental mexicano, tanto había producciones que manipulaban la información como con las que deseaban crear conciencia, es decir, había cineastas a los cuales les interesaba transmitir los hechos tal cual eran realizando películas que formaban una conciencia de lo que estaba ocurriendo en el país, pero también los había a quienes les interesaba sólo el reafirmar el sistema de gobierno del Estado.

El Estado pronto se dio cuenta de lo que el cine representaba. Como espectáculo de masas era peligroso y más para una sociedad cansada de tantas noticias imprecisas y contradictorias que al ver ciertos filmes se creaba una conciencia y tomaba partido. Esta situación llegó a su límite cuando se exhibieron algunos noticieros acerca de la invasión norteamericana a México y el público salió gritando improperios contra los Estados Unidos. Esto no convenía a los intereses del sistema y entonces se deja sentir la censura al prohibirse la exhibición de películas que alterarían el orden y al producirse películas con una intención federalista.

Sangre Hermana (1914) es una de éstas producciones, en la cual es palpable un adelanto en la narrativa visual pero con un fin meramente propagandístico; son escenas de la lucha contra Zapata pero desde el punto de vista oficial.

En fin, México hace excelentes producciones pero, desgraciadamente, la censura y los intereses personales de los productores y directores merman el desar-

rollo que iba teniendo el cine, sobre todo en lo documental. Los cineastas mexicanos pierden de vista el desarrollo de un lenguaje visual cinematográfico tratando sólo de exaltar a los poderosos olvidándose del uso que hasta entonces se le había dado al cine y olvidándose también de desarrollar un lenguaje narrativo. México pierde así la oportunidad de destacar en la historia del cine mundial y deja la oportunidad, y los avances que ya había conseguido, a los cineastas de otras partes del mundo, sobre todo a los soviéticos.

Por otro lado, en 1915, los directores y productores se preocupan por hacer propaganda a México en el extranjero, es decir, surge el cine nacionalista, ya que fuera del país se proyectaban películas en las cuales se dejaban ver sólo los aspectos *malos* del México de entonces dejando de lado que había otras cosas que mostrar.

Actualmente el cine documental, por lo menos en México, se ha visto minimizado por el género argumental cinematográfico con grandes e impactantes producciones. Pero además, el cine documental también se ha visto rebasado por el fenómeno televisivo dado el alcance que tiene la televisión, el cual es mucho mayor que el que pueda tener el cine ya que llega a cualquier casa y se sitúa en el seno familiar.

La televisión también ha tenido su participación en el terreno documental social.

A finales de la década de los 30's nace la televisión propiamente dicha, nace la televisión que desde un principio es utilizada como instrumento de manipulación y que con el tiempo se convertiría en el medio de la comunicación privilegiado el cual tiene características muy particulares tanto técnica como socialmente. Técnicamente hablando, tiene la capacidad de emitir mensajes en vivo, puede almacenar los programas (por medio del vídeo) para transmitirlos posteriormente. En cuanto a lo social, la televisión, como otros medios masivos, a través de sus programas impone modelos de conducta, estereotipos, aprueba o no ciertos comportamientos de acuerdo a la moral establecida previamente por la sociedad y contribuye al mantenimiento del sistema sin permitir al espectador poner resistencia a lo que el medio ofrece y sin permitir que se le cuestione. Como agente educativo, influye en la vida de los individuos paralelamente con otros factores de socialización como son la familia, la escuela, el grupo de amigos, el juego, etc., pues el aprendizaje de comportamientos y actitudes sólo se da a través de la interacción social: la televisión complementa la educación del individuo.

La televisión vino a reforzar el proceso de masificación (proceso de unificación de las mentes) que se había dado en las aglomeraciones industriales presentando programas con las características previamente descritas: reforzadores de la moral, implantación de modelos de conducta y mantenimiento del sistema. Sin embargo, al igual que en el cine, hubo quien se preocupara por buscar una aplicación diferente al medio televisivo aprovechando las ventajas que ésta ofrece. Se realizaron documentales y reportajes, así como también se le dio un uso educativo con la telesecundaria y la preparatoria abierta.

En el año de 1935, se transmitía en las salas cinematográficas una serie titulada *La marcha del tiempo*, que eran reportajes que trataban de llegar al fondo de la noticia. Años más tarde, en 1951, Edward R. Murrow, reconocido reportero y corresponsal de guerra norteamericano, junto con Fred Friendly, desarrollaron una nueva serie con las mismas características de *La marcha del tiempo*, pero ésta serie fue llevada a la televisión marcando la pauta para que el periodismo investigador (documentalismo) fuera llevado al medio televisivo. Esta nueva serie se llamó *Véalo ahora* y trataba diversos temas entre ellos y muy especialmente el McCartismo y el problema del ejército norteamericano con éste senador. Murrow aprovechó las oportunidades que ofrece la televisión iconoclasta (TV iconoclasta es aquella que va en contra de la manera de utilizar el medio y busca un modo alternativo de hacer televisión) a los políticos *para autodestruirse mediante sus propias imágenes* esto lo lograba por medio del retrato y del lenguaje corporal de los televisados lo cual los ponía en evidencia y permitía que los televidentes se formaran sus propios juicios acerca del problema que se estaba tratando.

Durante la década de los 60's, diferentes emisoras produjeron documentales. La NBC produjo una serie de programas especiales llamada White Paper de los cuales, el más importante, fue *El asunto del U2*. La ABC realizó *Los niños están observando*, documental que demostró el papel crítico que la televisión podía desempeñar.

Cosecha de Vergüenza, documental de la CBS, fue transmitido en un momento crucial para poner de manifiesto la situación que miles de inmigrantes estaban viviendo en ese momento en contraste con el desfile del día de Acción de Gracias de Macys. Esta era la intención, subrayar esta situación para crear conciencia en los televidentes e invitarlos a tomar partido. Sin embargo con un solo documental difícilmente se logrará que la gente haga algo al respecto, aunque sí puede crear conciencia.

No obstante, en esta misma década, el documental La Primavera Silenciosa investigó el problema del uso de pesticidas y el peligro que representaba para el ambiente. El uso del retrato nuevamente jugó un papel importante y escenas tan patéticas como la muerte de un gorrión, acentuaron el tono dramático del documental. Poco tiempo después de transmitido éste documental, el Congreso limitó el uso de pesticidas dañinos para el ambiente.

Mientras tanto, México también le daba a la televisión un uso diferente al del mero entretenimiento. Se intentaba utilizar la televisión didacticamente.

La televisión en nuestro país era y es propiedad de un seleccionado grupo desde el año de 1949, cuando se autorizó por parte del gobierno la concesión a la empresa Televisión de México S.A. con el canal 2, 4 y 5, llegando a constituir la organización Telesistema Mexicano, actualmente, Televisa.

En esta misma década, el Estado Mexicano, otorga la concesión del canal 11 al Instituto Politécnico Nacional, el cual representaba el único canal que proponía la transmisión de programas culturales, es decir, mientras los canales 2, 4, y 5 se ocupan de entretener al público, mantener los valores morales y lucrar, el IPN, por

medio del canal 11, propone una televisión para la difusión de la cultura poniendo ésta al alcance de las mayorías.

En 1965, el entonces Secretario de Educación, Jaime Torres Bodet, era precursor de la TV educativa, ya que junto con Alvaro Galvez proponía un plan piloto de alfabetización a distancia y se dio inició a la telesecundaria con la serie Yo puedo hacerlo con la cual se daba la pauta para iniciar la educación por la vía televisiva. El objetivo de esta labor era hacer llegar la educación a lugares lejanos y a personas que no tenían acceso a la educación de manera directa y presencial.

Así, en 1968, la telesecundaria se transmitía por canal 5 logrando abarcar 5 entidades diferentes. Actualmente, la telesecundaria es transmitida por canal 9 y llega a comunidades muy distantes. Se utilizan tecnologías como la vía satélite y antenas parabólicas.

En 1971, por decreto presidencial, se crea el Centro para el Estudio de Medios y Procedimientos Avanzados para la Educación (CEMPAE) el cual tenía la finalidad de controlar y fomentar la educación extraescolar, programar la investigación educacional del país y asesorar a instituciones con funciones semejantes, como es el caso del canal 8 que se crea en 1974 en Monterrey y que tenía los objetivos de ofrecer alternativas educativo-culturales, atraer audiencias que por diversas causas, sobre todo socioeconómicas, no tenían el hábito de acudir a la TV como medio alternativo o suplementario para su educación; incrementar la calidad de contenido en la programación de la TV y hacer vigente el derecho a la educación y la información.

El documental televisivo es actualmente una poderosa arma para conocer los problemas de cualquier índole de un país, pero el uso que se les está dando es meramente demagógico y dogmático⁴ dejando de lado la cultura y la acción socio dinámica, logrando con esto mantener la *paz social* manteniendo y reforzando valores del sistema olvidando que la televisión ofrece mucho de sí para lograr el desarrollo social del país.

Sin embargo, cabe mencionar que actualmente canal 13 de televisión Azteca, está realizando desde hace algunos años un programa que se ha preocupado por ciertos problemas sociales, ejerciendo una acción real y directa para encontrar una solución a éstos. Este programa se conoce con el nombre *A quién corresponda* y se transmite de lunes a viernes a la una treinta de la tarde por dicho canal. Es un programa de apoyo social para las minorías que han sido víctimas de la autoridad o de alguna otra persona: familiar, amigo, vecino, delincuente, etc., y para solicitar ayuda económica, social, material, etc. a la sociedad civil y a las autoridades.

Buscar alternativas para la televisión es una opción para mejorar la calidad de los programas actuales, una televisión a la cual se le pueda encontrar una aplicación social y dinámica, no impositiva, para el acrecentamiento de la cultura sin tratar de cambiar las condiciones de conciencia y de pensamiento ni de violentar el comportamiento de la sociedad.

Esta idea la defendieron algunos a finales de la década de los 50's con la utilización del video para la realización de trabajos independientes, es decir, con la

aplicación del video como medio de expresión.

El desarrollo tecnológico de éste nuevo aparato permitió a la televisión mejorar y aumentar sus opciones al mismo tiempo que entrañó la anti-tv, dado su manejo fácil, individual, accesible, exento de la censura del Estado y sobre todo por la bidireccionalidad que representa. Esto es la tecnología del video que puede ser usada en varios sentidos y responder a diversidad de orientaciones, esto es justamente lo que hace de él algo independiente de la Tv. Se podría pensar, en oposición a esto, que sin la Tv no habría video, pero el que la videgrabadora tenga gran parte de la Tv no presupone la inexistencia de la entidad denominada video.

Entre 1958 y 1964, surge en los Estados Unidos de Norteamérica un grupo de personas que revolucionaría en muy poco tiempo la situación existente en torno al video, estos son los artistas, quienes anteponen su personalidad al producto que realizan y al medio que los contrata; además de que su zona de trabajo está explorada: la imagen del video. Ciertamente aún no se les puede catalogar como video-artistas ya que se limitan a manipular y emitir producciones de Tv, pero su modelo de actuación ya corresponde en gran medida al video.

Dado que los artistas interesados en el video provienen en su gran mayoría de las artes plásticas, su irrupción en el medio televisivo produce un cierto efecto que resulta del manejo de la electrónica con finalidades de expresión por medio del lenguaje visual. Los videoartistas dan una aplicación estética al video, juegan con las imágenes electrónicas imprimiéndoles una carácter artístico dotando así al arte de un nuevo instrumento para su expresión.

El manejo de la imagen como elemento expresivo de la TV alcanza un nivel sumamente alto, esto es gracias al importante papel que jugaron los artistas en su desarrollo. Wolf Wostell emplea por primera vez en 1958 un monitor de TV para un trabajo artístico: *Deutscher Ausblick*. En 1963 muestra trabajos de collage de imágenes TV en la Smoling Gallery de Nueva York: 6 TV-decollages.

Dentro del movimiento video el objetivo planteado es determinar su especificidad y se intenta desde una doble perspectiva: la artística y la socio-política.

El video-arte, las video-galerías, las video-exposiciones, el video-performance, etc., se combinan con la video-guerrilla, el video-político y el video-sociológico (lo que se conoce con el nombre de video-comunicación).

En los años 60's el video desempeña el papel de una fuerza supra-tv fomentando el producto personal, el testimonio de un determinado lugar y en un momento preciso. El video propuso abiertamente al receptor convertirse en emisor lo cual logra poniendo al video portátil al alcance de todos por medio de la producción en serie lo cual reduce su costo y demuestra que no está supeditado a la tv, desencadena un concepto de trabajo individual audiovisual y sitúa al video en el mismo plano de cotidianidad que la tv.

El video se utiliza en todo, pero el peso específico recae sobre lo testimonial. El video es llevado a cabo por la minorías étnicas, los grupos marginados, las comunidades interesadas en publicar una realidad, etc., tratando ellos mismos sus propios problemas y buscando un canal de difusión. La ideo es que el receptor,

por medio del video, se convierta en emisor y las Tv sean los canales de difusión. Todo esto conlleva en sí un concepto: bidireccionalidad, lo cual implica la participación y dominio del individuo sobre los medios de la comunicación de masas.

En la década de los 70's, el video entra en una fase de promoción pública: se presentan cintas en certámenes artísticos, se fundan videotecas, se organizan eventos, conferencias y seminarios en torno a esta alternativa de la comunicación. Se pone al video al alcance de todos.

En México surgen nombres como el de Andrea di Castro que es uno de los primeros videastas mexicanos, en 1978 participó en el evento *intervalo ritual*. Incursiono en el video documental y experimental.

Pablo Gaytán videasta social, grabó varios conciertos y escenas de la vida cotidiana de los grupos punks. Posteriormente se los mostró y ellos vieron en medio de una posibilidad de reconocimiento lo que implicaba una retroalimentación del trabajo de cineasta: *El video nos sirvió mucho dentro del movimiento punk para hacer una autorreflexión*. Actualmente Pablo Gaytán está al frente del centro de información y foro independiente *Videar*.

Por otra parte, los videos realizados por Manuel Martínez, están dedicados a la divulgación científica y tecnológica. Afirma que en el video de divulgación científica existen tres géneros: investigación, apoyo a la enseñanza-aprendizaje y propiamente la divulgación de la ciencia dirigida a todo el público.

Rafael Corkidi, en la década de los 50 fue camarógrafo y director del Noticiero Cinematográfico. Se desenvolvió en el cine en la década de los 70, hasta que llegó al medio del video. Realizó varios videos entre los que destacan con *Figuras de la Pasión* (1984), *Relatos* (1986), *Querida Benita* (1989), *Murmullos* (1990) y *Rulfo aeternum* (1991). También realizó un documental acerca de la explosión de los ductos de gas en Guadalajara.

Un videasta más es Carlos Mendoza, quien al frente de la productora independiente Canal 6 de Julio, ha realizado una intensa labor de información desde 1986, cuando realizó un video sobre el movimiento el Consejo Estudiantil Universitario (CEU).

Estos son sólo algunos representantes del video en México pero existen otros como Francis García, quien fundó Redes Cine-Video, una alternativa audiovisual para que distintos grupos sociales contaran sus propios testimonios colectivos; Alejandra Islas, Sarah Minter, José Manuel Pintado, Alberto Roblest y Gregorio Rocha.

Los avances tecnológicos en cuanto al video siguen su curso y es absorbido por el sistema capitalista y con un tono de consumismo altamente preocupantes, de lo cual no están exentos los video-trabajadores. Poco a poco son seducidos por el sistema y abandonan su postura anti-tv y marginal para buscare un lugar el video dentro de los mass-media, olvidando por completo el aspecto artístico y sociológico que hasta el momento le habían caracterizado. Así, el video se desprende de los dos factores que influyeron en su desarrollo: el arte y la comunicación, logrando con esto reducirlo a una mera reproductora de programas y a una her-

ramienta mas sin vida del sistema político.

Actualmente, el video su utiliza en programas en donde es utilizado como testigo ocular de algún hecho de la vida.

Además se aplica en la investigación, en la terapia, en la docencia y en todas aquellas áreas en las que la memoria de los sucesos es de gran utilidad, pero sólo como eso, como memoria magnética sin canal de difusión, lo cual significa que no cumple con las características sociológicas del vídeo.

Bien, hasta aquí se han desarrollado diversos ejemplos de cómo se ha aplicado la comunicación audiovisual en el área social. Como se ha dicho al principio, con ésta tesis no se trata de descubrir el hilo negro al proponer al video como alternativa para el apoyo a los derechos humanos, sino de seguir una tarea que muchos, antes que nosotros, han iniciado.

Un país necesita de gente que se encargue de documentar su historia, no sólo con sociólogos, historiadores, antropólogos, sino de personas que cuenten cómo es y ha sido la vida del país, en este caso, de México. Es por eso que es importante seguir explorando y explotando el género documental, en cualquiera de sus variantes, para registrar la vida política, social, cultural, etc. de nuestro país.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS DEL CAPÍTULO VI

1. "Fuentes y documentos del cine" pag. 52
2. "Fuentes y documentos del cine" pag. 63
3. "Cine e historia", Pag. 79
4. "Doctrinas de la Tv".

VII. TRABAJO PRACTICO DOCUMENTAL EL NARCOTRAFICO Y EL ROSTRO INDIGENA

En este capítulo se describe la producción de un mensaje audiovisual, desde la elección del tema, aquí, un caso real de violación de derechos humanos, el cual se presentó en la ciudad de Tlapa de Comonfort, Guerrero; hasta el resultado final: un video documental editado de dicha problemática. Se describe todo el proceso de realización. Los datos de dicha problemática los proporcionó el Centro de Derechos Humanos Tlachinollan A.C., el cual mantiene en su poder una copia del video dado que dicho trabajo se mandó a hacer por esta institución.

Los medios con que se produjo este documental en realidad fueron muy escasos. Los recursos humanos se redujeron a tres personas: Abel Barrera, director de Tlachinollan, quien proporcionó toda la información requerida, datos estadísticos, algunos medios técnicos: cámara de video VHS, micrófono, tripié, medios de transporte y concertó las entrevistas. Claudia Monserrat Peña, egresada de la Universidad Iberoamericana Campus León de la carrera de Ciencias de la Comunicación quien realizó las tareas propias del guionista, editor, entrevistador, locución. Finalmente, Norma Reyes Buck, quien participó también como guionista, camarógrafa, microfonista y en la edición la cual se llevó a cabo en dicha universidad en isla de edición con generador de caracteres.

Tema:

Narcotráfico y derechos humanos.

Objetivo general:

Difundir la problemática que se vive en México, específicamente en la montaña de Guerrero, con respecto a los derechos humanos.

Público:

Todo público, antropólogos, abogados y todo el que se interese en la difusión y apoyo a los derechos humanos.

GUIÓN DOCUMENTAL.

Delimitación del tema.

El tema del narcotráfico es muy amplio, ya que se da en todos los niveles de la sociedad. Del mismo modo, la violación de los derechos humanos también es una problemática, ésta aun mas grande ya que se da, no sólo en todos los estratos sociales, sino a cualquier edad, entre sexos, entre naciones, entre individuos.

El abuso de los indígenas, a nivel nacional, es de todos conocido. En este caso no solo hablaremos del abuso de un par de personas con esta condición, sino de un abuso aún mayor en tanto que fueron acusadas y procesadas por el delito de atentados contra la salud sin tomar en cuenta que su misma condición no les permite conocer, en muchos casos, que están cometiendo dicho delito. Por otro lado, fueron agredidas, (sólo una de ellas) en su integridad física, lo que nos sitúa frente a un doble problema de violación de derechos.

Se documentará un caso específico de narcotráfico y violación de derechos humanos en la montaña de guerrero cometida en el año de 1995.

Recopilación de información.

La información depurada del caso fue proporcionada por Derechos Humanos de la Montaña Tlachinollan A.C.; datos estadísticos, religiones que se profesan, número de municipios, número de habitantes en cada municipio y global en la montaña, municipios en extrema pobreza como metlatonoc, lenguas que se hablan, índice de analfabetismo, salud, vivienda, condiciones y formas de vida, comunidades en donde se siembra la amapola, proceso de cultivo y extracción de la goma de opio. Datos específicos del caso de Roberta Martínez: acontecimientos, fechas, lugares, nombres, sentencias, proceso, los derechos violados y los resultados del caso de Roberta Martínez, a quien exculparon por ser menor de edad, y de Eugenia Gómez a quien consignaron por delitos contra la salud y la utilización de una menor para tales fines.

Objetivo dramático.

Difundir un caso específico de violación de derechos humanos: el de Roberta Martínez Herrera y su tía Eugenia Gómez Cervantes, quienes fueron sorprendidas transportando 3 kgs de marihuana desde Tlapa de Comonfort hasta la ciudad de Acapulco, todo esto dentro del estado de guerrero. Se abarcará desde su aprehensión hasta la emisión de la sentencia, enunciando la situación que se vive en la montaña de guerrero con respecto al narcotráfico y a los derechos humanos, proporcionando así el contexto a la historia lineal.

Maqueta.

Las condiciones de vida en la montaña de guerrero son de extrema pobreza. La deforestación ha perjudicado la agricultura de temporal, fuente de ingresos para muchas familias desde hace varios siglos. El trabajo artesanal y migratorio son dos alternativas para proporcionar a la familia un medio de subsistencia, sin embargo, los beneficios que aporta no son superiores a los que ofrece la agricultura. Una alternativa más es el narcotráfico, que ofrece al campesino indígena el obtener ingresos inimaginables y nunca con la venta de artesanía. El narcotráfico trae con-

secuencias desde rencillas entre familias y productores de la planta de amapola y marihuana, hasta la cárcel y sentencias superiores a los 20 años de prisión. Roberta Martínez y Eugenia Cervantes fueron acusadas de narcotraficantes ya que se les sorprendió con 3 kgs de goma de opio que trasladaban a la ciudad de Acapulco procedentes de Tlapa de Comonfort. Fueron detenidas el día 25 de febrero de 1995 en el puente conocido como el jale en esta última ciudad. Ambas indígenas, de origen mixteco, fueron procesadas por delitos contra la salud. Pero Roberta, además, fue violada por un agente judicial lo cual representa una doble violación de derechos: primero porque ellas no sabían que era un delito, su ignorancia no les permitió ver lo que hacían y por la falta de recursos les pareció sencillo el trasladar goma de opio de Tlapa de Conmonfort a Acapulco, y segundo porque Francisca fue violada por un agente judicial, lo cual tiene graves repercusiones en su vida. Esto implica aún más faltas a los derechos humanos porque se están transgrediendo los derechos del niño por parte del estado.

Plataforma

- Los tópicos a desarrollar en esta historia básicamente son:
- La ubicación en el tiempo y el espacio,
- Los enclaves étnicos más pobres de la región,
- Las formas de subsistencia de la población: agricultura de temporal, trabajo artesanal y trabajo migratorio.
- Devastación forestal.
- Todo esto proporciona el ambiente perfecto para la expansión del narcotráfico: cultivo y tráfico de drogas.
- Presentación del caso. Testimonio de Francisca Martínez y Eugenia Gómez.
- Medidas que toma el gobierno para combatir al narcotráfico: metiendo al ejército en la montaña y dándole el poder para todo.
- Intervención del INI y de Tlachinollan A.C.. en la defensa de ambas indígenas.

Paradigma estructural.

Introducción Primer acto	Desarrollo Segundo acto	Conclusión Tercer acto
Inicio. Condiciones de vida en la Monta;a de Guerrero.	Punto medio. Test. Eugenia G.C.	Final. Busca de soluciones. Condiciones de vida.
Lead. Narcotráfico en Gro.	1er.A. Narcotr. alternativa de subsistencia	3er.A. Consecuencias del narcotr.
	2o.A. Lucha contra narcotr. Ejercito en la Monta;a	
PA1. Test. Roberta Mrtz. Detención.		PA2. Test. Roberta Mtz. Violación

Sinopsis.

Roberta Martínez indígena mixteca de 10 años de edad y Eugenia Cervantes de 35 años también mixteca, fueron detenidas el 25 de febrero de 1995 en Tlapa de Comonfort, Guerrero, al ser sorprendidas con un paquete 3 kilogramos de goma de opio que transportaban con destino a la ciudad de Acapulco por órdenes de una mujer que les ofreció \$1,000.00 a cada una por hacer el viajecito, sin embargo, aceptaron el trabajo dado que desconocían que lo que transportaban estaba prohibido por la ley, es decir, no sabían que cometían un delito. Ambas mujeres fueron procesadas por delitos contra la salud. Roberta fue puesta en libertad el día 15 de marzo del mismo año gracias a la intervención legal y jurídica que tuvieron en el caso el instituto nacional indigenista y el centro de derechos humanos de la montaña tlachinollan, a.c. sin embargo, la noche en que fue detenida, Roberta fue violada por un agente judicial. Eugenia fue sentenciada a 10 años de prisión por el delito mencionado y a 5 más por la utilización de una menor para tales fines.

Tratamiento.

Género documental social, con duración aproximada de 10 a 15 minutos. Formato de video vhs. Un documental que utilice autorrepresentación es preferible realizarlo en este medio (y no en diaporama) para así conservar la veracidad de los testimonios. Color, sin ningún color específico que predomine. Tomas documentales con una gran carga emocional dado que serán crudas, tanto como la realidad lo permita. Dinamismo en el corte entre toma y toma, salvo en los testimonios. La voz en off y la música de fondo acompañará al texto durante todo el documental, exceptuando los testimonios, la presentación y los créditos, para mantener despierta la atención del espectador sin perder la seriedad.

Texto de grabación.

La Montaña de Guerrero se ubica en la parte suroriental de este estado, colindando con la mixteca poblana y oaxaqueña. En ella habitan más de trescientos mil habitantes distribuidos en diecisiete municipios y se asientan, desde hace más de ochocientos años, los mixtecos, tlapanecos y la población náhuatl.

LIGA Esta región está considerada como uno de los enclaves étnicos más pobres del país. Diez de los municipios de la Montaña Alta son considerados como de extrema pobreza //

La población indígena día a día se enfrenta a un sin número de dificultades para apenas mantenerse dentro de los límites de sobrevivencia:— se ha agudizado el deterioro ecológico, se mantiene la irracional explotación de la poca reserva boscosa debido a la tala inmoderada de la manera por parte de empresas

nacionales e internacionales sin que exista un interés por la reforestación. Esto ha provocado que la agricultura de temporal, única fuente de ingresos para muchas familias, se haya visto agravada y decrementada considerablemente//

Por otro lado, cada día es más evidente y dramática la nula rentabilidad del trabajo artesanal, el cual venía siendo otra forma para obtener ingresos y cubrir las necesidades básicas de la familia, ya que resulta insuficiente el ingreso obtenido de la venta de estas artesanías comparado con los días de trabajo que se requieren para producirlas//

Hoy en día el trabajo migratorio se ha transformado en uno de los pilares fundamentales de la economía familiar. Este trabajo consiste en un desplazamiento de toda la familia por un periodo de seis meses a diferentes campos de Sinaloa, Baja California y Jalisco, buscando una oportunidad de vida; sin embargo, debido a esta necesidad de sustento, la oferta de este trabajo es aceptada bajo condiciones infrahumanas y tratos discriminatorio//

Debido a esta espiral de devastación y pobreza extremas, la población indígena se ha visto obligada a buscar alternativas económicas para garantizar su alimentación mínima diaria//

Desde la década de los 80, y con la agudización de la crisis del campo, los indígenas al no encontrar alternativas legales para sobrevivir, se han visto involucrados en el problema del narcotráfico. CONTINUA

LIGA Actualmente, Guerrero se ha convertido en el primer productor de amapola y marihuana. CONTINUA

LIGA Esta práctica se ha extendido en toda la región ya que se encontró en esta actividad ilícita una fuente de ingresos para la subsistencia de las familias y ha logrado confirmar una economía subterránea que corre el riesgo de desquebrajarse y provocar una mayor crisis económica con grandes repercusiones sociales y culturales//

Debido a las condiciones orográficas de la Montaña, a su incomunicación y olvido, se ha transformado en el territorio privilegiado para los que promueven y dan financiamiento a estos cultivos ilícitos. Buena parte de su población encuentra en la siembra de estupefacientes una salida fácil pero sumamente riesgosa para la obtención de dinero. CONTINUA

LIGA A causa de este turbio negocio decenas de indígenas han sido detenidos y encarcelados, en la mayoría de las veces, injustamente//

ENTREVISTA DE ROBERTA MARTINEZ.

Roberta Martínez Herrera de 10 años de edad y Eugenia Cervantes de 35 años, fueron detenidas el día 25 de febrero de 1995 acusadas de llevar tres kilos de goma de amapola al puerto de Acapulco contratadas por una mujer desconocida y que se dedica al tráfico de estupefacientes. Sin embargo los afectadas aceptaron el trabajo ante la ignorancia de lo que transportaban y los riesgos que esto atraía y, sobre todo, por la miseria y el hambre que las acosa//

Este es uno de los tantos casos que se presentan con frecuencia en la Montaña ante la indiferencia de las autoridades.//

El panorama es sombrío porque estamos ante una población muy marginada, monolingüe y con un índice de analfabetismo del 70% que desconoce totalmente las leyes y, por ende, las garantías individuales//

La red del narcotráfico ya tiene muy estudiado el tipo de gente que destina para la producción, el traslado y comercialización de estos productos//

Las noticias y toda la propaganda oficial que se maneja en los medios de comunicación hacen aparecer a los indígenas como los grandes capos del narcotráfico; es cierto que han aprendido todo el proceso de siembra y cultivo de enervantes. Sin embargo, ellos están en la última parte de los supuestos beneficiarios. Es tanta su ignorancia, que la siembra la realizan en su propia parcela, al lado de su hogar, sin saber que esta actividad puede ser condenada de 10 a 25 años de prisión. Lo cierto es que les ofrecen una cantidad que jamás podrán ganar con el tejido de sombreros de palma, por lo cual aceptan y se convierten en delinquentes. Lo más triste es que se utiliza a gente indefensa para poderla en alto riesgo, sin diferencias sexo ni edad//

ENTREVISTA A EUGENIA CERVANTES.

CUE Eugenia fue sentenciada injustamente a 10 años de prisión por delitos contra la salud y a 5 más por la supuesta utilización de una menor para estos fines//

Ahora, los indígenas son los sospechosos de todo, sin embargo, en lugar de combatir este problema con proyectos de desarrollo, el Estado responde de manera violenta con la presencia agresiva e intimidatoria del Ejército y la policía

CONTINÚA

de los indígenas y usurpan funciones. Aprovechándose de su poder, golpean y torturan a los supuestos narcotraficantes para que se declaren culpables y no conformes con eso, interfieren también en los derechos de la familia, algunos roban, violan, intimidan, lo que provoca una gran tensión y caos en la mayoría.//

TESIMONIO ROBERTA. VIOLACIÓN

CUE Roberta fue puesta en libertad el 15 de marzo de 1995 gracias a la intervención del Instituto Nacional Indigenista y al Centro de Derechos Humanos de la Montaña Tlachinollan A.C.//

Por otro lado, este problema no sólo convierte al indígena en malo, sino que es víctima de un doble abuso ya que además de parecer delincuente su dignidad es pisoteada y humillada por la prepotencia de gentes sin escrúpulos ni moral alguna, acentuada con maltratos físicos y psicológicos que nunca desaparecerán.//

Las consecuencias que provoca el problema del narcotráfico van más allá del formar parte de esta red:—por un lado aumentan los niveles de alcoholismo y las rivalidades familiares, aumentan las venganzas, traiciones, homicidios ya que la gente se ve obligada a armarse para defender su parcela porque entre ellos se roban el producto.

LIGA ¿Qué futuro puede esperarle así a la Montaña y a sus habitantes?

Esta problemática es conocida, o al menos mencionada, hacia el centro, pero la realidad sigue siendo cruel y los problemas van en aumento con soluciones insuficientes o equivocadas y con el simple intento de llevarlas a cabo.

El hecho de ser indígena quizá para muchos signifique ignorancia, analfabetismo, inferioridad pues es la misma sociedad la que lo ha conformado así, sin embargo los esfuerzos y las soluciones que se lleven a cabo para poder erradicar este problema no es posible con tan solo unos cuantos.

El problema atañe en el presente y en el futuro de todo México. Es necesario educar y proporcionar herramientas que saquen adelante a estos pueblos que el único delito que ha cometido, si pudiera llamársele así, es simplemente el ser indígenas.

Escaletta.

	t.p.	t.t.
<p>SECUENCIA A Ext./día/Montaña de Gro. Entorno geográfico, parcelas, formas y condiciones de vida. Devastación ecológica en la montaña y empresas madereras. Formas de subsistencia: el cultivo del maíz y frijol, venta de artesanías en el mercado y en la calle. Los camiones que se abordan para transportarse a diferentes campos de la República para contratarse como jornalero. Siembra y cultivo de la amapola y marihuana. Panorámica de la montaña, personas indígenas de diferente edad y sexo.</p>	4 min	4 min
<p>SECUENCIA B INTERIOR/DÍA/CASA DE ROBERTA MARTINEZ Su silueta, a contra luz, relata la historia del trato con la señora y su detención. INTERIOR/DÍA/CASA DE ROBERTA MARTINEZ Tomas en las que se ve la extrema pobreza y las condiciones de higiene en las que vive.</p>	1:19	5:19
<p>SECUENCIA C EXTERIOR/DÍA/ Tomas de indígenas de diferentes edad y sexo. Formas de vida en la montaña. Tomas de artesanías y formas de cultivo. INTERIOR/DÍA/TOMAS DE PERIODICOS Tomas de periódicos acusando a los indígenas de narcotraficantes, en específico el caso en estudio.</p>	1:20	6:39
<p>SECUENCIA D INTERIOR/DÍA/CERESO Testimonio de Eugenia Gómez Cervantes acerca del caso y de su situación.</p>	2:51	9:30
<p>SECUENCIA E EXTERIOR/DÍA/ Ejército en la Montaña, camionetas, armamento, helicópteros.</p>	0:43	10:13
<p>SECUENCIA F INTERIOR/DÍA/CASA DE ROBERTA MARTINEZ A contra luz, la silueta de Roberta, cuenta acerca de su violación y como la trabajadora social se dio cuenta. Emite su opinión acerca del caso.</p>	1:10	11:23
<p>SECUENCIA G EXTERIOR/DÍA/CIUDAD Y MONTAÑA Entorno social y geográfico, formas y condiciones de vida higiene y alimentación. Alcoholismo y costumbres de la región.</p>	1:50	13:14

Guión técnico

hoja no. 1

Doc. "El narcotráfico y el rostro indígena"

Cliente. Tlachinollan A.C.

Sec/Esc	IMAGEN	AUDIO	T.P.	T.T.
	Cortinilla de texto en mov. ascendente:El Centro de Derechos Humanos de la Montaña, Tlachinollan A.C. Presenta.		19"	19"
A/1	FADE IN EXT/DÍA/MONTAÑA P. G., PANEÓ, NIVEL DE LOS OJOS Título: "EL narcotráfico y el rostro indígena"	PRIMER TEMA MUSICAL. "Trust me". J.Cocker La montaña de Guerrero se ubica en la parte suroriental de este estado, colindando con la mixteca poblana y oaxaqueña. En ella habitan más de trescientos mil habitantes distribuidos en diecisiete municipios y se asientan, desde hace hace mas de ochocientos años, los mixtecos, tlapanecos y la población náhuatl.	27"	46"
A/2	EXT/DÍA/ P.G. PANEÓ, NIVEL OJOS Comunidades en extrema pobreza. PM niños desnudos	Esta región, está considerada como uno de los enclaves étnicos mas pobres del país. Diez de los municipios de la Montaña Alta son considerados como de extrema pobreza.	18"	1:05
A/3	EXT/DÍA/ P.G., PANEÓ, de bosque con árboles cortados. Devastación	La población indígena día a día se enfrenta a un sin número de dificultades para penas mantenerse dentro de los límites de sobrevivencia:	10"	1:16
A/4	EXT/DÍA/ EMPRESA MADERERA PANEÓ, NIVEL OJOS P.G. de empresa maderera. Tomas varias	se ha agudizado la el deterioro ecológico, se mantiene la irracional explotación de la poca reserva boscosa de vida a la tala inmoderada de la madera por parte de empresas nacionales e internacionales sin que exista un interés por la reforestación.	11"	1:26
A/5	EXT/DÍA P.G. Parcela Tomas varias P.G. paneo, hombre arando P.G. arado y siembra	Esto ha provocado que la agricultura de temporal, única fuente de ingresos para muchas familias, se haya vista agravada y decrementada considerablemente.	24"	1:50

Guión técnico
Doc. "El narcotráfico y el rostro indígena"
Cliente. Tlachinollan A.C.

hoja no. 2

ESC/SEC	IMAGEN	AUDIO	T.P.	T.T.
A/6	EXT/DÍA/MERCADO P.M./PICADA Tomas varias	Por otro lado, cada día es más evidente y dramática la nula rentabilidad del trabajo artesanal, la cual venía siendo otra forma para obtener ingresos y cubrir las necesidades básicas de la familia, ya que resulta insuficiente el ingreso obtenido de la venta de estas artesanías comparado con los días de trabajo que se requieren para producirlas.	27	2:17
A/7	EXT/DÍA/PUENTE EL JALE P.M. NIVEL OJOS familias abordando camiones, EXT/DÍA/ EL JALE P.G. NIVEL OJOS de señora esperando en el camión la partida.	Hoy en día, el trabajo migratorio se ha transformado en uno de los pilares fundamentales de la economía familiar. Este trabajo consiste en un desplazamiento de toda la familia por un periodo de seis meses a diferentes campos de la República, buscando una oportunidad de vida.	16	2:33
A/8	EXT/DÍA P.M., PANEÓ, NIVEL OJOS Hombre transportando su equipaje al microbus.	Sin embargo, debido a esta necesidad de sustento, la oferta de este trabajo es aceptada bajo condiciones infrahumanas y tratos discriminatorios.	09	2:42
A/9	INT/DÍA/MICROBUS PM, PANEÓ, familias esperando partir. EXT/DÍA P.G. NIVEL OJOS de familias y gente esperando	Debido a esta espiral de devastación y pobreza extremas, la población indígena se ha visto obligada a buscar alternativas económicas para garantizar su alimentación mínima diaria.	10	2:52
A/10	EXT/DÍA/ P.M. NIVEL OJOS Mujer vendiendo flores EXT/DÍA P.G. Persona pidiendo limosna Tomas varias	Desde la década de los 80, y con la agudización de la crisis del campo, los indígenas, al no encontrar alternativas legales para sobrevivir, se han visto involucrados en el problema del narcotráfico.	14"	3:06

Guión técnico**hoja no. 3****Doc. "El narcotráfico y el rostro indígena"****Cliente. Tlachinollan A.C.**

ESC/SEC	IMAGEN	AUDIO	T.P	T.T.
A/11	EXT/DIA SEMBARDIO AMAPOLA P.G. Sembrado	Actualmente, Guerrero se ha convertido en el primer productor de amapola y marihuana.	24"	2:30
A/12	EXT/DIA PANE PICADA Sistema de riego Tomas varias.	Esta práctica se ha extendido en toda la región ya que se encontró en esta actividad ilícita una fuente de ingresos para la subsistencia de las familias y ha logrado confirmar un economía subterránea que corre el riesgo de desquebrajarse y provocar una mayor crisis económica con grandes repercusiones sociales y culturales.		
A/13	EXT/DIA P.G.PANEO Montaña Tomas varias	Debido a las condiciones orográficas de la Montaña, a su incomunicación y olvido, se ha transformado en el territorio privilegiado para los que promueven y dan financiamiento a estos cultivos ilícitos. Buena parte de su población encuentra en la siembra de estupefaciente una salida fácil, pero sumamente riesgosa, para la obtención de dinero.	27"	3:57
A/14	EXT/DIA Tomas varias, Formas de vida	A causa de este turbio negocio, decenas de indígenas han sido detenidos y encarcelados, en la mayoría de las veces, injustamente.SALE PRIMER TEMA MUSICAL. BAJA A FONO	20"	4:17
B/1	FADE IN Pantalla de datos. Nombre: Roberta Martínez Edad: 10 años Lugar de nac. Metlatonoc, Gro.	SIN AUDIO	12"	4:29

Guión técnico
Doc. "El narcotráfico y el rostro indígena"
Cliente. Tlachinollan A.C.

hoja no. 4

ESC/SEC	IMAGEN	AUDIO	T.P.	T.T.
	Escolaridad: 4o. año de primaria Delito del que se le acusa: Tráfico de drogas			
B/2	FADE IN INT/DIA/CASA ROBERTA	Testimonio de Roberta Martínez Detención	11	4:50
B/3	EXT/DÍA/CASA ROBERTA P.G. PANEÓ Calidad de vida fuera de la casa, ABRE CUADRO	SEGUNDO TEMA MUSICAL. CONT. <i>Trust me.</i> Roberta Martínez Herrera de 10 años y Eugenia Gómez Cervantes de 35, fueron detenidas el día 25 de febrero de 1995 acusada de llevar tres kilos de goma de amapola al puerto de Acapulco contratadas por una mujer desconocida y que se dedica al tráfico de estupefacientes. Sin embargo, las afectadas aceptaron el trabajo ante la ignorancia de los que transportaban y los riesgos que esto atraía y, sobre todo, por la miseria y el hambre que las acosa.	29	5:19
C/1	INT/DÍA P.P. Periódicos P.P. PANEÓ Periódico	Este un uno de los tantos casos que se presentan con frecuencia en la Montaña ante la indiferencia de las autoridades.	09	5:28
C/2	EXT/DÍA/FORMAS DE VIDA P.M. CORTO, Madre con niño Tomas varias	El panorama es sombrío porque estamos ante una población muy marginada, monolingüe y con un índice de analfabetismo del 70% que desconoce totalmente las leyes, y por ende las garantías indi- viduales.	12	5:40
C/3	EXT/DÍA P.P. NIVEL OJOS Anciana, abre cuadro	La red del narcotráfico, ya tiene muy estudiado el tipo de gente que destinan para la producción, el	08	5:48

Guión técnico**hoja no. 5****Doc. “El narcotráfico y el rostro indígena”****Cliente. Tlachinollan A.C.**

ESC/SEC	IMAGEN	AUDIO	T.P.	T.T.
	Tomas varias	traslado y la comercialización de estos productos.		
C/4	INT/DÍA P.P. NIVEL OJOS Paneo periódicos	Las noticias y toda la propaganda oficial que se maneja en los medio de comunicación, hacen parecer a los indígenas como los grandes capos del narcotráfico.	10	5:58
C/5	EXT/DIA/SEMBRADÍO P.D. PICADA hoja de amapola tomas varias.	Es cierto que han aprendido todo el proceso de siembre y cultivo de enervantes, sin embargo, ellos están en	10	6:02
C/6	EXT/DÍA/PARCELA P.G. Cultivo de amapola	la última parte de los supuestos beneficiarios. Es tanta su ignorancia que la siembra la realizan en su propia parcela, al lado de su hogar, sin saber que esta actividad puede ser condenada de 10 a 25 años de prisión.	10	6:12
D/1	EXT/DÍA/PARCELA P.M. NIVEL OJOS arado tomas varias	Lo cierto es que les ofrecen una cantidad que jamás podrán ganar con el tejido de sombreros de palma, por lo cual aceptan y se convierten en delincuentes.	22	6:40
D/2	EXT/DÍA P.M. Campesino	Lo más triste, es que se utiliza gente indefensa para ponerla en alto riesgo, sin diferenciar sexo ni edad. SALE SEGUNDOTEMA MUSICAL	10	6:50
D/3	FADE IN Pantalla de datos. Nombre: Eugenia Gómez Cervantes. Edad: 35 años L.de nac.:Metlantonoc, Gro. Delito del que se le acusa: Tráfico de drogas.		2:41	9:31

Guión técnico
Doc. "El narcotráfico y el rostro indígena"
Cliente. Tlachinollan A.C.

hoja no. 6

ESC/SEC	IMAGEN	AUDIO	T.P.	T.T.
	Sentencia: 15 años de prisión FADE OUT			
E/1	FADE IN INT/DÍA/CERESO Plano medio corto de Eugenia Gómez alternando cuadro con intérprete.	Testimonio de Eugenia Gómez Cervantes. Eugenia fue sentenciada a 10 años de prisión por delitos contra la salud y a 5 más por la supuesta utilización de una menor para estos fines.		
E/2	EXT/DÍA/EJERCITO P.G. PICADA niños cavando TOMAS VARIAZ EXT/DÍA P.G. mujer cavando EXT/DÍA P.G. PICADA Soldados abordando camioneta. EXT/DÍA P.G. PICADA Policía transportando armas. EXT/DÍA P.G. PANELO CONTRAPICADA Helicóptero del ejército. EXT/DÍA P.M. NIVEL OJOS Policía armado EXT/DÍA/COMANDANCIA P.G. camioneta del estado. FADE IN	TERCER TEMA MUSICAL <i>Someday</i> . The Soul System Ahora, los indígenas son los sospechosos de todo, sin embargo, en lugar de combatir este problema con proyectos de desarrollo, el estado responde de manera violenta con la presencia agresiva e intimidatoria del Ejército y policía. Los cuerpos policíacos, incluyendo al propio Ministerio Público, abusan de los indígenas y usurpan funciones. Aprovechándose de su poder, golpean y torturan a los supuestos narcotraficantes para que se declaren culpables y no conformes con esto, interfieren también en los derechos de la familia, algunos roban, violan, intimidan, lo que provoca una gran tensión y caos en la mayoría. SALE TERCER TEMA MUSICAL. BAJA A FONDO	44	10:15

Guión técnico

hoja no. 7

Doc. "El narcotráfico y el rostro indígena"

Cliente. Tlachinollan A.C.

ESC/SEC	IMAGEN	AUDIO	T.P	T.T.
F/1	INT/DÍA/CASA DE ROBERTA. P.M CORTO, NIVEL OJOS CONTRALUZ FADE OUT FADE IN EXT/DÍA	Testimonio Roberta. Violación CUE Roberta fue puesta en libertad el 15 de marzo de 1995 gracias a la intervención del Instituto Nacional Indigenista y al Centro de Derechos Humanos de la Montaña, Tlachinollan A.C.	1:10	11:25
G/1	P.M. NIVEL OJOS niños TOMAS VARIAS EXT/DÍA P.G. NIVEL OJOS Mujer con sombreros	ENTRA CUATRO TEMA MUSICAL. <i>Witing for you.</i> J. Cocker. Por otro lado, este problema no sólo convierte al indígena en malo, sino que es víctima de un doble abuso ya que además de parecer delincuente, su dignidad es pisoteada y humillada por la prepotencia de gentes sin escrúpulos ni moral alguna, acentuada con maltratos físicos y psicológicos que nunca desaparecerán.	17	11:42
G/2	EXT/DÍA P.G. NIVEL OJOS Baile regional escolar TOMAS VARIAS	Las consecuencias que provoca el problema del narcotráfico, van más allá de formar parte de esta red: por un lado aumentan los niveles de alcoholismo y las rivalidades, familiares, aumentan las venganzas, las traiciones, homicidios ya que la gente se ve obligada a armarse para defender su parcela porque entre ellos se roban el producto.	19	12:01

Guión técnico

hoja no. 8

**Doc. "El narcotráfico y el rostro indígena"
 Cliente. Tlachinollan A.C.**

ESC/SEC	IMAGEN	AUDIO	T.P.	T.T.
G/3	EXT/DÍA P.G: PICADA TOMAS VARIAS Niño desnudo comiendo mango. Tomas de diversas formas de vida	?Qué futuro puede esperarle así a la Montaña y a sus habitantes? Esta problemática es conocida, o al menos mencionada hacia el centro, pero la realidad sigue siendo cruel y los problemas van en aumento con soluciones insuficientes o equivocadas y con el simple intento de llevarlas a cabo.	20	12:21
G/4	EXT/DÍA PICADA Familias conviviendo TOMAS VARIAS	El hecho de ser indígena quizá para muchos signifique ignorancia, analfabetismo, inferioridad pues es la misma sociedad la que lo ha conformado así. Sin embargo los esfuerzos y las soluciones que se llevan a cabo para poder erradicar este problema, no es posible con tan sólo unos cuantos. El problema atañe el presente y el futuro de todo México. Es necesario educar y proporcionar herramientas que saquen adelante a estos pueblos que el único delito, si pudiera llamársele así, es simplemente el ser indígenas.	34	12:55
	SE CONGELA IMÁGEN CON ROSTRO DE NIÑA. APARECE LEYENDA: "La Montaña florecerá cuando la justicia habite entre mixtecos, nahuas y tlapanecos". FADE OUT		20	13:15
		SALE TEMA CUARTO MUSICAL. BAJA A FONDO		

CRÉDITOS

Conclusión

A lo largo de la historia se han ido olvidando valores importantes para la sana convivencia entre los hombres, entre las comunidades y entre las naciones. ¿A qué se debe? Quizá a la propia naturaleza humana que busca siempre dominar a quienes lo rodean: *todos quieren tener la palabra, todos quieren dominar al mundo*. Hemos visto que la tecnología audiovisual es una forma efectiva de tener la palabra, de dominar al mundo. Desgraciadamente, las más de las veces, se le ha utilizado para fines que no son precisamente exaltar los valores humanos.

Lo que es la tecnología y la comunicación audiovisual ya han sido estudiadas a lo largo de esta tesis, pero por qué emplearlas para defender o difundir una problemática que pocas veces interesa a las personas. Hay que aclarar que ese no fue el objetivo planteado al principio de nuestro trabajo, no intenta defender ni difundir los derechos humanos a nivel masivo o entre quienes no les interesa, ni intenta involucrarlos en el problema.

El objetivo general que se planteó al principio de esta tesis fue investigar la aplicación que puede tener la comunicación audiovisual como alternativa para difundir y apoyar los derechos humanos a nivel institucional, aplicar la comunicación audiovisual en la difusión y apoyo a los derechos humanos, difundiendo los mensajes a nivel institucional, para así llegar a un público más específico que pudiera apoyar con cualquier tipo de recurso a la institución que produce el audiovisual, que es la misma que trabaja en la defensa

de los derechos humanos. Por consiguiente, se estará apoyando a también las minorías.

Después de todo lo estudiado a lo largo de ésta investigación, concluyo que por medio de la comunicación audiovisual podemos elaborar mensajes que efectivamente puedan ayudar en la ya mencionada problemática, con el uso de herramientas y técnicas comunicativas.

Tales herramientas son la parte narrativa y la parte técnica de la producción audiovisual: la estructura dramática, la cual es importante para lograr fluidez en la narración de los hechos, buscando no redundar en lo mismo, siguiendo una línea narrativa; de igual manera el lenguaje cinematográfico viene a imprimir dinamismo al mensaje, ya que nos ayuda en la sintaxis visual; así mismo los guiones son de gran utilidad para la grabación de los testimonios, las reconstrucciones o del registro sumarial. Quizá en el registro sumarial no sea tan fácil seguir un guión, sin embargo este nos ayuda a tener claro de lo que estamos hablando en el documental y qué es lo que queremos grabar en un momento dado. Por otro lado, el conocimiento de trabajos anteriores al nuestro nos enriquece con ideas, medios de difusión, objetivos por lograr etc.

Trabajando de esta manera, desde las instituciones, al mismo tiempo se estará trabajando sobre la forjación de una cultura de los derechos humanos, cultura que debe ser tan arraigada como la cultura culinaria, de artesanía, de vestido o de religiosidad y que no será posible si no tomamos conciencia de dicho problema y enseñamos a nuestros hijos a respetarse a sí mismos y a las personas que les rodean. Creemos que es un problema de educación, es necesario crear una cultura de los derechos humanos y esto no será posible si no se logra concientizar y educar, primero a nosotros mismos y luego a las nuevas generaciones en este sentido: ***el respeto al derecho ajeno es la paz.*** Es necesario enseñar y aprender a tolerar otras formas de vida diferentes a la nuestra; culturas, costumbres y tradiciones.

Repito, no estamos descubriendo el hilo negro, sólo estamos volviendo a lo fundamental, a lo que ya se olvidó en una sociedad de consumo y de constante competencia. Es necesario utilizar la tecnología para el

bienestar de la sociedad, es necesario no elitizarla y ponerla al alcance de quienes quieren y necesitan expresar algo, no de quienes tienen cautivas a las audiencias con la difusión de asesinatos del hampa.

La carrera de Comunicación Gráfica nos da las herramientas para poder diseñar y producir mensajes audiovisuales al tener conocimiento, primero, de la teoría de la comunicación, cómo es que se lleva a cabo este proceso; cómo, cuántos y cuáles lenguajes podemos, como comunicadores que hacen uso de la imagen, utilizar para llevar a cabo nuestra tarea.

En segundo lugar nos proporciona el conocimiento de la teoría de la imagen, principios básicos de diseño y composición en un plano buscando la armonía entre los elementos pero sin olvidar el objetivo principal: comunicar. En el género documental, sobre todo en el registro sumarial, difícilmente se pueden seguir los lineamientos estéticos, sin embargo, a lo largo de la relación externa de la imagen también es posible aplicar dichos principios.

Finalmente adquirimos los conocimientos de la estructura dramática y de los instrumentos necesarios para diseñar mensajes que se desarrollan en el tiempo y en el espacio. En dichos mensajes aplicamos los códigos estéticos y nuevos lenguajes: el de la luz, corporal, escénico, sonoro (con todo lo que implica), etc., demostrando que la comunicación gráfica no sólo es diseño gráfico como tal, sino que tiene toda una gama de expresiones plásticas, escencias, cinematográficas, auditivas, radiofónicas, etc. para poder comunicar gráficamente. Y es precisamente toda esta gama de posibilidades para diseñar un mensaje la que nos diferencia de los *técnicos*; el conocimiento de diversos lenguajes, su aplicación, la intención que se persigue al diseñarlos, etc., el manejo del lenguaje es la base para lograr cualquier tipo de comunicación.

Por otro lado, creo que la tesis abarca todos los puntos importantes que se establecieron al principio de la misma, proporcionando así las bases para la producción de mensajes audiovisuales, elementos útiles tanto para profesionales como para quienes no han tenido una formación en comunicación y que desean realizar un mensaje audiovisual.

El documental *El narcotráfico y el rostro indígena* fue producido y utilizado por Derechos Humanos de la Montaña Tlachinollan A.C. para solicitar apoyo financiero a instituciones privadas y gubernamentales, lo cual le permitiría seguir con su labor ya que con la producción de dicho documental respaldaría, de alguna manera (porque todo mensaje lleva implícita la manipulación), la función que la asociación tiene en la sociedad náhuatl, mixteca y tlapaneca de la Montaña de Guerrero, apoyando a los indígenas en sus problemas que tienen que ver con la violación de sus derechos fundamentales.

Se pone así el lenguaje de las imágenes en movimiento y la tecnología al servicio del hombre y lo estamos viendo en este caso práctico. No es necesario un gran despliegue de tecnología avanzada para poder expresar, proponer, buscar apoyo o poner de manifiesto los cánceres que agobian a la sociedad mexicana. Sólo se necesita tomar conciencia de que deben ser curados, si no completamente, por lo menos en parte, con el uso de herramientas que estén a nuestro alcance. Es necesario aprender a utilizarlos de una manera cotidiana, para llegar a realizar cada uno sus propios mensajes audiovisuales y llegar a ser el *homo-communication* del que habla McLuhan en beneficio de nuestra sociedad.

Concluyendo, la comunicación audiovisual sí es aplicable en la difusión y apoyo de los derechos humanos a nivel institucional, siempre y cuando se piense a priori quiénes van a recibir el mensaje y qué es lo que buscamos al producirlos. Repito, no es la panacea para la solución de los problemas que México tiene en este sentido, pero es una alternativa para erradicar este mal que desde hace ya tantos siglos aqueja al país y a sus habitantes. Esperamos que dicho trabajo sea de utilidad para alguien, sobre todo para aquellos que sufren de la violación de sus derechos fundamentales.

bibliografía

- Bettetini, Gianfranco, *Cine, lengua y escritura*, 2ª. ed. En español, México, 1975 Editorial Fondo de Cultura Económica 303 Pp..
- Bettetini, Gianfranco, *Tiempo de la expresión cinematográfica*, 1ª. Edición, México 1984 Editorial Fondo de Cultura Económica
- Browne, Steven, E., *El montaje en la cinta del video*, 1ª. Edición, Madrid, 1989 Editorial IORI
- Caleb, Cattage, *Hacia una cultura visual*, D.F., SEP
- G. Cohen Seat, P.Fougerollas *La influencia del cine y la televisión*, México, 1980, Col. Breviarios Fondo de Cultura Económica,
- Crock, Pío, *Las estructuras fundamentales del cine*, Madrid, España, 1975
- De los Reyes Aurelio, *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*, 1ª. Edición, México, 1980 Fondo de Cultura Económica-SEP 248 Pp.
- De los Reyes Aurelio, *Medio siglo de cine en México (1896-1947)*, 1ª.edición, segunda reimpresión, México, 1989 Trillas 225 Pp.
- Doelker, Christian, *La realidad manipulada*, Barcelona, 1982
- Col. Punto y línea, Ed. Gustavo Gili
- Einseinstein, Sergei, *El sentido del cine*, 3ª. Ed., México, 1986 Ed. Siglo XXI
- Einseinstein, Sergei, *La forma del cine* 3ª. Ed., México, 1986 Ed. Siglo XXI
- Eugeni Bonet, Joaquim Dols, *En torno al video*, 1ª. Edición, Barcelona, 1980
- Feel. John L., *El film y la tradición narrativa*, 1ª. Ed. BuenosAires, 1974, Ed. Tres tiempos, 252 Pp
- Furio, Colombo, *La realidad como espectáculo*,
- García Escudero, María José *Vamos a hablar de cine*, Madrid, 1979. Ed. Paidós
- García Félix, *Enseñar los derechos humanos*, 1ª. Edición, Madrid, 1983 Grupo Cultural Zero
- García Riera, Emilio, *Historia del cine mexicano*, 1ª. Edición, México, 1986 SEP
- Goethals, Grego, *El ritual de la TV*, 1ª. Edición en esp., México, 1986 Fondo de Cultura Económica, 120 Pp.
- González, Alonso Carlos *El guión*, 1ª. Edición, México, 1984 Trillas 61 Pp.

- Guiraud, Pierre *La semiología* 16ª. Edición, México, 1989 Siglo XXI 133 Pp.
- Huerta Ramírez Octavio, *La televisión mexicana* (tesis), Esc. Nal. de Economía
- Laffay, A., *La lógica del cine*, 3ª. Ed., Barcelona, 1973 Ed. Labor
- Linares, Marco Julio, *El guión: elementos, formatos y estructuras*, 4ª. Edición, México 1991 Alhambra Mexicana 264 Pp. Il.
- Mejía Prieto, Jorge *Historia de la radio y la televisión en México*, 1ª. Edición, México, 1972 Colmenares 322 Pp., il.
- Millerson, Gerald, *Manual de producción de video*, 1ª. Edición, Madrid, 1990 Paraninfo
- Owen, David, *Derechos humanos*, 1ª. Edición, Barcelona, 1979 Pomaire 204 Pp.
- Paoli, Antonio, *Comunicación e información: perspectivas teóricas*, 3ª. Edición, México, 1983. Trillas 138 Pp..
- Parent Jaquemin, Juan, *Defender los derechos humanos*, 1ª. Edición, Toluca, Edo. Mex., 1991 Universidad Autónoma de Guerrero 194 Pp..
- Perriault, Jaques *Las máquinas de comunicar*, Barcelona, España, 1991 Col. El Mamífero Parlante Ed. Gedisa
- Poloniato, Alicia, *Cine y comunicación*, 2ª. Edición, México, 1990 Trillas 66 Pp.
- Quijada Soto, Miguel Angel, *La televisión: análisis y práctica*, 1ª, edición, México, 1986 Trillas 109 Pp. Il.
- Romaguera, Joaquim Alsina, Homero, *Fuentes y documentos del cine*, 1ª. Edición, Barcelona, 1980 Ed. Gustavo Gili 295 Pp.
- Raimondo Souto, H.Mario, *Técnica del cine documental y publicitario*, 1ª. Edición, Barcelona, 1976 Omega 253 Pp.. Il.
- Reed Blake, *Una taxonomía de los medios*, 1ª. Edición, México, 1976 Unam 302 Pp.
- Rousseau, Juan Jacobo, *El contrato social*, 1ª, edición, México, 1969 Porrúa, col. "Sepan cuantos..."
- Sadoul, George *El cine de Dziga Vertov*, 1ª. Edición, México, 1973 Ed. Era 223 Pp. Il.
- Sadoul, George, *Historia del cine mundial*, 7ª. Edición, México 1983 Editorial 828 Pp. Il.
- Sánchez Viamonte, Carlos, *Los derechos humanos en las Revolución francesa*, Unam, 1956