

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**EL DOCUMENTAL SOBRE EL CONFLICTO EN SAN SALVADOR
ATENCO 2006 Y SU CONSERVACIÓN COMO PARTE DE UNA
MEMORIA COLECTIVA**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

PRESENTA

JUAN FREDI LEYVA PAYAN

ASESOR

LIC. ÓSCAR FEDERICO DEL VALLE OSORIO

MÉXICO, 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A María Eugenia, mi madre.

A Juan Fredi, padre.

Alejandra Payan y Juan Payan Martínez, in memoriam.

Índice

| | |
|--|----|
| Introducción | 9 |
| Capítulo I: El documental, testigo de la historia | 9 |
| 1.1 Génesis del documento fílmico..... | 20 |
| 1.1.1 Hacia un cine documental..... | 24 |
| 1.1.2 Inicio del documentalismo..... | 27 |
| 1.1.2.1 El cine de Dziga Vertov..... | 29 |
| 1.1.2.2 Robert Faherty: documento antropológico..... | 32 |
| 1.2 El documental como género..... | 36 |
| 1.2.1 Las formas del documentar..... | 38 |
| 1.2.2 El video documental..... | 42 |
| 1.2.3 Narrativa del documental..... | 45 |
| 1.2.4 Estructura de los documentales..... | 48 |
| 1.3 Documental histórico..... | 52 |
| 1.4 Cine y memoria..... | 57 |
| 1.5 Historia, periodismo y documental..... | 61 |
| Capítulo II: Documental y movimientos sociales | 69 |
| 2.1 Documentar movimientos sociales..... | 76 |
| 2.2 Movimientos filmados de finales del siglo XX en México..... | 79 |
| 2.3 El movimiento de Atenco 2006..... | 83 |
| 2.3.1 Identidad del Frente de Pueblos en Defensa de la Tierra..... | 85 |
| 2.3.2 Adversario del movimiento..... | 90 |
| 2.3.3 Objetivo del movimiento..... | 93 |
| 2.4 Documentar la memoria: Atenco desde la cámara..... | 95 |
| 2.4.1 Guardianes de la historia audiovisual: la memoria colectiva..... | 96 |
| 2.4.1.1 La filmoteca..... | 97 |
| 2.4.1.2 Cineteca nacional..... | 98 |

| | |
|--|------------|
| 2.4.2 Colectivo Klamvé, documentar el movimiento..... | 99 |
| 2.4.3 El Canal 6 de Julio, la mirada independiente..... | 100 |
| Capítulo III: La memoria histórica sobre Atenco 2006 en imagen..... | 103 |
| 3.1 Documentar Atenco..... | 110 |
| 3.2 Romper el cerco, del canal 6 de Julio..... | 112 |
| 3.2.1 La crítica de autenticidad..... | 114 |
| 3.2.1.1 Ángulo de toma..... | 114 |
| 3.2.1.2 la distancia establecida por las diversas imágenes de un mismo plano..... | 115 |
| 3.2.1.3 El grado de legibilidad de las imágenes y de iluminación..... | 115 |
| 3.2.1.4 El grado de intensidad de la acción representada..... | 116 |
| 3.2.1.5 El grado de la película o la intensidad de los contrastes y nítidos para identificar trucajes..... | 116 |
| 3.2.2 Crítica de identificación..... | 117 |
| 3.2.3 Crítica de Análisis..... | 122 |
| 3.3 Atenco, un crimen de Estado..... | 124 |
| 3.3.1 La crítica de autenticidad..... | 124 |
| 3.3.1.1 Ángulo de toma..... | 125 |
| 3.3.1.2 la distancia establecida por las diversas imágenes de un mismo plano..... | 127 |
| 3.3.1.3 El grado de legibilidad de las imágenes y de iluminación..... | 127 |
| 3.3.1.4 El grado de intensidad de la acción representada..... | 128 |
| 3.3.1.5 El grado de la película o la intensidad de los contrastes y nítidos para identificar trucajes..... | 129 |
| 3.3.2 Crítica de identificación..... | 130 |
| 3.3.3 Crítica de Análisis..... | 132 |
| 3.4 Atenco, a dos años..... | 134 |
| 3.4.1 La crítica de autenticidad..... | 134 |
| 3.4.1.1 Ángulo de toma..... | 135 |

| | |
|--|------------|
| 3.4.1.2 la distancia establecida por las diversas imágenes de un mismo plano..... | 136 |
| 3.4.1.3 El grado de legibilidad de las imágenes y de iluminación..... | 137 |
| 3.4.1.4 El grado de intensidad de la acción representada..... | 138 |
| 3.4.1.5 El grado de la película o la intensidad de los contrastes y nítidos para identificar trucajes..... | 139 |
| 3.4.2 Crítica de identificación..... | 139 |
| 3.4.3 Crítica de Análisis..... | 142 |
| 3.5 Análisis de resultados..... | 144 |
| 3.5.1 La crítica de autenticidad..... | 145 |
| 3.5.2 Crítica de identificación..... | 147 |
| 3.5.3 Crítica de análisis..... | 148 |
| Conclusiones..... | 151 |
| Anexos..... | 155 |
| Bibliografía..... | 165 |
| Hemerografía..... | 166 |
| Filmografía..... | 167 |
| Videografía..... | 167 |
| Fuentes digitales..... | 167 |
| Agradecimientos..... | 168 |

Introducción

Desde que se plasmaron las primeras pinturas rupestres, la humanidad ha manifestado su preocupación y menester no sólo por recrear la realidad circundante, sino de legar sus percepciones para la posteridad. Junto a la comunicación, que nace por necesidad de supervivencia y convivencia, se forja una convicción de dejar huella. Un índice para el presente y futuro.

La manera de hoy documentar la realidad, almacenar información y acceder a ella ha revolucionado sin precedentes: se puede tener en la palma de la mano acceso a una red enorme de cierto tipo de información. Por la misma razón, investigar y analizar cómo se plasma la información y, mayor aun, su autenticidad, veracidad así como su certidumbre sobre lo acontecido, responde a un contexto de abundancia de datos y necesidad de memoria histórica.

De este modo, el presente estudio se muestra como una forma de entender cómo y por qué se documenta en audiovisual en un contexto de comunicación selectiva: los canales oficiales y medios masivos presentan una facción de información según su criterio editorial.

Para conjugar el desarrollo del discurso audiovisual con su función social, en primer lugar se muestra el origen del documental que nace en el cine. La imagen en movimiento y el desarrollo de su forma de comunicación proporciona elementos necesarios para analizar los productos de la actualidad que derivan de una larga tradición de relato visual.

El cine ha establecido una manera realista, en cuanto a representación de la realidad, que permite una capacidad de descripción que no se tenía antes de su invención; en conjunto con las técnicas utilizadas para el almacenamiento y divulgación del conocimiento, se alcanza una posibilidad única de desentrañar el acontecer histórico.

Así, este trabajo se propone estudiar el modo en el que se documenta el conflicto del movimiento social de Frente de Pueblos en Defensa de la Tierra

(FPDT) en San Salvador Atenco, cuyo punto crítico ocurre en mayo de 2006. Asimismo, determinar la validez histórica de los discursos audiovisuales en torno al conflicto para conocer de esta manera su pertinencia para la configuración de una memoria histórica sobre el hecho. Dado lo anterior, se puede hablar de una correspondencia entre los documentales y su configuración histórica con una memoria colectiva sobre el conflicto en Atenco en el año 2006.

En segundo lugar, el entendimiento del movimiento del FPDT, sus orígenes y objetivos permiten dimensionar en dicho contexto la magnitud de un conflicto e incluso establecer similitudes con otros momentos históricos acerca de los movimientos sociales. Estos patrones se identifican con la tipología de Alain Touraine, la cual analiza los movimientos de acuerdo a su identidad, su objetivo así como su adversario.

Una vez reconocido el movimiento en San Salvador Atenco, se presentan a las dos principales instituciones encargadas de resguardar los archivos audiovisuales con la finalidad de determinar el grado en el que documentales como los que retratan la represión en Atenco durante mayo de 2006, pueden ser encontrados y revisados por la población en general.

Para lograr lo anterior se aplicará el método de análisis bajo la técnica que Marc Ferro propone para estudiar los documentales. Dicha técnica permitirá conocer la configuración de éstos y su relación histórica con la realidad documentada. Esta técnica se divide en tres grandes categorías, la crítica de los documentos, la crítica de identificación y la crítica de análisis.

Antes de mostrar el estudio de los documentales, es necesario hacer una revisión histórica a través del cine documental y su desarrollo para comprender cómo surge el género documental, cuáles son las principales corrientes de su configuración, cuál ha sido su evolución estructural y narrativa a través del avance tecnológico que ha diversificado al cine documental en video y otras formas de producción de la era digital como el videodocumental.

De igual forma, identificar al documental histórico como un subgénero de esta configuración audiovisual con la finalidad de enlazarlo con la memoria colectiva de una sociedad. Para este efecto, la distinción y relación entre historia,

periodismo y documental es necesaria hacia una definición del objeto de estudio bajo estas teorías.

El presente estudio permitió conocer que los documentales *Atenco, un crimen de Estado; Atenco, a dos años* y *Romper el cerco* fueron los productos que trataron el conflicto en 2006 entre el Frente de Pueblos y el gobierno federal y estatal. De dichas producciones, dos de ellas se configuran como un documental histórico por las características análisis, profundización y explicación de las causas y consecuencias del movimiento, mientras que uno se trata de un documental de movimiento social que presenta, como los otros dos documentales, un valor histórico considerable.

Así, tras una labor de investigación sobre el documental, el movimiento social de Atenco y los documentales que lo representa ante la memoria colectiva de la sociedad, el presente estudio ayuda a comprender el modo de documentar este hecho, la necesidad de plasmar y divulgar el conocimiento como motor común y la configuración histórica del discurso documental sobre estos acontecimientos.

Asimismo, se entreaire la posibilidad de un análisis así como discusión más abundante acerca del funcionamiento y cultura audiovisual de una sociedad donde este tipo de movimientos sociales presenta unas causas/consecuencias similares a las acontecidas con otros movimientos y en un contexto de abundancia de información con la tecnología digital, mediante la cual los productos acerca de un acontecimiento de estas características puede almacenarse en una extensión de la memoria colectiva a nivel global en la red de Internet, para documentar la memoria.

Capítulo I
El documental, testigo de la historia

*No vemos la realidad como es,
sino como son nuestros lenguajes.*

Neil Postman

El cine como forma de expresión humana se divide en dos grandes géneros a partir de dos exponentes que, en los orígenes de éste, sentaron las bases para esta categorización, los franceses George Méliès y Luis Lumière: el cine argumental y el cine documental. Esta división surge a partir de un proceso histórico en el cual la producción fílmica se bifurca de acuerdo a la demanda del público, ya sea para su entretenimiento o para fines informativos, en una época donde los medios de información de mayor alcance eran la prensa y la radio.

Para hablar de un documental histórico es menester remontarse a las etapas de formación tanto del mismo cine como de este género a partir de su gestación y diferenciación de las distintas formas de documentar y de representar la realidad en cuanto a los recursos narrativos y etapas del montaje que se desarrollaron a lo largo de determinada etapa histórica.

En primer lugar, es necesario apreciar el cine en sus inicios como un procedimiento técnico que se mostraba como un espectáculo aún sin la intención de montar un drama o presentar una serie de sucesos noticiosos o con fines informativos. Es en esta etapa donde, de acuerdo con Erick Barnouw, se muestran todas las potencialidades de un invento colectivo lo que permite discernir un panorama hacia el futuro cercano de la época y así formar estas dos grandes categorizaciones, cine argumental y el cine documental.

Posteriormente, para llegar hasta el cine como documental histórico, hay que hacer una revisión de la formación, la estructura y los cánones del cine documental como género para diferenciarlo en sus etapas de desarrollo. A saber: una vez que los productores se proponen realizar un documental con la intención de mostrar un aspecto de la realidad, con las estructuras y formas propias del género. Para esto es necesario un análisis del cine de los primeros documentalistas y los teóricos de este tipo de cine como Robert Flaherty, Dziga Vertov, John Grierson, Robert Edmons, Richard Barsan Meran, etc.

Una vez detectado el cine documental en cuanto a forma y contenido, al seguir su desarrollo histórico, se podrá determinar los distintos subgéneros del documental y así abordar el tipo de producción que atestigua el movimiento social el cual abarca esta investigación.

En el proceso histórico de formación del género documental se presentan dos avances tecnológicos que enriquecen su discurso y potencian su impacto para representar las realidades desde el ojo de la cámara. El primero de ellos cronológicamente es la incorporación del sonido al cine. Una vez alcanzados los medios para poder incorporar más que una banda sonora, un ambiente sonoro al cine, el espectador es capaz no sólo de retener el discurso visual del documental, sino, más allá del recurso ambiental, el discurso hablado: una opinión, un testimonio, o una narración oral prestan mayor veracidad al producto.

El segundo avance tecnológico se trata de la cámara de video. Con este artefacto que resulta de mayor practicidad en comparación a las cámaras de cine, el video documental multiplica su producción y la publicación del producto final tiene nuevos canales de difusión a las salas convencionales de cine. Esto repercute en la presentación de los materiales; documentalistas como Agnès Varda del *cinema vérité* han incorporado cámaras de video a sus producciones por la practicidad y la repercusión en el producto final hace del video documental una variación o evolución del documental convencional.

Pero el documental no sólo debe distinguirse de sí mismo a través de subgéneros, sino que merece una delimitación respecto otras formas de documentar, elaborar discursos a partir de documentos y otras maneras de informar o de tratar acontecimientos de interés humano. Carlos Mendoza con justa razón hace un símil entre la labor documentalista, la periodística y la histórica. Si estas tres actividades humanas se encuentran relacionadas, pero debidamente diferenciadas unas respecto otras, el cine documental debe analizarse a partir de la diferenciación de otras actividades que nacen de la misma intención: la investigación de fenómenos humanos, sociales.

Carlos Mendoza también afirma que el cine documental puede aliarse o servirse de otras disciplinas sin convertirse en una mera forma de presentar datos desde la historia o la sociología. También, como se verá más adelante, La Unión Internacional de Documentalistas llega a una definición de cine documental en donde se muestra su clara relación con estas actividades humanas como el periodismo, la historia; la ciencia social misma.

Por ello se abordará la estructura narrativa y dramática del tipo de documental que concierne a este estudio para posteriormente determinar qué tipo de productos son los que cuentan la historia del movimiento social de San Salvador Atenco en 2006.

Una vez identificado el tipo de documental con el que se analizan los productos, es decir, una vez mencionadas las diferencias, se hablará de las similitudes y relaciones entre el cine y la memoria. Varios autores plantean que la cámara de cine y lo que ella filma funciona de un modo similar que la memoria: para unos se trata de “un ojo con memoria”, para otros, en el campo de lo documental, esta labor funciona como la memoria humana al “retener y desechar discrecionalmente” los acontecimientos. Si el cine puede tratar acontecimientos humanos sociales, este tipo de productos funcionan como una especie de memoria colectiva.

Este concepto se construirá bajo dicho principio para que, conforme se avance en el análisis, se cuente con las bases para determinar si se trata de un documental histórico y si funge como la memoria colectiva de un conglomerado de la sociedad o de la comunidad misma o se trata de otro tipo de configuración documental que analiza el desarrollo de un movimiento social. Para terminar este apartado, se plantearán las herramientas conceptuales sobre la historia, el periodismo y el cine y así poder hablar del documental de movimientos sociales ya con el conocimiento previo que el cine documental es más que una cámara que graba los hechos: como la persona que filma detrás de la cámara tiene un punto de vista o un enfoque histórico, periodístico, estético, dramático y antropológico.

1.1 Génesis del documento fílmico

El cine nace como documental. El embrión de cine y documental se origina luego de una serie de descubrimientos científicos y progresos técnicos para dar origen a una nueva forma de aprehender la realidad. Si a partir de su inicio y a lo largo de su desarrollo resulta imprescindible el carácter de procedimiento técnico en el registro del ojo de la cámara, el cine se presenta como una herramienta de observación susceptible de emplearse a distintos fines. En los inicios fueron las investigaciones sobre el movimiento, en lo que se denomina la etapa científica del cine, ya desarrolladas nuevas formas de reelaborar las tomas de la realidad, este medio se puede emplear para contar una historia o argumentar una tesis.

Roman Gubern explica que “El cine es, como la fotografía y el fonógrafo, un procedimiento técnico que permite al hombre asir un aspecto del mundo.” (1982, p. 9). Con esta virtud, en sus orígenes, este “asir un aspecto” se convierte en lo que se denomina registrar, documentar. Mientras que en la etapa histórica previa al cine, el instrumento por excelencia para registrar las observaciones era el papel y la tinta, los nuevos procedimientos técnicos permitirían asir distintos campos de la realidad circundante.

Tanto la fotografía como el fonógrafo son dos herramientas cuya funcionalidad radica en poder tomar un aspecto específico de la realidad y reproducirlo. Por un lado, el fonógrafo es capaz de reproducir un sonido previamente grabado: se recibe un aspecto de la realidad, que se puede almacenar para su posterior reproducción. La cámara fotográfica (principio del cine: ilusión de movimiento) es capaz de recibir de la luz una imagen para almacenarla en una película fotosensible y posteriormente, reproducir ese fragmento de verdad que registró de la realidad. Con la cámara de cine, la capacidad de asir aspectos del mundo creció exponencialmente y se redimensionó el concepto de documento, la acción de documentar y el documental como forma del cine, como modo de sustentar una tesis sobre un aspecto del mundo.

“Los trabajos de Muybridge entre 1878 y 1881 preludian con su descomposición del galope de un caballo en 24 fotografías, el próximo nacimiento del cine” (Gubern, 1982, p. 22), y, de modo muy rudimentario, en este momento histórico en la formación del cine se ve el origen de peculiar funcionalidad de este medio: adquirir conocimiento. El documental muestra conocimiento, o índices audiovisuales que por medio del raciocinio intelectual del espectador, puede generar tal. Si Eadweard Muybridge realizó este encargo para saber si las cuatro patas de un caballo dejan de tocar la superficie, las tomas de la acción le permitieron adquirir ese conocimiento. El cine también funciona para conocer.

Pero de los inicios del cine dista bastante la finalidad de utilizar este procedimiento como una herramienta para ensanchar el conocimiento del ser humano sobre distintos aspectos de la realidad. Mientras en el incipiente experimento con la cámara de cine refinaba su método de proyección, cualquier sujeto o paisaje resultaba suficiente para probar un artefacto innovador cuyas utilidades prácticas no se advertían.

Del origen del cine se puede argüir, como afirma Gubern, que se trata de la cúspide de una serie de procedimientos y aplicaciones científicas en un contexto de búsqueda de progreso. “Con mayor o menor razón los ingleses reivindican la gloria de este descubrimiento para William Friese Greene, los americanos para Thomas Alva Edison y los alemanes para Ivan Skladanowski (...)” (1982 p. 22), se trata de una herramienta que tiene su base en la cámara fotográfica y que en varias partes del mundo, la ilusión de asir fragmentos de la realidad de un modo más fiel, impulsaba la innovación.

“(...) el cine es, como la radio, el avión, el submarino y la televisión, un invento colectivo, fruto de una acumulación de hallazgos y descubrimientos de procedencia diversa, consecuencia, ante todo, del progreso científico de una época, más que del esfuerzo de un hombre.” (Gubern, 1982 p. 22). Sin embargo, se le amerita a los hermanos Luis y Aguste Lumière la primera proyección cinematográfica a un público.

Afinado este instrumento de registro tanto en América como en Europa, la funcionalidad de la cámara cinematográfica procede de su presentación en

público. En un inicio, como consecuencia de los experimentos y pruebas de las que fue objeto, las proyecciones mostraban escenas de la vida cotidiana. Fueron las llamadas “vistas” las cuales se presentaron mediante el cinematógrafo de los Lumière ante el público, las primeras observaciones de un nuevo fenómeno que encontraría su desarrollo en diversos ámbitos de la vida cotidiana.

Dichas escenas exhiben, aunque de modo inocente, el potencial de la cámara: la capacidad de atestiguar un hecho, almacenarlo en un nuevo soporte y reproducirlo. Más adelante se añadiría otro potencial de la cámara de cine frente a un concepto de intencionalidad por parte de quien realiza: el montaje, es decir, configurar un discurso a partir de los elementos captados por la cámara.

Para los contemporáneos de los hermanos Lumière, las vistas presentaban acciones y panoramas comunes a la vida cotidiana: la llegada del tren, la salida de los trabajadores, el regador regado; sin embargo, cuando el nuevo invento comenzó a viajar, lo que era natural para los parisinos resultaba atractivo para otros contextos. De este modo, como quien muestra sus fotografías de viaje a distintos destinos turísticos, las grabaciones de los primeros cineastas mostraban un aspecto poco conocido para otras personas de un contexto diferente. A pesar de ello, la maravilla no era lo que se observaba en cuadro, que podía ser cualquier escena citadina y llenaba taquilla, la atracción en principio era ¡reproducir la realidad!

Pronto, el espectáculo del cine tomaría dos direcciones fundamentales en su desarrollo que parten de sus primeras aplicaciones como son el registro y el entretenimiento. Las dos principales vertientes del rumbo de la máquina del cine son trazadas por Luis Lumière, en el caso del documental y George Méliès, en el caso del cine espectáculo. Mientras que Méliès, el prestidigitador, dueño de un teatro, realizaba experimentos con la cámara para realizar una puesta en escena y mostrar el cine como un modo de entretenimiento (con peculiares efectos del maestro del trucaje), Luis Lumière, ajeno a trabajar como se representa en la dramaturgia, sin intención de exhibir en cine las acciones representadas en el teatro, llevó por el mundo el cinematógrafo para exhibir el embrión del cine documental.

Las primeras vistas de los Lumière fueron exhibiciones de alrededor de un minuto en el cual presentaban a cuadro objetos o panoramas que realizaría un fotógrafo de viajes. “La serie de estos filmes resulta ser, al mismo tiempo que un álbum de familia, un documental social no deliberado de una familia francesa acaudalada de fines del siglo pasado (XIX)” (Sadoul, 1980, p. 16). No sólo los retratos de familia, sino tanto *La llegada del tren* así como *La salida de los trabajadores* representan una “vista” documental sobre Francia de finales del siglo XIX (anexo 1.1).

En siglo XXI, se utiliza la palabra documental para identificar un género específico de producción audiovisual. La palabra como tal, aplicada por primera vez por John Grierson no era utilizada para enmarcar obras de los tiempos de Luis Lumière. Actualmente, se utiliza en este trabajo como referente, pues aunque las vistas de los hermanos Lumière y las demás producciones de los inicios del cine no representan un documental como tal, como se concebía después del trabajo de Grierson, sí indican los inicios y los recursos, así como las bases para la construcción del género documental, esto es, retratar la realidad a través de una cámara.

Por lo anterior, Erick Barnouw (1998, p. 13) afirma que:

En definitiva, fue Luis Lumière quien convirtió en realidad la película documental, y lo hizo en dimensiones mundiales con sensacional rapidez. El motivo por el cual fue Lumière y no Edison quien desempeñó este papel clave tiene su origen en las agudas diferencias que presentaban sus inventos técnicos. La cámara con la que Edison comenzó su producción fílmica era un engorroso monstruo difícil de manejar (...) (1998, p. 13).

Si bien, el género se desarrolló a lo largo de todo el siglo, el cual adquirió diversas formas de estructura y narración, Se le reconoce al trabajo de los hermanos Lumière (esencialmente a Luis Lumière) no sólo la creación del fenómeno cinematográfico, sino la pauta para la vertiente documental ligado fuertemente al aspecto social de los seres humanos, a las condiciones de vida.

El cine nace como documental. El origen de cine y documental tiene el mismo punto de partida: el documento, el registro.

“Este primer periodo del documental exhibía en sus obras una atmósfera de profecía. Pronosticaba las muchas funciones potenciales que podía asumir un productor de filmes documentales.” (Barnouw, 1998, p. 30) Lo anterior ofrece la posibilidad de asumir que, no sólo en las primeras “vistas” capturadas y exhibidas por el cinematógrafo germinaban las posibilidades de efectuar con la cámara y con el cine un discurso documental, sino que, de acuerdo con Barnouw, en esas vistas se podía intuir las distintas funciones que desempeña un documentalista.

El cine es una herramienta básicamente de registro como la cámara fotográfica. Con el montaje y la posibilidad de una diversa variedad de yuxtaposición de las imágenes, el cine se convierte en lo que se puede hacer con esa herramienta, desde las “vistas” de los Lumière, un retrato familiar, o el retrato de una ciudad, de una sociedad.

1.1.1 Hacia un cine documental

Si el origen del cine es el procedimiento técnico que permite capturar un fragmento audiovisual de la realidad, las posibilidades y el potencial que tiene la cámara son tan vastas como la imaginación del ser humano. El artificio es la cámara, la función, motivación y objetivo depende de quien la emplaza.

De ser un instrumento de medición en las investigaciones sobre el movimiento de Marey a Muybridge, el invento se desplazó hacia el registro de acontecimientos sociales (como los hechos noticiosos o las actividades de los gobernantes) y hacia el espectáculo dramático.

“(…) el inocente repertorio de peliculitas que presentaron los Lumière al estupefacto público parisino tenía un inestimable valor intrínseco como documento de una época, de sus gentes, de sus gustos, de sus modas, de sus trajes, de sus trabajos, de sus máquinas.” (Gubern, 1982, p. 33) Es así como, sin intención, el experimento de los hermanos Louis y Aguste se muestra para la

posteridad como un elemento de análisis sobre el tipo de sociedad que mostraba París de finales del siglo XIX.

Por supuesto, para la época de ningún modo se relacionaban estas proyecciones con el aspecto histórico; lo que sí demostraban era la cualidad del documento del filme. Lo anterior indica la posibilidad de que la función y el acercamiento que se hace a un documento, una imagen en este caso, difiere según el contexto en el cual una sociedad o individuo se aproximan a éste.

Esta múltiple gama de posibilidades en un campo u otro vuelve indefinibles los límites del actuar cinematográfico. Hay películas de ficción que retratan en punto la sociedad que describe y existen películas documentales cuyo valor estético de la imagen las convierten en obras de arte.

Si se regresa en el tiempo, a cuando el invento del cinematógrafo se inclinó hacia el cine de ficción, se puede comprender la evolución del documental como género de no ficción, y así entender el lugar que ocupa en la actualidad y el valor de distintos tipos que adquiere.

Para Erik Barnouw, a diferencia de otros teóricos del documental, éste dejó ver su potencialidad en los primeros filmes de los Lumière lo cual permite hacer una categorización de acuerdo con su función, no con su composición.

En 1910 nació el noticiario con ediciones semanales y bisemanales. Los noticiarios Pathé y Gaumont fueron seguidos por muchos otros en todo el mundo. Estaban habituados a transformar el habitual documental en una composición ritual: una visita real, una maniobra militar... El noticiario aceleró la decadencia de la película documental. (1998, p. 30)

Con lo anterior, Barnouw manifiesta que el aspecto noticioso y el interés documental se encuentran relacionados entre sí, lo que provocó que las producciones de antaño se inclinaran hacia un interés noticioso de "Composición ritual" como son las actividades desde el poder y el documental decayera en una zona de abandono.

Para Simón Feldman "Las primeras películas documentales fueron simples 'fotografías animadas' es decir, vistas callejeras de distintas ciudades del mundo.

Como las de los franceses hermanos Lumière” (2005, p. 70). De este modo, el documental se forja bajo el principio de mostrar un aspecto de la realidad tal cual es, por ello se le concede el valor de ser verídico.

Si bien, el viaje de la cámara de los hermanos Lumière a distintos países generaba una producción propia acerca de los acontecimientos sustanciales de cada país (como en el caso de México con la documentación de la Revolución), la balanza se inclinó hacia los “noticiarios” donde se adoptaba un perfil periodístico, que al tiempo tenía mayor desarrollo en su producción que el mismo cine.

A pesar de repercutir negativamente en la producción de documentales, lo anterior da por hecho la intrínseca relación entre periodismo y documental que a la fecha guardan estrechos lazos en cuanto al interés social se refiere.

Para Georges Sadoul el cine documental se desarrolla en la década de 1920, pero no tiene su expansión mundial hasta 1960. “El documental, nacido alrededor de 1920 se había desarrollado mucho durante los años treinta gracias a los documentalistas ingleses, también profundamente influidos por Vertov tanto como por Flaherty. Sin embargo, esta categoría fílmica sólo se encuentra en 1965 en los comienzos de su expansión universal.” (1973, p. 127).

Los inicios del siglo XX fueron la época de gestación del cine documental como categoría fílmica. Sadoul menciona a los documentalistas ingleses pero influenciados por dos figuras de la cinematografía mundial que brindaron a este género la pauta y el tipo de montaje que seguirían las diferentes vertientes del documental,

Por lo anterior, es necesario seguir la ruta del documentalismo para discernir el momento en el que se fragua como género y cuáles son sus cánones y puntos de intersección con otras actividades humanas. Es por esto que no se puede pasar por alto las aportaciones de Robert Flaherty y Dziga Vertov.

Pero también los albores del siglo XX marcan una tendencia hacia la hegemonía del cine argumental y el desinterés por el documental en tanto que los noticiarios aumentan su producción.

Para Erick Barnouw esto representa el detrimento del documental:

Los asuntos documentales de las películas sobre pasaban en número a las películas de ficción en casi todos los países, por lo menos hasta 1907, pero a partir de entonces la situación comenzó a cambiar. Las películas de ficción se multiplicaban cada vez más y comenzaban a dominar el interés público. El documental declinaba tanto en cantidad como en vigor. (1998, p. 25)

En este momento de la cinematografía, se priorizaba el cine espectáculo y como medio de información de noticieros sobre un interés antropológico. “El nacimiento de las películas de ficción y luego la aparición de los astros del cine hicieron que el documental decayera aún más.” (Barnouw, 1998, p. 30) Sin embargo, dos documentalistas sentarían las bases para que esta producción encontrara su camino a partir de dos vertientes opuestas pero complementarias: el cine ojo de Vertov y el cine antropológico de Flaherty.

1.1.2 Inicio del documentalismo

Georges Sadoul explica que la palabra “documental” era utilizada antes de la primera proyección cinematográfica.

La palabra *documentaire* (documental) fue admitida en 1879 por Luthé (al mismo tiempo que la palabra impresionista) como un adjetivo: “que se funda en documentos o que se refiere a ellos”. Según Jean Giraud, el adjetivo adquirió un sentido cinematográfico a partir de 1906 y se convirtió en sustantivo de la lengua francesa después de 1914. (1973, p. 120)

Si bien la palabra *documentary* no se utilizaría sino hasta las teorizaciones de John Grierson para referirse a las producciones con un interés de mostrar la realidad como sucede, cada sitio donde el cinematógrafo de Lumière era llevado, producía una serie de vistas acerca de los paisajes y los acontecimientos de los lugares. Era claro que el filme representaba una nueva forma de documentar, una

fuentes de información, pero poco a poco conformaría un discurso que iba más allá del simple hecho de ser un soporte de información.

Como se ha explicado, la cámara fue testigo tanto de ceremonias reales, como de paisajes urbanos. Y con el inicio de los noticiarios y las filmaciones de viajes y exploración, el ojo de la cámara funcionaba como un nuevo medio de información. Esta cualidad multifacética seguirá al documental, a veces, con aportaciones hacia otras disciplinas, en otros casos, como instrumento de difusión de otras. Para Carlos Mendoza, las películas documentales guardan una estrecha relación con otras actividades sociales:

Es evidente que el campo de películas de no ficción abre un amplio abanico de contactos con distintas disciplinas y adquiere muy diversos valores: como fuente historiográfica, como medio probatorio en el ámbito del derecho, como aliado en una investigación científica, por ejemplo, pero el documental no es aliado ni aprendiz de otras disciplinas, aún se nutra o sirva de muchas de ellas. (Mendoza, 1999, p. 17)

El cine es, en comparación con actividades científicas y artísticas, un invento reciente. A poco más de cien años de su existencia, es natural que distintas actividades como las ciencias sociales, el periodismo y las artes tengan contacto con la creación de imágenes. Si desde sus orígenes estas producciones mostraban características de actividades diversas, la que más desarrollo tanto teórico como práctico fue el documental, no el noticiario o el cine de viajes.

Para Carlos Mendoza, en su libro *El ojo con memoria*, estas colaboraciones interdisciplinarias no vuelven a uno instrumento de otro, menos adquieren un valor distinto uno respecto del otro, si el cine documental puede tener tintes históricos, sociológicos y artísticos es porque cada actividad es una manifestación del potencial humano. Como creador y como ser humano, el documentalista puede explotar su conocimiento social, estético e histórico.

“El documentalista es siempre algo más que un simple documentalista. Diferentes ocasiones, diferentes momentos de la historia, determinan qué funciones diferentes pasen a primer plano” (Barnouw, 1998, p. 32).

Sin embargo, la breve etapa de estancamiento demandaba una forma diversa de evolucionar el documental. “Hasta cierto punto el documental era víctima de sus propios éxitos. Muchos productores continuaron aplicando fórmulas que hasta entonces habían alcanzado instantánea aceptación” (Barnouw, 1998, p. 25) Eran los casos de las películas de viajes y las filmaciones de eventos del poder. Pero estas fórmulas sumergían las producciones en el mar de la propaganda.

(...)Los emisarios de Lumière a fin de promover su actividad, habían procurado obtener el patrocinio de la realeza y lograron un éxito triunfante (...) pero los hombres del cinematógrafo tuvieron que pagar un precio por ello. Se convirtieron en agentes de propaganda de los actos reales, en agentes de relaciones públicas imperiales. (Barnouw, 1998, p.25)

A la incorporación de los noticiarios y la filmación de eventos desde el poder político, se suma otro factor que diluye la producción documental y es sofisticación del montaje en el cine argumental. “Mientras tanto, la cinematografía de ficción sufría innovaciones por obra de Méliès, Porter y muchos otros.” (1998, p. 25). El cine documental necesitaba una nueva forma de manejar los asuntos de interés social y dos fuentes del documentalismo se desarrollarían paralelamente, lo cual formaría en conjunto las pautas de las nuevas generaciones de documentales. Las dos principales corrientes vienen del soviético Dziga Vertov y el norteamericano Robert Flaherty.

1.1.2.1 El cine de Dziga Vertov

Cuando se habla de cine documental como género de no ficción, se parte del principio de que las imágenes y testimonios mostrados son verídicos y forman parte de la realidad. No hay un acto deliberado preconcebido por el realizador para montar una situación que muestra como veraz. Este principio, que es la base del documentalismo es practicado de modo muy riguroso en 1920 por el soviético Denís Kaufman, mejor conocido como Dziga Vertov.

La cámara de cine como un ojo que observa la realidad pura, sin ninguna clase de manipulación más que el montaje es la línea del documentalista de *El hombre de la cámara* (1929). “Ya en 1920, este teórico había proclamado la primicia del *kinok* o *Kino glaz*. Se proponía desterrar como invenciones burguesas la puesta en escena, los actores, los estudios, etc. para reunir sólo elementos tomados ‘en vivo’ de los documentales o de los noticieros” (Sadoul, 1980, p. 165).

La idea era tomar los elementos sin que nadie se percatara de la presencia de la cámara. En principio, la cámara como el ojo que puede ver elementos que la simple vista humana no puede, permitió que se capturaran múltiples escenas tanto del entorno urbano como del rural, personas y comportamientos que, desprovisto de toda actuación, legaba un excelente documento de identificación de la época. Recurso que en la actualidad se traduce en utilizar la cámara como testigo o como confesionario: desde la cámara se muestren los acontecimientos como si ésta no estuviese, es un recurso todavía utilizado donde el documentalista no incide en lo que ocurre a cuadro, sólo lo expone.

De ahí que “para los kinoks, el arte del cine estaba, pues, en el comentario (por los subtítulos) y en la edición. La personalidad del cineasta se manifestaba por la elección de los documentos, su yuxtaposición, la creación de un nuevo espacio y de una nueva duración.” (Sadoul, 1980, p. 165) En este momento, junto con las aportaciones de los exponentes del cine soviético de vanguardia, se trabaja desde la importancia del montaje. Vertov, como contemporáneo de Eisenstein, propone un lenguaje cinematográfico basado en el montaje de los documentos filmados.

La propuesta teórica de Vertov se basa en su trabajo como editor del “noticiario” soviético. La práctica de la edición, los intertítulos y la construcción del sentido la adquiere desde sus inicios en el cine, lo cual explica su trascendencia en el montaje y lenguaje cinematográfico. No en vano Eisenstein utiliza las creaciones de Dziga vertov como ejemplos de dos tipos de montaje.

Al respecto Erick Barnouw describe la actividad del teórico del documental: “La tarea de Vertov consistía en reunir, seleccionar y ordenar el material que llegaba a su mesa –fragmentos de película que consignaban combates, crisis,

desastres, victorias– y enviarlo de vuelta con subtítulos y una organización llena de sentido.” (1998, p. 51).

Es por lo anterior que su filme documental *El hombre de la cámara*, se trata de una suerte de ensayo acerca del lenguaje cinematográfico, pues desde la teorización de Dziga Vertov, el cine se trata de un medio de expresión diferente del teatro y la literatura, principalmente. En *El hombre de la cámara* se puede apreciar un trabajo de yuxtaposición de diferentes escenas de la vida cotidiana de la unión soviética, junto con alegorías que construyen significado a partir de la relación que hace el espectador, no con base en diálogos o situaciones concretas (anexo 1.2).

Sin embargo, se trata de un ideal suponer que la cámara puede actuar sólo como un testigo *objetivo* de lo que acontece, pues la presencia de la cámara incide, en algunos casos, en el desarrollo de los sucesos o el comportamiento de las personas. “El cine ojo debería llegar a ser un hombre invisible, desconocido o ignorado para el individuo filmado, puesto que la intervención de una cámara de cine visible, modifica el comportamiento de una persona (...)” (Sadoul, 1973, p. 122).

Como dice Georges Sadoul, la presencia de la cámara y del documentalista inciden en el comportamiento y en ocasiones, de la acción de los hechos. Como se ha demostrado en la física cuántica, el comportamiento los fotones, las partículas de la luz, tiene un comportamiento diferente de acuerdo con el observador y el método de medición; puede comportarse como onda o como partícula. De un modo similar, en la ciencia social y la investigación del comportamiento social, el resultado varía según la influencia del observador.

Lo anterior repercute en el documentalismo sobre el supuesto de que la cámara atestigua la realidad como ésta se muestra: como ya lo advertía Vertov, la cámara visible modifica lo observado. Por lo anterior y debido a sus relaciones con la dictadura de Stalin en la Unión Soviética, Vertov se ve obligado a modificar su visión del documental respecto al rechazo de la manipulación o intención del realizador sobre la obra documental realizada. Es por ello que, además de un ensayo de lenguaje cinematográfico, “*El hombre de la cámara* implica

escenificación y artificio en una medida que antes Vertov rechazaba. Pero aquí lo artificioso es deliberado: se trata de una determinación vanguardista de suprimir la ilusión para favorecer una percepción profundizada.” (Barnouw, 1998, p. 62)

El cine de Dziga Vertov, como el de Robert Flaherty desarrollan las pautas para el posterior documentalismo, pues sus prácticas, ensayos y modelos son las bases de trabajo audiovisual para mostrar y montar acontecimientos reales que provocan en el espectador una reflexión y generan un conocimiento. Como escribió el mismo Vertov “no basta con mostrar en la pantalla fragmentos aislados de verdad, imágenes de verdad separados, sino que es preciso organizar temáticamente esas imágenes de tal manera que la verdad resulte del conjunto.” (Vertov citado en Sadoul, 1973, p. 170).

Por ello la importancia del montaje en el cine de Dziga Vertov, el ensayo del lenguaje cinematográfico a través de la superposición de documentos y la búsqueda de generar un discurso con base en los fragmentos de verdad que se configuran en el filme, para mostrar una verdad mayor, un conocimiento a partir de lo filmado y lo estructurado por el espectador; el comienzo del lenguaje cinematográfico, del documental.

1.1.2.2 Robert Faherty: documento antropológico

Así como Luis Lumière y George Méliès determinan una diferenciación en el inicio del cine como ficción o documental (de modo incipiente este último caso), Flaherty y Vertov conforman un parteaguas en lo que a documental respecta y sus obras derivan en categorías de realización de este tipo de filmes que se basan en la realidad para mostrar un discurso.

Del repertorio cinematográfico de los hermanos Lumière a las realizaciones tanto de Vertov como de Flaherty hay un desarrollo importante en cuanto a técnica y teoría, si Luis Lumière mostraba tomas de la sociedad contemporánea para representarlas, Flaherty iniciaba en el documentalismo la narración de un acontecimiento, pero esta no es su aportación más trascendente, sino el

tratamiento humano con el que viste su material: del cine de viajes se trasporta al cine del tipo antropológico.

La tercera aportación es el método de Robert Flaherty el cual implica hasta cierto grado una intencionalidad manifiesta del autor respecto lo que encuadra. La dirección de situaciones y acontecimientos parece contrario a la noción de documental y a la propuesta de Vertov de no intervenir de ningún modo en “la vida de improviso”, sin embargo, en la realización y producción de documentales, tanto la recreación como la selección específica del realizador de los momentos y los encuadres son una realidad que es adoptada de Robert Flaherty.

Georges Sadoul advierte al respecto de estos dos métodos en apariencia impares e incompatibles: “No tropecemos en la misma piedra considerando como antagonistas irreductibles a Flaherty y Vertov, puesto que ambos aportaron métodos de realización, la puesta en escena en documental y la ‘filmación en vivo’ que no son verdaderamente contradictorios sino más bien, complementarios.” (1973, p. 120).

Robert Flaherty fue un explorador norteamericano cuya interacción por casi dos años con la tribu de esquimales *itinimuit* le valió su documental más célebre. Ciertamente, aunque el realizador daba indicaciones a los esquimales, las escenas y realidades mostradas no eran simplemente imaginación de Flaherty, sino resultado de una exploración de largo tiempo en la cual la tribu contaba al realizador las costumbres y prácticas actuales y ancestrales del modo de vida. Por otro lado, Vertov en su documental *El hombre de la cámara*, muestra secuencias claramente intencionadas y cuya presentación responde a la propuesta de un montaje conceptual respecto al papel de la cámara de cine en la sociedad. Mientras que, por otro lado, Flaherty no tiene una intención teórica conceptual al manejar las situaciones del documental, sino evidenciar un estilo de vida que enriquece no sólo el conocimiento humano, sino la empatía respecto las culturas dispares.

Lo anterior dejó escuela en el documentalismo inglés y, a casi cien años de la presentación de *Nanook, el esquimal* (1922), se reconoce esta forma de realización como una categoría documental (anexo 1.3). Sadoul pronostica la

repercusión de este cine de vanguardia en su época: “Un gran futuro se promete al método de Flaherty, que estudia al universo a través de un hombre o de una célula familiar con un empleo más o menos extenso de la puesta en escena documental.” (1973, p. 128)

El estudio al universo a través de un hombre se refiere a la suerte de antropología documental que permite generar un documento para la posteridad el cual no sólo es un género del cine, sino que muestra un universo desconocido no sólo para el espectador de su tiempo, sino para espectadores futuros, pues *Nanook* dibuja una cultura.

Respecto el método de realización, Flaherty se encontraba íntimamente relacionado con los personajes (humanos, reales) que presentaba. “Les mostraba inmediatamente cada secuencia. Si esta parecía poco satisfactoria o si Flaherty deseaba otra toma desde otro ángulo, la acción se repetía.” (Barnouw, 1998, p. 38).

Esta diferencia de trabajo es determinada por el tipo de material con el que trabajaba cada exponente del documentalismo: Mientras que Dziga Vertov se introduce en el cine mediante la edición del noticiario soviético el cual mostraba escenas periodísticas de lo que acontecía en el momento que se emplazaba la cámara, Flaherty, explorador, trabajaba directamente con los recursos humanos y pintaba un mundo, una cultura que conocía desde dentro.

Al respecto, Barnouw continúa el análisis sobre el método explorador: “La construcción de un iglú llegó a ser una de las secuencias más célebres de la película. Pero fotografiar en el interior del iglú presentaba un problema: el iglú era demasiado pequeño. De modo que *Nanook* y los otros esquimales se pusieron a construir un iglú de dimensiones apropiadas para el *aggie* (Película).” (1998, p. 39)

Lo anterior, si bien denota una construcción a propósito de la filmación y no una situación tomada directo de la realidad, tampoco representa una ficción. Los esquimales no se dedican a elaborar una escenografía, ni realizan una construcción impropia de su cultura: este método se justifica de una reconstrucción razonable.

Por otro lado, la diferencia de ángulos de toma desde el cual el punto de vista de la cámara narra el acontecimiento, choca con los criterios de análisis de Marc Ferro, otro teórico del cine, el cual indica que el documento se encuentra “trucado” o es reconstruido.

Sin embargo, la realidad que traza Flaherty, el documental como método antropológico, permite este juego de cámaras por la intencionalidad del autor: él no presenta acontecimientos de la realidad, él presenta una modalidad de la cultura.

Para Erik Barnouw, la realidad presentada desde varios ángulos, para la época ya era considerada como normal, no un truco.

La pericia para presentar un episodio desde varios ángulos y distancias en rápida sucesión –privilegio enteramente surrealista que no podía compararse con ninguna otra experiencia humana– había llegado a ser una parte esencial del fenómeno cinematográfico que inconscientemente se la aceptaba como algo natural. (1998, p. 40)

No en vano, en la actualidad, los cortes de cámara bien aplicados no interrumpen la acción y el drama representado en las obras de ficción. Este es el lenguaje cinematográfico aplicado al documental.

Después del gran éxito de *Nanook, el esquimal*, Flaherty junto con el resto de sus obras del tipo antropológico generó uno de los grandes movimientos del documentalismo que trascendió más que la fama de sus obras, pues para los seguidores y teóricos, tanto Flaherty como Vertov representan las pautas de una realización que busca mostrar al ser humano en todas sus expresiones visibles al lente de la cámara.

Una década después de la presentación de *Nanook, el esquimal*, el género documental del explorador se encontraba en decadencia. Su creador y la obra de éste parecían sumidos en la oscuridad. Pero mientras tanto, otros géneros documentales estaban pasando a primer plano; uno de ellos a

impulsos de los grandes cambios sociales que estaban operando. (1998, p. 50)

Antes de abordar el documental que responde a los movimientos sociales, es menester analizar este género ya como un discurso audiovisual elaborado con una determinada intención y elementos de narración y estructura. Si bien, hasta este punto se ha revisado cómo se desarrolla el cine desde el documento fílmico hasta el lenguaje cinematográfico y los métodos de documentar, hay otro desarrollo o especialización del montaje documental al discurso articulado bajo criterios específicos según el fin que se busca.

1.2 El documental como género

El cine fue un descubrimiento colectivo que, como diversas actividades humanas artísticas y científicas, se encuentra en constante cambio y reinención. Desde la etapa científica, donde se estudiaba el movimiento a través de los fotogramas, hasta la división de géneros, durante el siglo XIX, los métodos de producción y filmación se estandarizaron.

En el caso del documental, la transformación tanto de los métodos de filmación como de los intereses del espectador fueron, como se ha visto, delineados por las técnicas y características de las producciones de Vertov y Flaherty, los cuales dieron origen al documental como género cinematográfico, un género forjado en la exploración de la realidad, la representación de las ideas sobre ésta y el retrato de la sociedad humana.

Simón Feldman describe brevemente el desarrollo del documentalismo; es en el primer momento cuando el documental se construye bajo el principio de mostrar un aspecto de la realidad tal cual es, por ello se le concede el valor de ser verídico. Las vistas de los Lumière, además de asombrar a la sociedad de la época con la magia de la reproducción gráfica del movimiento, fueron la semilla del sujeto retratándose y representándose a sí mismo y a su sociedad.

Feldman continúa describiendo el desarrollo de este género diverso: “Los documentales de la épica cotidiana ensancharon ese enfoque profundizando la

visión de los pueblos y seres primitivos. Tal vez su máximo exponente sea el norteamericano Robert Flaherty con *Nanuk el Esquimal*'. (2005, p. 70).

En esta época del documentalismo se dibuja una de sus facetas más recurridas que es presentar comunidades y culturas que a los occidentales parecen pintorescas, primitivas y hasta salvajes. Se refuerza la imagen de *el otro* con respecto de uno mismo. Al presentarse estas realidades como ajenas, se distingue al documental como una especie de antropología que exhibe espectáculos extravagantes de comunidades extranjeras.

Hasta este momento se encuentra el primer atisbo de una categoría genérica de este tipo de filmes, pues contrario a los primeros noticieros que se dedicaban a mostrar aspectos relevantes de acontecimientos de interés público, Flaherty delineaba un género a través de su exploración de comunidades ajenas a la cultura occidental.

Otra de las distinciones que hace Feldman, y es en este punto donde se muestra un tipo de indagación cinematográfica con la finalidad manifiesta de conocer sobre el pasado, es el documental elaborado con apoyo de material de archivo, los inicios del documental histórico. "El documental con tomas de archivo que, especialmente luego de la Segunda Guerra Mundial, permitió filmar películas de gran valor histórico." (2005, p. 70).

Una vez marcadas las pautas, refinados los métodos y las técnicas, así como los intereses de los filmadores, se puede hablar de un cine documental como género para después demarcar las diferentes facetas o subgéneros que puede mostrar el ojo de una cámara.

Sin embargo, para describir los subgéneros del documental y, en particular, del tipo histórico el cual concierne a este estudio, conviene trabajar sobre una definición del concepto. En 1948 la Unión Mundial de Documentalistas llegó a una definición del concepto *documental*:

En ella se trató de quedar bien con todos los miembros, y triunfó: "Todos los métodos de grabar en celuloide cualquier aspecto de la realidad, interpretado, ya sea por filmación directa o por una sincera y justificada reconstrucción, que parezca racional y emocional, con el propósito de estimular el deseo por el

ensanchamiento del conocimiento humano y el entendimiento de sus verdaderos problemas y soluciones en las esferas de lo económico, cultural y de relaciones humanas.” (Edmonds, 1990, p. 14)

Por supuesto, con el avance tecnológico ya no sólo es posible grabar en celuloide, sino que nacen otro tipo de soportes para documentar en audiovisual la realidad de interés humano. Esta definición de puede adaptar a nuestros días al incluir los soportes como el digital en el video documental. Por lo demás, la definición describe la actividad nacida con el cine: conocer y entender los problemas humanos.

De esta manera, el cine documental guarda una intrínseca relación con los problemas de las comunidades y su fin, de acuerdo con la Unión, es estimular el conocimiento de las soluciones a esos problemas. Si el cine documental tiene una utilidad en la sociedad es para coadyuvar al entendimiento de las relaciones humanas. El documental es también una forma de conocer.

Como método para entender y describir un problema humano, el documental como discurso se muestra como la presentación en audiovisual de toda una investigación relacionada con un fenómeno social. Al hablar de cine documental de calidad, es indispensable hablar de investigación social para la presentación de la información mediante el montaje.

Mas, antes de pasar al modelo de investigación para a elaboración de un documental de actualidad, resulta útil mencionar la estructura, la narrativa y la importancia del sonido para entender el proceso y cómo a través de este género se llega a conocer un acontecimiento. Por lo demás, servirá para diferenciar el documental histórico.

1.2.1 Las formas del documentar

Por la capacidad de la cámara de poder filmar aspectos de la realidad en directo o reconstruidos, el documental se manifiesta en un número de posibilidades temáticas tan grandes como el campo de interés humano. Si bien, los cánones de este género destacan mostrar acontecimientos y hechos verídicos con la finalidad

de conocer el desarrollo de un proceso o la explicación de un fenómeno humano, las formas que adquiere dependen en gran medida de el tema a tratar. Por lo anterior se puede decir que se puede filmar un documental de todo lo que sea de interés humano, lo cual provoca una difícil categorización si se utiliza como criterio el tema a tratar.

Georges Sadoul escribe acerca de esta característica multifacética del documental:

El documental, género vasto y mal definido comprende películas de viaje, de turismo, de exploración, de etnografía y de historia, los ensayos técnicos, económicos, industriales, militares, geográficos, filosóficos, psicológicos, zoológicos, deportivos, etc. Todas las formas del conocimiento humano pueden ser objeto de documentales. (1950, pp. 213-214)

Esa aparente indefinición de los límites del documental se produce gracias a que el soporte audiovisual funciona como otro tipo de documentos: antes de formar un documental, la cámara realiza registros. Este motivo sugiere definir los subgéneros del documental según su interés buscado y no de manera temática. Si bien, el tema sugiere una forma especial de documental, la intención define el todo.

Para no extraviarse en las formas de documentar, es útil mencionar los aspectos y criterios en los que se basa el método documental para deducir los subgéneros.

De inicio, las pautas de Flaherty y Vertov sugieren el inicio de un camino que todo documental recurre y que permite una primera identificación de formas. De acuerdo don Erick Barnouw, estos son el documental explorador y el reportero; los métodos antropológico y deductivo, el montaje escénico y el editorial.

En el primero, la cámara se muestra como un espectador ausente respecto la vida cotidiana de una cultura humana. Hasta cierto punto se presencia una realidad que es conocida por medio de la cámara. En el segundo caso, la cámara toma momentos relevantes de un hecho pasado o en desarrollo, donde es el montaje el que permite el conocimiento, no la simple presencia de la cámara.

Por otro lado, la introducción del sonido directo al cine fue otro avance tecnológico que permitió no sólo un avance en las técnicas de filmación sino una revolución de la concepción del filme como herramienta para describir un mundo, ya sea ficcional o real. Durante las primeras presentaciones al público y aun en la época donde el cine se había consolidado como espectáculo, el sonido estaba presente mediante una ejecución en vivo. Básicamente la música acompañaba la acción dotándola de mayor emotividad y énfasis mientras que los intertítulos se encargaban de indicar anotaciones esenciales y básicas para el mejor entendimiento de la trama.

La llegada del cine sonoro reformó la manera de presentar la exposición y por lo tanto el modo de filmación y los intereses de los documentalistas. “Con el advenimiento del sonido, los directores de documentales, preocupados por la realidad mental, pudieron recurrir a la palabra hablada, decididamente el vehículo más apropiado para el razonamiento, conceptual y las comunicaciones ideológicas.” (Kracauer, 1989, p. 264).

Lo anterior ofrece la oportunidad de manejar otro plano de presentación de la información que no permitía el cine mudo y que, si a los filmes de ficción permitió imprimirles mayor credibilidad, en el campo documental resultó en un excelente recurso para montar la realidad.

Con la palabra en el cine, los personajes no sólo podían ofrecer su punto de vista sobre el tema a filmar, sino que podían ofrecer su testimonio y hasta narrar una breve participación o proceso dentro del documental: nacía otro plano narrativo.

“Si bien Eisenstein expresó grandes reservas acerca del cine sonoro, Vertov lo acogió con beneplácito porque el descubrimiento le permitía poner finalmente en práctica la radio-oreja mediante la orquestación de los ruidos y las palabras sin recurrir a la convención de los subtítulos.” (Sadoul, 1973, p. 126)

Vertov, como se ha revisado, analizaba el cine a través de distintos experimentos que en conjunto lograron ofrecer modelos y teorías aplicables a películas de actualidad, a saber, fue pionero de formas de montaje que hicieron escuela en documentalistas. Antes de trabajar en el cine, Dziga Vertov con su

espíritu experimental, realizó diversas pruebas sonoras inspirado en la poesía futurista. Por lo anterior se entiende que Vertov durante su búsqueda de la construcción de un lenguaje cinematográfico trabajó el montaje con toda la tecnología a su alcance: la imagen, el sonido y el texto, con lo cual fue capaz de realizar un tipo de discurso en diversos planos, los antes mencionados y que en su *Hombre de la cámara* se puede ver el esbozo de un nuevo lenguaje, el cinematográfico.

El sonido en el cine resultaba un paso natural en su avance tecnológico, ya se había logrado captar la imagen, reproducir el movimiento, el siguiente paso era captar de la realidad el sonido también y el siguiente paso era el color. Para Simon Feldman, el sonido alteró de modo importante la manera de producir y visualizar las secuencias:

El advenimiento del cine sonoro modificó drásticamente los alcances de la improvisación en el rodaje y consecuentemente requirió de una preparación más cuidadosa. El hecho de que los diálogos comenzaran a ser grabados y que los relatos en los documentales adquirieran una presencia sonora, impusieron una duración completa de las escenas para poder oír todo lo que se decía en sincronismo con la acción la que dejó de ser libremente alterable.
(2005, p. 17)

Para lo anterior, la mayor importancia en cuanto al cine documental reside en la declaración del personaje presentado. La mayoría de los personajes mostrados en un documental ayudan a contar el relato sobre el cual gira el producto, bien puede explicar un proceso, comentar su opinión, narrar su experiencia o contar otro relato, por lo que el sonido en el cine ofrece un mayor acercamiento e identificación de los acontecimientos presentados, y por supuesto, en el caso del documental, brinda una mayor credibilidad y verosimilitud a lo que se cuenta.

1.2.2 El video documental

El contenido del producto audiovisual depende en gran medida del formato en el que se realiza, y éste, del mecanismo de aprehensión de la realidad. Se ha visto cómo el cinematógrafo de los hermanos Lumière fue punto de partida para una amplia gama de tomas de la época que sirvieron para dar un referente de la sociedad en que vivieron, como por ejemplo *La salida de los obreros de la fábrica* (1895).

En los inicios del cine, el carrete tenía una duración aproximada de un minuto, por lo que sólo era posible capturar algunas escenas de la vida diaria a la mano. Por ello, fueron llamadas “vistas” ya que mostraban un somero momento de la historia; sin embargo, de este modo se relacionan formato, tecnología y contenido visual.

Por otra parte, la evolución de la tecnología ofreció una posibilidad diferente de representar la realidad de modo dramático o realista: se ha visto cómo, en este último caso, uno de los principales documentales de Robert Flaherty y que creó escuela en este género, nació de una expedición con cámara.

Por lo tanto, al hablar de video documental no sólo hay que referirse al avance tecnológico, sino al tipo de contenido y formato que éste atrae o permite. Por demás está decir que video documental no es lo mismo que cine documental, como se ha mencionado, la tecnología con la que se captura la realidad influye en gran medida sobre el contenido; tampoco significa que sean opuestos, la diferencia radica sobre el tipo de contenido que permite una cámara portátil de video. No es aventurado decir que el video documental, así como las “vistas” en los albores del cine, son un producto de su tiempo y su contexto y que los documentales más característicos en la corriente del video documental, dadas sus capacidades técnicas así como su contexto global, son los de protesta.

Para reflexionar sobre el video documental es inevitable diseccionar su relación con la televisión, pues resulta que la implementación del video deviene de la necesidad televisiva de almacenar sus archivos visuales. De nuevo se presenta

la preocupación por formar un acervo para la posterior consulta, un resguardo de la memoria visual:

“La videocinta, que ya no tenía tan sólo la función de copiar, llegó a ser un amplio lienzo para el trabajo independiente del vídeo.” (Barnouw, 1998, p. 251) Independiente por cuanto, al reducir los costes de producción así como el peso de los aparatos, este avance permitió que la producción independiente basara su trabajo en la videocinta, con todo lo que el termino “independiente” conlleva.

Cabe mencionar que la cinta de video o *videotape* nace mucho antes de que se popularizara su uso para la producción documental y que no es sino hasta la década de los setenta cuando entra en auge el video documental, término el cual refiere a la producción de este género en formato de video.

“En la década de 1970, la base de la actividad documental se amplió enormemente por obra del nacimiento del *vídeo*, término que comenzó aplicándose al empleo de la videocinta como nuevo medio de expresión.” (Barnouw, 1998, p. 251) Y con el progreso de la cobertura televisiva, los documentalistas encontraron no sólo un nuevo medio de expresión con base en la cinta de video, sino también una nueva plataforma para mostrar sus trabajos.

Miquel Francés habla del avance tecnológico como una manera de agilizar y acelerar la producción audiovisual de la época: “Además, el documental ha permitido el uso de la grabación y la edición a partir del vídeo desde la aparición de los camascopios televisivos, lo que ha propiciado una reducción considerable de los costes y ha añadido una agilidad en todo proceso de producción.” (Miquel, Francés, 2003, p. 37).

Es así como el video documental se convirtió en la base de múltiples trabajos independientes por el avance tecnológico: “Luego, el advenimiento de las cámaras compactas de vídeo y del equipo de edición, aparatos fáciles de manejar y moderados en cuanto al costo, llevaron a la videocinta a un nuevo campo.” (Barnouw, 1998, p. 251).

Y así como la televisión contribuyó en gran medida a la aplicación de la videocinta para la producción de documentales, también potenció su alcance por medio de su exhibición: “La gran permeabilidad televisiva y la disposición a la

introducción de nuevos formatos han configurado un conjunto amplio de modalidades de expresión documental, que normalmente son clasificados por los estudiosos en función de sus contenidos o por su relación con el destinatario.” (Miquel, Francés, 2003, pp. 71-72).

Sin embargo, hablar de la década de los setenta es referirse a grandes cambios sociales gestados a mediados de 1960, por este motivo y por la corriente documentalista del “cine directo” y el “cinema *verité*”, movimientos que buscan mostrar una realidad que se disfraza entre el aparente transcurso normal de la vida diaria, una importante sección del documentalismo de la época tenía como tema el disenso social.

Es en la sección de “documental de movimientos sociales” donde se profundizará en el tema, por ahora se menciona al documental de protesta, de disenso y de guerrilla como formas que adquirió el video documental a partir de su gestación, dado el contexto de la época. Si bien, con la ampliación de la audiencia televisiva se desarrollaron documentales especiales para la televisión, que mostraban el mundo animal, temas históricos como la Segunda Guerra Mundial, documentales de biografía, etcétera, el video documental tuvo su mayor desarrollo en las producciones independientes que mostraban una realidad desigual.

“Sus cintas eran no sólo programas, sino además, eslabones de una cadena de acción social lo cual tendió a suscitar, en los círculos administrativos, cierta cautela respecto al surgimiento del video” (Barnouw, 1998, p. 253).

En la actualidad, por la practicidad de la tecnología, el video documental continúa siendo la opción por excelencia para las producciones independientes y en mayor medida, su maniobrabilidad permite capturar escenas de la vida cotidiana y de la lucha social que ofrecen una gran variedad de tomas de valor incalculable, para lo cual, los registros y resguardos crecen a medida que el video se desarrolla.

1.2.3 Narrativa del documental

Cuando se habla de documental, por el tipo de contenido que trata, claramente se entiende una forma de *contar* distinto del cine argumental convencional. Por su afinidad con el género periodístico audiovisual del reportaje, también se asume que el propósito no es como tal narrar una historia sino mostrar un acontecimiento y desarrollo de un tópico.

Para hablar de narrativa en el documental conviene remontarse a las formas básicas del discurso para distinguir cómo se cuentan los hechos en este género. De acuerdo a la tradición estilística las formas del discurso son: narración, descripción, argumentación y exposición; Fernando Aguado, quien sigue la propuesta de Susana González Reyna de aplicar las formas discursivas para el análisis periodístico, aplica la técnica al discurso audiovisual: “En suma, la distinción de las formas del discurso sirve para establecer un sistema de análisis que permite conocer mejor el propósito general de los mensajes (...)” (Aguado, 2009, p. 70).

Para él, la narración “es la forma discursiva que se propone relatar los sucesos o una serie de sucesos relacionados, de tal manera que adquieren un significado distinto de aquel que tienen por separado.” (Aguado, 2009, p. 71) De este modo sugiere que se construye una narración en función de una serie de sucesos relacionados: la narración se muestra como una cadena de acontecimientos que generan un sentido.

Por otro lado, Simon Feldman, señala que la narración en una película es guiada por dos elementos que generan ese sentido, esa coherencia entre una acción o acontecimiento que ligado con el sucesor, desarrollan un sentido y una historia. Por ello indica: “Señalemos en primer lugar las dos direcciones que regulan la estructura creativa de una película: continuidad y progresión.” (2002, p. 134).

Lo anterior lleva a reflexionar que, en suma, el relato de los sucesos o de la serie de sucesos de los que habla Aguado Cruz, se encuentran relacionados por los elementos que señala Feldman: la continuidad y la progresión. Por ello, si en

un documental se muestran imágenes de distintos acontecimientos, mientras no se encuentren relacionados entre sí por una continuidad y progresión, difícilmente podrán constituir una narración.

El ejemplo es sencillo de encontrar en el cine argumental donde el propósito es contar una historia, sin embargo, en el tema que concierne a esta investigación, una narración es difícil de encontrar claramente al documentar.

En sentido estricto, el cine documental cumple con las características básicas señaladas, es decir que muestra una serie de sucesos que se relacionan entre sí y conforman una continuidad y una progresión. No cuenta como tal una historia, pero sí sucesos que llevan de un nivel de conocimiento a otro a través de enlaces progresivos.

Antes de delinear el tipo de narración encontrado en el documental, es importante señalar otro aspecto de esta forma discursiva que es más fácil identificar en el documental y que resulta determinante para sugerir que hay una narración en este género: se trata del narrador.

María Teresa Moreno explica dos tipos de narradores:

- a) El narrador en primera persona. Participa en los acontecimientos que relata como un personaje más, presentándose a sí mismo como el protagonista de esos sucesos, como un personaje secundario o como un simple testigo de acciones.
- b) El narrador en tercera persona. No participa en los acontecimientos narrados, pero conoce lo que piensan los personajes, y puede contar lo que sucede en tiempos y lugares diversos. Este narrador recibe el nombre de *omnisciente* porque parece saberlo todo, tiene una visión del mundo muy amplia y porque para él no hay secretos en el universo de la ficción narrativa. (Moreno Pineda, 1991, p. 11)

En la actualidad, muchos documentales mezclan el narrador en primera y en tercera persona. Lo que es un hecho es que el narrador es un elemento constitucional en los documentales desde los intertítulos hasta la incorporación del cine sonoro.

Un ejemplo de esto es la producción de Michael More, quien mezcla claramente la narración en primera persona con el segundo tipo de narración, como en el caso de su documental *Capitalismo, una historia de amor* (2009) (anexo 1.4). Por otra parte en gran parte de los documentales convencionales, se utiliza el *voice over* o *voz en off* para representar al narrador omnisciente, quien es el que guía la historia, conoce los personajes, acciones y funciona como enlace de los acontecimientos que por sí mismos no conforman una narración.

Ahora, cabe revisar el modo en el que esos fragmentos aislados pueden o no conformar una narración. Desde el cine de Dziga Vertov, el montaje permitía dotar de significado a fragmentos aislados que tienen un sentido propio, pero que en conjunto, generan un conocimiento más a fondo. Este principio es básico en el cine y recurrido en el documental, por lo que Feldman asevera:

“El concepto de desarrollo narrativo, inseparable de la noción de lenguaje cinematográfico se refiere al ordenamiento más coherente y efectivo de las distintas partes de una película, sea esta argumental, documental, directa, ensayo, reportaje, etcétera.” (2002, p. 134) Aquí, el autor señala que el desarrollo narrativo es inseparable de la noción de lenguaje cinematográfico. Ya hemos visto cómo Vertov en una búsqueda del lenguaje cinematográfico ofrece un enorme legado mediante el montaje que genera en sus producciones y sus métodos de filmación. Aquí vemos nuevamente cómo la narración emana de la formación y desarrollo de un lenguaje cinematográfico.

En el documental, independientemente del subgénero del que se trate, el ordenamiento coherente de las secuencias filmadas corresponde a la técnica de narración empleada, así, todo tipo de documental encadena sus hallazgos mediante la continuidad y progresión.

Mas resulta evidente que este tipo de producciones no muestra acciones como el cine argumental, muchas veces el tipo de información que maneja el documental es de un tipo contemplativo y dependiendo del subgénero, muestra diferentes planos con información que, aunque tenga coherencia no conforma una narración. Aquí pasamos a otra forma del discurso presente en el documental: la exposición.

Según Fernando Aguado, la exposición “es la forma del discurso que enuncia los hechos y las ideas. Su propósito es explicar la naturaleza de un objeto, una idea o un tema.” (Aguado, 2009, p. 74) Esta categoría muestra una mayor relación con la noción universal de documental. Como se ha mencionado, la Unión Mundial de Documentalistas refiere a este tipo de producción como una filmación cuyo propósito es entender los problemas y encontrar soluciones en la esfera de lo humano. Mediante la exposición se enuncia y detalla un tema, lo cual es tarea principal del documental antes que la narración.

“Ahora podemos llegar a uno de los nudos de la cuestión: *exposición* de un hecho presupone necesariamente un ‘ordenamiento’ de la exposición para poder comenzarla, continuarla y terminarla.” (Feldman, 2005, p. 30).

De esta manera Feldman concluye que, si bien el documental se vale de la narración, la exposición es su discurso principal, sin embargo, el ordenamiento de la exposición es lo que conforma un sentido en el documental y enlazado mediante la continuidad y la progresión, la narrativa en este género se acompaña de la exposición para presentar y desarrollar un tema.

La documentación en este punto es de una investigación elaborada por los realizadores, los cuales, mediante la cámara documentan sus hallazgos, experiencias y le dotan de coherencia mediante el ordenamiento narrativo para que esos documentos conformen un discurso que genera sentido en el espectador y generan un cierto tipo de conocimiento.

La narrativa en el documental es la forma en la que se presenta la información. Para entender como cada documentalista y tema delinean un estilo particular, ahora se pasará a las estructuras formales como internas para comenzar a hablar del tipo de documental que trata esta investigación, el documental histórico.

1.2.4 Estructura de los documentales

Si la narrativa es el encadenamiento de sucesos con relación causa-efecto, que sigue una línea de progresión y continuidad, la estructura es el modo en que se

desarrolla dicha narración. Ya lo había mencionado Feldman al afirmar que, si bien, no se puede encontrar una narración como la hay en el cine argumental, la exposición de los hechos del documental supone un ordenamiento para generar sentido.

No se puede hablar de estructura sin narrativa. Toda narrativa tiene una estructura, la variante resulta en el modo en que se *ordenan* los fragmentos de realidad mostrados. Antes lo anticipaba Vertov, al decir que no basta con mostrar fragmentos de verdad aislados, sino que la verdad debe resultar del conjunto. La estructura permite guiar hacia una falacia cuando los fragmentos de realidad se disponen de tal modo que el conjunto sume hechos de acuerdo con el objetivo de verificar o desmentir un suceso.

Feldman utiliza una sencilla definición de estructura: “El diccionario proporciona una definición simple y precisa de la palabra estructura: disposición y orden de las partes de un todo.” (2005, p. 55) Así, la estructura narrativa puede ser diversa, mientras que si se cumplen los requisitos de ordenamiento coherente, se crea una narración.

El documental es el todo, y el modo en el que se ordenan cada una de las secuencias es la composición de su estructura, de tal manera que, como se ha mencionado, se conforme un discurso coherente. Pero, ¿cómo se estructura un documental? Conviene partir de lo básico hacia lo complejo, a saber, conocer la estructura general de este tipo de producciones para después definir en lo particular las diferentes estructuras que toma este género dependiendo del tema que desarrolla.

En *Los principios del cine documental*, Richard Meran plantea el modo en el que se presentan los documentales: “La película de no-ficción representativa está estructurada en dos o tres partes con una introducción y una conclusión, y tiende a seguir el patrón de plantear un problema y llegar a resolverlo.” (Edmonds; Grierson; Meran Barsam, 1990, p. 87).

El cine se compone de elementos temporales que parten de la duración y contenido de las tomas. En orden significativo de menor a mayor en primer lugar se encuentra la toma, la escena, la secuencia y por último el acto.

Independientemente de si el tema se cuenta de modo lineal, se hacen saltos en el tiempo o se exponen simplemente hechos e información, el documental en su estructura más general introduce al tema y realiza una conclusión.

El documentalista puede enunciar la conclusión o simplemente ofrecer los elementos para que el espectador sea capaz de llegar a una; si la estructura no permite generar una conclusión, ya sea que la enuncie el narrador o la deduzca el espectador, el producto puede tener el problema de no parecer acabado, no ser relevante o de origen no haber investigación de por medio.

La segunda característica que otorga Meran Barsam a los documentales es el hecho de plantear un problema y luego resolverlo. Esta calificación sigue la pauta de la introducción y el desarrollo, si el documental se propone conocer los problemas en la esfera de lo humano para llegar a resolverlos o proponer una solución, la estructura básica plantea un conflicto (ya sea entre seres humanos, animales o pasar de la ignorancia al conocimiento) que a lo largo del documental y conforme la disposición de hechos se va a resolver.

Por otro lado, para Simon Feldman, existen dos tipos de estructuras, en las cuales la disposición u ordenamiento de los sucesos puede ser lineal o fragmentada. “Una en la narración oriental (...) este tipo de estructura desarrolla una suerte de descripción lineal como la de un trayecto desde un sitio a otro, en el transcurso del cual ocurren episodios diversos (...)” (2005, p. 56)

Y propone cuatro etapas de desarrollo que componen una estructura narrativa común a la mayoría de los documentales.

1: Introducción expositiva: es la etapa que abre la narración enunciando los términos del conflicto que va a desarrollarse (...)

2: Desarrollo y articulación del conflicto: a partir de los términos en la etapa anterior, aquí se describe la evolución de las acciones del o los protagonistas en la consecución de sus objetivos. (...)

3: Culminación del conflicto: es el momento en el que se define la historia: fracaso éxito o postergación en el objetivo propuesto (...)

4: Desenlace: es la nueva etapa de relación entre los componentes de la historia después del giro efectuado en la culminación (...) (Feldman, 2005, pp. 59-60)

A continuación, la descripción de cada una: la introducción expositiva va a situar al espectador en el espacio y el tiempo del acontecimiento que va a ser expuesto. En esta etapa se conocen los actores principales, el tema a desarrollar y se plantea un conflicto.

En la sección de articulación del conflicto, se muestra de qué modo los protagonistas enfrentan el conflicto de acuerdo a sus objetivos. En función de que el cine muestra acciones concretas, el documental problematiza el tema que trata en la medida en que los protagonistas, que son personajes de la vida real se enfrentan contra el tema, es decir, de qué modo actúan para solventar el conflicto.

En la tercera sección, la culminación del conflicto se muestra la secuencia que permite a los principales involucrados alcanzar un objetivo o demostrar un fragmento en el que parece que su intento es en vano.

Para el desenlace, el documental expone el nuevo orden de los acontecimientos luego de que el protagonista ejerce la acción o inacción, concluye el tema o deja el final abierto si se trata de un conflicto en ciernes.

El planteamiento que realiza Feldman Y Meran Barsan, responden a un tipo de ordenamiento estructural que parte del desarrollo clásico narrativo. Por otro lado, se identifica con el tipo de estructura que parte de un orden, va al desorden y regresa a un nuevo orden.

Ahora, delineada la estructura general de las producciones documentales, la estructura particular difiere en función del tema que se plantea en cada subgénero. Para hablar de la estructura interna es necesario mencionar una clasificación de los subgéneros del documental y las técnicas de realización para hablar de un documental histórico.

Georges Sadoul menciona que todas las formas del conocimiento humano pueden ser objeto de documentales, Erick Barnouw afirma que el documental tiene múltiples funciones que no se encuentran en relación con el tema a tratar,

sino con la intención y el fondo de éstos, por lo que habla de documental explorador, reportero, poeta, pintor, etcétera. Bill Nichols categoriza en función de su exposición, a saber, expositivo, observacional, participativo, reflexivo, etc.

Si cada aspecto del interés y conocimiento humano es objeto de documental, la clasificación temática sería inconclusa, por otro lado, no se puede negar el hecho de que un documental puede componerse de secuencias expositivas, observacionales, reflexivas... de este modo, para fines de este estudio, los subgéneros del documental se estudiarán de acuerdo con su fin y su función.

1.3 El documental histórico

Desde 1920, el cine de Dziga Vertov planteaba la elaboración de documentales con material de archivo, secuencias aisladas de acontecimientos relevantes filmados con la cámara eran reutilizados y reinterpretados para conformar, en yuxtaposición con material reciente, un discurso sobre el pasado inmediato.

El desarrollo del lenguaje cinematográfico basado en los trabajos de Vertov legaron al cine la posibilidad de conformar un discurso a partir de fragmentos levantados en otro tiempo y espacio y servir a una interpretación diferente al sentido original y particular que denotan. Desde entonces y hasta la fecha un gran número de documentales se apoyan en el material de archivo para presentar una nueva interpretación o esclarecer un momento del pasado mediante el análisis. Inclusive, algunos documentales están constituidos en su mayoría por material de archivo.

El anterior método de realización de documental llevó inevitablemente a la conformación de producciones dedicadas específicamente a tratar una parte del pasado mediante el material de archivo, la elaboración de documentales con un tema histórico se consolidaron en un subgénero por su cualidad de indagar sobre el pasado y ofrecer una interpretación. Por una parte, no todas las grabaciones de los acontecimientos tenían como fin lograr un documental, por lo que la cámara se convirtió en un soporte, como otros, para almacenar datos referentes a la realidad.

Los documentos audiovisuales se consolidaron como una fuente más para las investigaciones socio-históricas.

“Pero el abundante uso que se hizo durante la guerra de las tomas históricas y la experiencia de alargarlas mediante cuadros adicionales volvieron a encender el interés por el material de los archivos, no como arma ni como comedia, sino como materia prima de la historia.” (Barnouw, 1998, p. 178).

Desde una perspectiva se tiene al documento fílmico como una fuente para los historiadores, mas desde otra óptica se puede concebir también al documental como otra manera de escribir historia, de contarla.

Sobre el documental como discurso histórico, José Enrique Monterde afirma que:

Si bien, el cineasta no es responsable de los sucesos que filma, como ocurre en la ficción, sí se tiene mayor discrecionalidad en la manera de registrarlos incrementando la significancia de la determinación del punto de vista, del montaje y en definitiva, el tratamiento del tema escogido... Todo ello redundando en la mayor evidencia de la condición del documental como discurso. (Monterde, 1986, p. 163)

Esto determina no sólo el hecho del documental como un género, sino que, aplicado al documental con tema histórico, lo define como un discurso. De lo anterior se deduce que los productos audiovisuales no se limitan al hecho de servir como fuentes a otras disciplinas socio-históricas, sino que constituye un discurso por si mismo.

Si el cineasta tiene esa intencionalidad acerca de los sucesos que filma, los que selecciona y edita, el montaje permite una elaboración discursiva como en otras áreas del conocimiento: con base en documentos, trabajo de campo, investigación, entrevista y ensamble con una hipótesis acerca del cual versa el documental.

Conviene analizar el concepto de discurso. José Ferrater Mora explica el discurso para la semiótica: “Se entiende en ella por 'discurso' un complejo de signos que pueden tener diversos modos de significación y ser usados con

diversos propósitos. Según los modos y los propósitos, los discursos se dividen en varios tipos". (Ferrater, 1998, p. 472).

Así, el discurso es un conjunto de significados individuales que conforman diferentes sentidos según su propósito. Por otra parte, Helena Calsamiglia y Amparo Tusón definen al discurso del modo siguiente: "Hablar de discurso es, ante todo, hablar de una practica social, de una forma de acción entre las personas que se articula a partir del uso lingüístico contextualizado, ya sea oral o escrito." (Calsamiglia; Tusón, 2000, p. 15).

Por tanto, el discurso se entiende como una practica social que adquiere sentido gracias a la contextualización tanto del mensaje como de los receptores de éste. Si se vuelve a la definición de Monterde, el documental es un discurso articulado de acuerdo con la discrecionalidad del documentalista para elegir las tomas, articularlas mediante el montaje y constituir las en torno a un punto de vista particular el cual conforma un sentido más amplio. Si Vertov Planteaba que la verdad emane del conjunto articulado de verdades, el discurso del documental debe partir de la coherencia de cada una de las partes, en el caso del documental histórico, de los fragmentos del pasado recuperados mediante la filmación.

Asimismo, como afirma Carlos Mendoza, el documental tiene una raíz en el periodismo, así como en la historiografía: "La vida y obra de Herodoto, sus relatos son el vértice donde nacen dos líneas a penas divergentes que conducen a la historia y al periodismo, o más precisamente, a la historiografía y a la crónica, dos prácticas impulsadas por una misma fuerza motriz, que es la investigación." (Mendoza, 2008, p. 25).

Desde las primeras exhibiciones de los hermanos Lumière queda en claro la capacidad del cine de fungir como documento visual. Con el perfeccionamiento del lenguaje fílmico, se consolida la íntima relación que guarda el cine con lo histórico. Carlos Mendoza afirma que el cine documental tiene su origen en el método de investigación sobre el pasado.

Hasta este punto resulta claro la intrínseca relación entre el documental, el periodismo y la historia, que, en una etapa pre-científica, tienen su fundamento en la misma base: investigar los hechos y relatarlos.

Robert Edmonds describe la relación del documental con la Antropología e Historia por sus cualidades descriptivas. Edmonds afirma que “en una clase que dictó en Paris, Jean Rouch, señaló que ‘documental es la historia cotidiana porque trata cómo viven las personas, lo que quieren y cómo tratan de alcanzarlo’” (1990, p. 15).

Lo anterior describe el primer proceso del documental hacia el tema concreto de lo histórico, puesto que es posible documentar cualquier aspecto que abarque temas de interés humano, como afirma Georges Sadoul, cada documento plasmado en la imagen proporciona un interesante vestigio para tiempos posteriores acerca de los modos de vida de la sociedad actual (como las vistas de los hermanos Lumière) sin embargo, pronto la preocupación por filmar temas de exclusiva historia humana gesta el subgénero histórico.

Puesto que la materia de trabajo del documental son las relaciones humanas, así como en las ciencias sociales, y el registro que se lleva a cabo tiene un carácter testimonial para mantenerse como consulta y apoyar nuevas investigaciones, su relación con la Antropología e Historia es tan estrecha que Edmonds afirma: “Estos puntos de acuerdo nos prueban que la definición de filmes documentales es: ¡documental es simplemente antropología filmada! (1990, p. 16).

Si el documental es antropología filmada, la historia no sólo puede ser grabada, sino descrita por medio de documentales. Como asevera Simon Feldman, en su recorrido a través de la historia del documentalismo, las producciones elaboradas con material de archivo ofrecieron documentales con un gran valor histórico.

Al respecto, Barnouw afirma que este tipo de documentales se divide en varios subgéneros dependiendo de cómo se cuenta la historia:

Mientras muchos documentalistas recogían cuestiones de su tiempo, un número mucho mayor de ellos parecía inclinarse hacia el documental considerado como crónica histórica. El género alcanzó cada vez mayor envergadura durante las décadas de 1970, 1980 y 1990. Y al mismo tiempo pareció dividirse en varios subgéneros. (Barnouw, 1998, p 178)

Los subgéneros de los que habla Barnouw son identificados de acuerdo con el contenido que predomina en cada producción. Por ejemplo, donde predomina las tomas de archivo, donde predomina la voz del narrador, o la declaración de los participantes de los hechos. Todos estos ejemplos son vinculados entre sí al poseer un gran valor histórico, mientras los subgéneros son divididos en su forma de presentar el discurso, los une la indagación sobre el pasado.

El ejemplo más notorio de cómo los documentales poseen un enorme valor histórico lo ofrece Erick Barnouw, otro teórico del documental, quien expone el caso de un documentalista norteamericano, Ken Burns:

Antes de realizar *La guerra civil*, Burns había hecho otras crónicas históricas entre las que se encontraban *El puente de Brooklyn* (1981), *Los agitadores*, *Manos a la obra* y *Los corazones en Dios* (1985) (...) Todos estos filmes le valieron ser invitado a formar parte de la Sociedad de Historiadores Norteamericanos, institución que estaba limitada a 250 miembros, y elegían nuevos miembros para llenar las vacantes dejadas por la muerte. Burns fue el primero en ser elegido sin haber escrito ningún libro de historia, lo cual representaba un gran honor para él y significaba también reconocer el documental como un medio de escribir historia. (1996, pp. 293-294)

Es de esta manera que el documental histórico se reconoce como un subgénero que trata temas del pasado, es elaborado como un discurso en el cual el montaje y la decisión del material filmado y presentado generan un sentido que ofrece una interpretación sobre el pasado con diversos propósitos, mostrar un pasaje de la historia, ilustrarlo o reinterpretarlo con base en material de archivo histórico. Todo lo anterior legitima la aseveración de Barnouw y Fledman, el documental no sólo es una fuente para la historia, puede ser un medio para transmitirla.

1.4 Cine y memoria

Cuando se producían las primeras películas con un tema histórico, el cine se disponía a documentar la memoria de los personajes participantes en los hechos, los testigos y los estudiosos del tema; no se advertía hasta el momento que el cine documental funcionaba de un modo muy similar a la memoria humana: no sólo documenta la memoria, el documental configura una clase de recuerdo colectivo.

Desde esta perspectiva, hacia los inicios del cine mismo se vislumbraba la potencialidad del cine para almacenar trozos del pasado para una posterior consulta. Dado que el cine inicia como un documento, cada uno de esos fragmentos de aproximadamente un minuto resultaban a la larga en secuencias de un gran valor histórico.

Al respecto, Erick Barnouw afirma que: “Ya en 1898, un operador de *cinematographe*, que trabajaba en Varsovia, Boleslaw Matuszewski, había escrito *Una nueva fuente de historia...* el autor proponía fundar un museo o depósito cinematográfico para conservar material de interés documental, trozos de la vida pública y nacional.” (Barnouw, 1996, p. 30).

Con esta especie de museo cinematográfico, se concebía a las realizaciones del nuevo invento como una manera de plasmar fragmentos representativos y de interés de la vida pública y guardarlos para la posteridad, es decir, como la memoria que almacena recuerdos y los trae de nuevo como simples fragmentos del pasado o para hilar un nuevo pensamiento.

Casi cien años después, esta importancia adquiere interés internacional cuando se busca preservar, no sólo del material audiovisual, sino todo tipo de documento. En 1992 la Organización de la Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO, por sus siglas en inglés) lanza el programa “Memoria Para el Mundo”.

“La concepción del Programa Memoria del Mundo es que el patrimonio documental mundial pertenece a todos, debe ser plenamente preservado y protegido para todos y, con el debido respeto de los hábitos y prácticas culturales,

debe ser accesible para todos de manera permanente y sin obstáculos” (UNESCO, 2013).

Este patrimonio se compone de documentos de tipo textual, visual y sonoro. Desde esta punto de vista, puede verse al registro audiovisual no sólo como un componente de la historia, sino como parte constitutiva de una memoria colectiva de la cultura que preserva sus registros visuales. Este es el punto clave de esta investigación, que analiza el registro documental de un movimiento social en concreto en San Salvador Atenco. Si se entiende a los registros audiovisuales como patrimonio documental que configura la memoria de los pueblos (o parte de ésta), el documental sobre movimientos sociales entra en la memoria para el mundo a fin de conocer el significado de éstos. En este punto surge una interrogante ¿se puede decir que el documental de movimientos sociales es una especie de subgénero del documental histórico?

La necesidad del registro de los fenómenos sociales en soportes como el audiovisual surge con el avance tecnológico que permite llevar a cabo este tipo de registros. En la actualidad, los documentos y vestigios que existen sobre los movimientos sociales no sólo se pueden encontrar en el papel, en el texto. El concepto de documento se enriquece para incluir una diversa gama de soportes sobre los cuales es posible plasmar un aspecto de la realidad para su posterior consulta.

Ya se ha mencionado que Sadoul explica el primer uso de la palabra *documentaire* como un adjetivo que se basa en documentos o se refiere a ellos. Se tiene, entonces dos conceptos, el documento que es el registro en diversos tipos de soporte y el documental, explicado como género que busca enriquecer el conocimiento sobre los problemas y soluciones en la esfera de lo humano.

Jaques Chaumier explica la importancia del testimonio audiovisual al referirse a él como indispensable para llevar a cabo una investigación: “La diversidad de los soportes de la información es un fenómeno de nuestra época. El especialista en el tratamiento de la información ya no se puede permitir el lujo de ignorar documentos cuyo canal no es precisamente el papel” (1986, p. 60).

Esta reflexión encaja con el pensamiento de Matuszewski, al referirse al cine como una nueva fuente para la historia. Como se sabe, los documentos son referidos para el proceso de investigación, ya que cada tema tiene vestigios de un anterior registro de hechos, ideas o planteamientos respecto al tema. Si un historiador va a realizar una investigación sobre la guerra de los Balcanes, debe recurrir a documentos, del mismo modo el documentalista histórico.

Enrique Monterde continúa agregando un concepto que redondea la función social del documental histórico: la memoria. “En su carácter de archivo testimonial, el cine no-ficcional actúa como una memoria selectiva, lo cual limita sus evidentes virtudes como fuente documental para el trabajo histórico.” (Monterde, 1986, p.156). El autor destaca la virtud del documento como fuente para el trabajo histórico, pero lo que destaca es su similitud con la memoria, es decir, que es selectiva.

La memoria humana funciona reteniendo lo más significativo a nivel personal y olvida lo secundario, por decirlo de un modo breve y sencillo. De la misma manera funciona el registro audiovisual para su estructuración como discurso documental histórico. Selecciona aspectos que a punto de vista son relevantes y los re-significa con el montaje. Tanto la memoria humana como los aspectos filmados por un documentalista son selectivos; si bien se es capaz de percibir muchos aspectos de la realidad, en la memoria sólo se almacenan los más significativos o los que el sujeto recibe con mayor atención, del mismo modo, al filmar una película, se selecciona qué aspectos son los más relevantes, representativos y sobre ellos se articula el discurso. Aparece el documental como memoria.

Al respecto, Monterde continúa:

Por supuesto que el cine no ficcional sólo ha archivado una ínfima parte de lo acontecido a lo largo de nuestro siglo, pero precisamente en esa dialéctica de lo registrado y lo despreciado podemos encontrar unos indicadores pertinentes del funcionamiento de los sistemas de información en una sociedad dada. (Monterde, 1986, p. 156)

Y en esa característica de discrecionalidad sobre lo registrado y lo desechado, por unos documentos y por otros, puesto que en texto se puede complementar una información que en video resulta insuficiente, Monterde redondea el concepto clave sobre el interés de la memoria para el mundo y de la importancia de documentar los sucesos históricos y los movimientos sociales.

Como afirma José Enrique Monterde, a partir de lo que no se registra se puede tener un indicador del sistema de información de determinada sociedad, a saber, lo que no se busca ser divulgado, preservado y documentado tiene tanta importancia como lo que la memoria selecciona como importante. Y es esa dialéctica de la memoria y el olvido lo que destaca la labor del documentalismo histórico y de movimientos sociales, evidentemente lo que se filma es sólo una minúscula parte de los sucesos acontecidos a lo largo de los años, sin embargo, el análisis debe realizarse con base en lo que se destaca y lo que se desecha.

La función del cine documental representa un bien público en cierto sentido por cuanto recupera su información a partir de la misma sociedad que la genera. El documentalista la organiza como discurso documental para preservar los hechos. “Para el novelista checo Milan Kundera, la lucha de los hombres contra el poder es la lucha de la memoria contra el olvido. Confiemos en la memoria del documental que es parte de la memoria de la gente, la memoria personal de tantos.” (Mendoza, 1999, p. 110).

Por otra parte, para concluir, Carlos Mendoza afirma que el cine de no ficción es el encargado de preservar los acontecimientos y la cámara funciona como una extensión de la memoria: “La cámara es una especie de ojo con memoria (...) la memoria del documental retiene hechos reales de la vida y la muerte(...)” (Mendoza, 1999, p. 108).

Ésa es la función del documental, la memoria colectiva que trata sobre la vida y la muerte en una espiral de recuerdo y olvido.

1.5 Historia, periodismo y documental

Hasta ahora se ha descrito brevemente el desarrollo del cine en su forma documental y su articulación bajo el subgénero histórico. Historia y cine están relacionados por el vínculo de lo humano, por tanto se puede hablar de una historia del cine y de un cine histórico: uno, el desarrollo de la imagen en movimiento y su uso social, el segundo, el tipo de cine que coadyuva a desvelar interrogantes históricas.

Es importante no confundir el hecho de que el cine sea una fuente para el trabajo histórico con su capacidad para relatar la historia. Como afirma Gubern, el repertorio de películas de los hermanos Lumière representan un documento de la época de un gran valor socio-histórico. Por otra parte, tanto Feldman como Barnouw y Sadoul afirman que el cine tiene una capacidad histórica según su contenido.

Ahora, es menester destacar el aspecto periodístico para comprender no sólo las diferencias entre estas actividades que tratan lo humano, sino para asimilar las similitudes en cuanto trabajan la materia social: historia periodismo y cine se relacionan de múltiples maneras y en ocasiones rozan al relatar los hechos.

En primer lugar, así como el cine documental guarda especial relación con el periodismo, tiene un inevitable carácter histórico. Como afirma Marc Ferro:

A nadie se le ocurría pensar que la selección de sus documentos, su recopilación y el desarrollo de su tesis constituyan un montaje similar, un truco, un trucaje. Y sin embargo, con la posibilidad de consultar las mismas fuentes, ¿a caso los historiadores han escrito todos la misma historia de la Revolución? (Ferro, 1980, p. 24).

Lo que Marc Ferro destaca en esta propuesta es que el discurso, ya sea oral, escrito o visual se elabora bajo los mismos principios que son la investigación documental, el contraste y análisis de las fuentes y la interpretación de éstas. En este apartado, historia, periodismo y cine trabajan este “montaje” similar: la

articulación de referencias. Sin embargo, Ferro toca otro punto medular que es las diferentes interpretaciones que un realizador puede dar a su material.

De acuerdo con Marc Ferro, el “film no vale por aquello que atestigua, sino por la aproximación socio-histórica que autoriza” (1980, p. 93) Así, reafirma no sólo que el aspecto documental del cine es una aproximación a la realidad (que de la misma manera en la que se teje una investigación, el montaje representa una elaboración subjetiva a partir de elementos objetivos) sino que adquiere un valor por la explicación socio-histórica que alcanza. Por ello el profesional documentalista no pierde de vista el sentido social del material que elabora.

Para Jean Breschand, “El documental aspira entonces a ser un medio para revisar el modo en que la historia se manifiesta y se transmite, es decir, modo en que nuestra memoria se constituye entre olvidos y clichés” (Breschand, s. f., p. 47) Por lo anterior, la relación documental-historia-memoria se configura como un vínculo ineludible.

Ahora, conviene pasar a un punto de similitud entre estas tres actividades que tiene que ver con la veracidad. Tanto la historia como el cine documental como el periodismo son socialmente aceptados, por subjetivos que sean, como verídicos, ésa es su materia prima.

En el caso del periodismo audiovisual, heredero de la acción documental y de la crónica histórica, presenta consigo de la misma manera esa carga de veracidad en cada imagen que muestra. Angélica Carrillo afirma que:

En el cine, el espectador está dispuesto a aceptar un mundo diegético extraordinario al sentarse en una butaca de la sala cinematográfica; no sucede lo mismo en la sala de la casa del televidente cuando se enfrenta a un noticiario. En el segundo caso, el que se encuentra frente a la pantalla espera que lo que se le muestre sea verdad, acontecimientos que sucedieron en el mundo real (...) (Carrillo; Romero coord. , p. 85)

Lo anterior se muestra como una promesa de verdad frente a lo que la imagen en movimiento representa. Es conocido que uno de los principios de la comunicación es asumir que el mensaje es *verdadero*, en el caso de la imagen,

este principio se potencia “El cine o el video documental llevan en sí una carga de ‘realidad’ que condiciona de antemano al espectador llevándolo a una convicción consciente o subconsciente: lo que ve y oye es real, por lo tanto, es cierto.” (Feldman, 2005, p. 77)

La diferencia del documental histórico respecto las otras dos actividades yace en que desde su origen, el documental se permite una mayor exposición del punto de vista del realizador. Si bien su búsqueda es acerca del origen de los hechos, el punto de vista es más evidente.

Para delinear de modo más preciso tanto la relación entre historia, periodismo y cine, cabe señalar ahora los aspectos en los que difieren y lo que hace a cada actividad única y característica sobre su tratamiento de la realidad humana. Siegfried Kracauer detalla la diferencia principal del periodismo con el cine:

Aunque el documental como el noticiario reflejan el mundo real, difieren en su método. El último muestra de manera breve y neutral sucesos actuales de interés pretendidamente general, mientras que los documentales abordan un material real con una gran variedad de propósitos, lo cual quiere decir que pueden abarcar desde informes imparciales hasta fervorosos mensajes sociales. (Kracauer, 1989, p. 273)

Kracauer destaca el hecho de que el documental, como se ha mencionado, se permite tomar posición respecto lo que relata por lo que, como bien señala el autor, puede ser imparcial como combativo. Depende en gran medida del fin con el que se realiza y el grupo que participa en la producción. Su fin no es el del periodismo, que busca informar, el documental defiende una tesis; cabe acotar el hecho de que el periodismo tiene como aspiración la neutralidad, sin embargo, se manifiesta como un punto de vista subjetivo sobre el hecho.

Para delinear esta diferencia es necesario contrastar el documental con su similar audiovisual, el reportaje. La aseveración de Kracauer marca el punto clave, mas definir las formas y métodos de cada uno ayuda a comprender cómo se relacionan, diferencian y sobre todo, el modo que tratan la realidad.

En la Unión Mundial de Documentalistas se ha hablado de la definición de documental, también se ha relatado el origen y desarrollo de éste hasta sus formas históricas. A continuación, Fernando Aguado explica las características del reportaje audiovisual: “El reportaje tiene sus orígenes en la búsqueda para proporcionar profundidad al tratamiento de la información noticiosa” (Aguado, 2009, p. 88)

El concepto clave del origen del reportaje yace en la búsqueda de profundizar en la información noticiosa. Existen múltiples tipos de información, pero la noticiosa resalta los acontecimientos que son de interés público y relevantes para una sociedad, comunidad o Estado. Por lo anterior el método periodístico del reportaje radica en profundizar en la noticia, entender sus orígenes y desarrollo.

Máximo Simpson define al reportaje audiovisual como “un producto audiovisual constituido por un bloque informativo de mediana o larga duración que utiliza una combinación de géneros periodísticos y no periodísticos (drama) en su estructura, y cuyo objetivo principal es contextualizar uno o varios eventos de la realidad y profundizar en sus causas y consecuencias.” (Simpson, 1999, p. 293)

Si se contrasta esta definición con la de documental determinada por la Unión Mundial de Documentalistas, se encuentra una similitud en su propósito, que es conocer las causas y consecuencias de hechos de la realidad humana. Sin embargo, el método varía entre el reportaje y el documental. Máximo Simpson describe que el reportaje se compone de un bloque informativo que combina los géneros periodísticos y en ocasiones el drama, por otro lado, Fledman asegura que el documental secuencias narrativas y compilatorias que no son precisamente géneros periodísticos. Como se ha visto, en la estructura del documental éste muestra a personajes en conflicto, va de lo particular a lo general y trata temas muy variados, relacionados con prácticas culturales, relaciones sociales y vida animal. Cabe señalar un punto importante, el reportaje, si bien puede hacer un recuento histórico de la noticia, no trata sobre el pasado.

Fernando Aguado describe a continuación la composición del reportaje audiovisual:

El reportaje se integra por diversos elementos: entrevistas, crónicas, documentos, fotografías, imágenes de archivo, video tapes, dramatizaciones (reconstrucción de hechos) gráficas, estadísticas etc. Tiene como finalidad abordar un asunto de interés general para explicarlo con la mayor objetividad posible e invitar a la reflexión; se completa por comentarios e información adicional en el estudio por parte del conductor, los especialistas o el reportero investigador. (Aguado, 1999, p. 89)

Como puede notarse, los elementos de composición son similares pues se trata de una documentación audiovisual, los archivos, las entrevistas, las tomas en vivo y las dramatizaciones son también componentes del documental. Con base en lo que se ha analizado sobre el documental se puede argüir que la diferencia radica en la disposición y el orden (estructura) de los elementos y el fin último que se persigue.

Pasemos al aspecto histórico. Para Erick Barnouw, el documental histórico adquiriría una estructura definida cuando se integraban elementos del pasado con una interpretación actual: “A diferencia de las anteriores películas de compilación, que a menudo estaba dominadas por un solo narrador, la nueva corriente tenía a combinar tomas históricas con el testimonio de participante sobrevivientes de los hechos tratados.” (Barnouw, 1998, 283).

Este tipo de relato conforma una especie de crónica histórica que se compone de tomas de archivo con entrevistas de los involucrados, montados bajo la interpretación del documentalista. A diferencia del periodismo, el documental puede sostenerse en la entrevista, mientras que el cuerpo de información del reportaje, necesita datos de distinta índole, como documentos, cifras oficiales y archivos probatorios.

De acuerdo con Fernando Aguado, el documental, al igual que propone Kracauer, no tiene como norma abarcar sucesos actuales y de interés generalizado:

El documental es un documento o testimonio sobre un aspecto de la realidad registrado a través de un medio audiovisual. El documental no presenta contenidos que posean un valor noticioso o de actualidad. La intemporalidad del tema es un factor esencial para poder calificar como documental a un producto audiovisual de carácter informativo. Si el tema posee un grado considerable de valor noticioso, el producto audiovisual queda dentro del rango de cobertura del reportaje. (Aguado, 1999, p. 89)

De acuerdo con la anterior definición, la diferencia más importante radica en la actualidad de la información. De acuerdo con las características de la noticia, un acontecimiento relevante, de interés público que cambia o altera el estado normal de los sucesos tiene un valor noticioso. En este sentido, mientras más actual sea la información más se inclina el producto hacia el reportaje. Pero esta no es la única diferencia.

En segundo lugar, como menciona Kracauer, el documental difiere del reportaje en la intención del realizador, mientras que el reportaje busca la imparcialidad, el documental es más libre de presentar el punto de vista del realizador.

En tercer lugar, la presentación de la información recalca la tenue diferencia entre estas modalidades audiovisuales. Si bien pueden manejar los elementos como la voz en off, entrevistas, tomas en vivo y datos, la presentación de éstos difiere, como se ha mencionado, el reportaje informa, contextualiza y profundiza en la noticia, el documental expone, de manera racional y emocional; busca ensanchar el conocimiento y el entendimiento de los problemas y soluciones en la esfera de lo humano.

Mariano Cebrián considera al documental como un producto de mayor trascendencia. Como se ha planteado, la intemporalidad del documental y la variedad de temas que trata lo hacen de actualidad (no noticiosa) por cuanto descubre.

El documental no se queda en los aspectos fugaces, en lo más visible que muestra una noticia, sino que trata de llegar a las raíces de los hechos

pasajeros, porque tal vez no sean más que manifestaciones de algo profundo que está ocurriendo en la vida de una sociedad sin que ésta se dé suficiente cuenta, Aborda la realidad desde una perspectiva distinta a la del reportaje. Busca lo permanente, la sedimentación que deja la vida cotidiana. (Cebrián, 2000, p. 181)

La explicación de Mariano Cebrián nos devuelve a los planteamientos de Marc Ferro, quien destaca que el verdadero valor del documental no radica en lo que atestigua, en lo que muestra, sino en la aproximación socio-histórica que ofrece al espectador, es esta la búsqueda de lo permanente, las manifestaciones de lo profundo de los hechos porque en ese nivel desapercibido de la vida cotidiana, está lo permanente.

Historia, periodismo y documental son distintos tipos de aproximaciones a la realidad humana: la sociedad y sus cambios y manifestaciones son observados desde ángulos distintos ángulos en diversos momentos de su evolución; el periodismo, en la actualidad, el histórico observa el pasado distante y el documental oscila entre lo actual y lo pasado.

El común denominador de estas actividades es la investigación del cómo ocurrieron los hechos para posteriormente relatarlos, bajo distintos principios, con diferencias metodológicas de presentación, así como finalidades, mas, como ha escrito Marc Ferro, el montaje se asemeja a la selección de documentos, archivos y la interpretación de éstos en la conformación de un libro histórico. Cada una de estas actividades funciona como una herramienta para conocer distintos niveles del desarrollo de las sociedades, pero hay un elemento de interés común para la historia, el periodismo y el documental: los movimientos sociales:

En los años treinta el documental comenzó a ser de utilidad como forma de disenso para grupos no gubernamentales. Este movimiento se desvaneció a causa de la Segunda Guerra Mundial pero se reanudó en la posguerra, estimulada por el fermento social y los levantamientos y al mismo tiempo fue facilitado por varios progresos técnicos. (Barnouw, 1998, pp. 250-251)

Capítulo II
Documental y movimientos sociales

*Los documentalistas comprometidos con la historia son guerreros,
son guerrilleros de la imagen de la realidad que proponen como mirada
sobre un mundo injusto, multicultural, pero desigual e inequitativo.*

Humberto Orozco Barba

Dentro de la variedad de modalidades que adquiere el documental histórico, se pueden encontrar múltiples producciones que indagan sobre el pasado, lo cual caracteriza las producciones de este subgénero. Se ha descrito que este subgénero, el documental histórico, encuentra su principio en la labor del soviético Dziga Vertov, quien, al trabajar en el noticiario de la Unión de Repúblicas Soviéticas Socialistas (URSS), se encargaba de recopilar múltiples tomas de los sucesos más importantes que acontecían en el momento, las organizaba y por medio del montaje las integraba en un discurso cuyo significado simbólico trascendía lo que la imagen simplemente mostraba.

Con el desarrollo de las técnicas, los métodos y los intereses de los documentalistas, los documentales de “crónica histórica” se valían de más de 50 años de archivos audiovisuales sobre la guerra y las revoluciones para articular un producto que analizaba la historia.

Mas pronto este subgénero se diversificó en su indagación histórica para presentar relatos sobre personajes históricos, integrar a las tomas históricas los testimonios de los sobrevivientes, e incluso contrastar acontecimientos del pasado con hechos similares que suceden al momento.

En esta diversificación de intereses temáticos en torno al subgénero histórico, creció el interés por documentar el fermento social y los levantamientos, desde la Revolución de octubre, pasando por la Segunda Guerra Mundial y en mayor medida, la Guerra de Vietnam y la caída del Bloque Soviético, las cámaras se dedicaron a presenciar estos acontecimientos y dejar una herencia audiovisual de gran valor histórico y social.

El documental de movimientos sociales ha sido de interés para los realizadores y, como se ha mencionado, se realiza desde tiempos de la URSS; sin embargo, también funciona como fuente para los montajes históricos: existen los documentales de movimientos sociales, hechos al calor del levantamiento, y los documentales históricos acerca de los movimientos sociales de un pasado relativo.

Un ejemplo del primer caso es el documental *Chávez dentro del golpe de Estado, la Revolución no será televisada* (2003) de Kim Bartley y Donnacha O’

Brien (anexo 2.1), en donde los documentalistas atestiguan por medio de la cámara el Golpe de Estado en Venezuela en contra de Hugo Chávez. En este caso, el documental gira en torno a un movimiento social y su realización es efectuada al momento de los acontecimientos.

El segundo caso se puede ejemplificar con el documental *Tlatelolco, las claves de la masacre* (2002), el cual realiza una exploración hacia el pasado para desentrañar las causas y consecuencias del movimiento estudiantil de México en 1968. En este documental, Canal 6 de Julio y La Jornada elaboran una compilación de registros audiovisuales sobre el movimiento y la masacre en la Plaza de las Tres Culturas; en este caso, la intención es realizar un documental histórico sobre un movimiento social para explicar, a la distancia, con mayor información disponible, las claves de la represión (anexo 2.2).

En este marco de modos de documentar y representar los cambios y transiciones sociales de la historia, se inserta el movimiento de Atenco y su documentación audiovisual. Este estudio indaga dentro del conflicto de San Salvador Atenco con el gobierno mexicano, los modos de documentación histórica y social bajo los cuales se analiza la posibilidad de conformar una memoria colectiva sobre el movimiento social.

Para estudiar el caso de Atenco es necesario hacer una revisión de las características de la documentación de los movimientos sociales con el fin de contextualizar el movimiento en una etapa donde las corrientes del documentalismo se tornan hacia los conflictos de disenso con el Estado.

Este capítulo se divide en dos partes esenciales: la primera se basa sobre una revisión y recapitulación breve acerca de la importancia de la documentación en los conflictos sociales y los principales movimientos documentados en México desde que en 1970 se comenzó a desarrollar este interés al respecto.

Asimismo, en la primera sección se definirá al movimiento de Atenco al analizarlo como un movimiento social, para lo cual se hará un recuento de su desarrollo, un análisis de su conformación cuyo objetivo es legitimarlo como levantamiento social, identificar su adversario, su propósito, sus conflictos y sus intereses.

Una vez descrito el movimiento de Atenco cuyo punto crítico sucede en el año 2006, se realizará, en la segunda mitad de este capítulo, una revisión de las instituciones en México encargadas de resguardar la memoria colectiva audiovisual de la nación, esto con el propósito de relacionar al movimiento con la memoria colectiva y la necesidad de una preocupación por el resguardo de la historia y de los procesos sociales en el país como parte de la cultura de éste.

En este punto, se pasará a la descripción de los principales realizadores del documental sobre el movimiento el cual se encuentra en el rango de resguardo para consulta del público como parte de un archivo histórico.

Por otro lado, se abordará al Canal 6 de Julio como un referente de producción y contenidos alternativos a un discurso oficial por su trayectoria y su labor de documentación de los principales conflictos en el país. De este modo se tiene un producto para análisis que es adquirido desde las instituciones y, por otra parte, una realización que es elaborada a partir de un canal independiente, el cual también ha llevado a cabo la labor de documentación de la historia mexicana.

Es así como en este apartado se describirá el vínculo entre el documental como género, el subgénero histórico y el interés acerca de documentar los movimientos sociales con el análisis de los productos realizados en torno al movimiento de Atenco los cuales, como afirma Marc Ferro, acerca de los documentales históricos, funcionan para desentrañar aspectos tradicionalmente ocultos a simple vista, los cuales relatan un nivel de verdad superior al que se percibe comúnmente.

2.1 Documentar movimientos sociales

La referencia célebre que hace Karl Marx acerca de la historia dicta que “la historia no es más que la historia de la lucha de clases”. Desde la publicación del cinematógrafo en el resto del mundo, éste fue utilizado como herramienta de registro de eventos sociales como presentaciones de la realeza, paseos de la nobleza y la agenda de los gobernantes.

Pronto, la versión del noticiario apareció para presentar acontecimientos noticiosos para la época por medio de la cámara de cine, lo cual, como se ha visto, produjo un leve retroceso en el uso de la cámara como método de documentar la realidad, pues el discurso oficialista imperaba en los noticiarios.

Sin embargo, desde la Revolución de octubre y las vanguardias soviéticas en la cinematografía, se apreció de qué manera la cámara enfocaba su lente hacia las muestras de inconformidad y el discurso de resistencia para documentar la revolución y la posterior guerra civil en Rusia. Pero pronto el cine volvería a adquirir el tono oficialista al establecerse el nuevo gobierno.

No es sino hasta la década de 1970 cuando los documentalistas se toman verdaderamente la vocación de tratar el disenso social como tema de trabajo. Con la transmisión vía televisión de la Guerra de Vietnam, el poder de la imagen como discurso político se vislumbra y pronto se aprovecha para trabajar diversas causas en países con conflictos internos.

Lo anterior se entrelaza con el ya desarrollado método de presentar la historia mediante el discurso audiovisual del documental, por lo que crece el interés de tomar con la cámara lo que será la historia para el futuro.

A pesar de la creciente concentración en la historia registrada en las décadas de 1970, 1980 y 1990, muchos documentalistas estaban dominados por una obsesión diferente: captar en imágenes y sonidos el momento actual. Ese cine, conocido todavía por expresiones tales como cine directo y *cinema vérité* se basaba en la observación objetiva, no en la investigación. (Barnouw, 1998, p. 295)

En este punto del desarrollo del documental, es posible llevar a cabo la intención de captar las imágenes y los sonidos del momento actual, de los sucesos que marcarán la historia gracias al avance tecnológico. Si antes se realizaba la documentación directa de los acontecimientos, la implementación de la videocámara y el sonido sincronizado y directo, permitieron que se concretara el propósito de documentar al momento.

Esta observación objetiva, entendida como una suerte de aprehensión en bruto de los sucesos que se desarrollan, es decir, sin ser la reconstrucción oral de un testigo, se dice que no se basan en la investigación por cuanto se recurre a la toma del momento y no al material de archivo.

Del mismo modo, el documental se basa en la experiencia al calor de los hechos, sin una investigación hacia el pasado de los acontecimientos o sobre personajes que cuentan su experiencia, en este caso, los personajes viven al momento que se desarrolla el documental los hechos que más adelante interpretan.

Como ha escrito Kracauer al tratar la diferencia del documental con el reportaje, el documentalista puede ser neutral a los hechos o tomar una posición al respecto, la cual, mostrará en su producto. Esto, aunado al avance tecnológico, provocó que el cine de disenso se popularizara en aquellos sitios donde el conflicto social crecía.

“En muchas partes del mundo, el documental ciertamente intervenía cada vez más en las disputas políticas y comprendía una gama cada vez mayor de participantes. Hacer películas ya había llegado a ser una actividad de movimientos revolucionarios clandestinos en muchos países.” (Barnouw, 1998, pp. 256-257) Se ha descrito de qué manera el cine servía para divulgar los eventos de la clase en el poder, el documental de disenso permitía una especie de contrapeso informativo respecto el discurso oficial.

Y en esta contraofensiva política, la cámara en su función de herramienta documental, tomaba el registro del conflicto para defender o atacar determinada ideología: la lucha de clases se plasmaba en imagen.

Como se ha descrito, la aparición de la videocámara y su posterior sofisticación permitió que múltiples grupos de realizadores independientes contaran su historia. Y el contexto histórico ofrecía el material para la realización de este tipo de documentales. Durante las décadas de 1970 y 1980, el panorama internacional mostraba grandes cambios de poder: la derrota de Estados Unidos en Vietnam, los movimientos hacia la caída del bloque soviético y el muro de Berlín, los procesos democráticos y las dictaduras latinoamericanas.

“Todo esto continuó estimulando a los trabajadores independientes y buena parte de su obra presentaba el aspecto del filme de guerrilla.” (Barnouw, 1998, p. 253) El filme de guerrilla tiene la característica de ser independiente de la línea ideológica del poder político establecido, ser elaborado al calor de los hechos y en el desarrollo del movimiento de resistencia y por consiguiente, suele ser militante del disenso social. Este es el documental de movimientos sociales.

¿De qué modo se liga la intención de filmar el hecho en directo, desde el punto de vista del movimiento con el documental histórico? Virgilio Caballero explica de qué manera los documentalistas nutren la historia de los pueblos.

Si la labor del documental es dar a conocer los problemas sociales y sus soluciones como afirma la definición de la Unión Mundial de Documentalistas, es menester, sobre todo en regiones con una profunda desigualdad social, abordar los temas que generan problemas en las comunidades.

Es decir, el documentalista, por medio de su producto describe una situación de la realidad que muestra una arista de las profundas problemáticas de determinada sociedad. “Los documentalistas comprometidos con la historia son guerreros, son guerrilleros de la imagen de la realidad que proponen como mirada sobre un mundo injusto, multicultural, pero desigual e inequitativo.” (Orozco, citado en Suzán, 2006, p. 23)

Virgilio Caballero delinea la labor del cine documental de carácter social como un agente indispensable para revelar las desigualdades e injusticias en las sociedades. “Ante este panorama, el cine documental adquiere una nueva misión: revelar la verdad histórica acerca de las nuevas formas de explotación humana y

de ocultamiento que imponen las nuevas industrias culturales”. (Caballero, citado en Suzán, 2006, p. 44)

Esta es la vertiente social e histórica del documental. Por el lado histórico se ve cómo el cine documental es una investigación que trabaja con la misma materia de las ciencias sociales: las relaciones humanas, una suerte de “antropología filmada” que sirve para conocer los principales conflictos de las comunidades a través del tiempo.

“La historia no es más que la historia de la lucha de clases”, y esas luchas sociales de movimientos emergentes es atestiguada por la cámara del documentalista para convertirse en historia.

2.2 Movimientos filmados de finales del siglo XX en México

Debido a que la corriente dedicada a captar el disenso social en el documentalismo surgió en la década de 1970 y se desarrolló a lo largo de 1980 y 1990, gracias al avance tecnológico y al contexto histórico de grandes movimientos sociales, la mayoría de los documentales con estas características se presentan a finales del siglo XX.

En el desarrollo del documentalismo y sus corrientes, se ha revisado de qué manera al interés histórico acerca de los hechos más relevantes para un país o de la historia universal, sucede el interés de capturar el momento actual en los acontecimientos que tienen repercusión social. Barnouw escribe de modo breve cómo se conoce a este cine con fundamentos en el cine directo y *cinema vérité*; sin embargo, explica que este nuevo documentalismo de movimientos sociales y de guerrilla, no se muestra como las corrientes anteriores, sino que se basa en ellas.

Esto, ya que el cine directo y el *cinema vérité*, corrientes con intereses similares pero distintos en cuanto a método, busca desentrañar la verdad sociológica a través del contacto directo con la realidad o los personajes clave en el conflicto, el cine directo, al encontrar el conflicto en los personajes mediante el contacto personal y de primera mano; el *cinema vérité*, tras evidenciar el problema

al incitar a los involucrados a exteriorizarlo, pues yace en el interior de una sociedad. La diferencia más esencial del documentalismo de movimientos es la exposición de problemáticas sociales en el momento que éstas han llegado al surgimiento de grupos de resistencia al poder establecido. Por otro lado, el documentalista puede o no tomar partido en el conflicto.

Humberto Orozco Barba describe que, por su capacidad de convencimiento, el poder de la imagen tiende a mostrar dos extremos acerca de la realidad que representa. Por un lado, funciona para enaltecer mientras que, por otro, denuncia sucesos de terrible naturaleza:

El documental ha permitido hacer propaganda y antipropaganda; ha permitido mostrar al mundo los horrores de los excesos de los poderosos mostrándolos de modo convincente y admirable, así como ha permitido mostrar los horrores de los excesos de poder mostrándolos en la crudeza de una realidad solamente vista por la vía de un autor que se compromete con su mirada política sobre el mundo. (Orozco, citado en Suzán, 2006, p. 23)

Lo anterior se explica en la mirada que tiene el equipo de producción de documentales acerca de un acontecimiento de evidentes repercusiones políticas. El documental no ofrece una verdad acabada, sino que muestra secuencias de un suceso que el espectador debe completar para terminar una verdad... o mentira, depende de la “mirada política” sobre el mundo..

Por otra parte, el documentalista con mirada crítica ofrece una serie de elementos en imágenes que funcionan como argumentos de una tesis a desarrollar, de este modo se presentan los “horrores de los excesos” bajo un entramado discurso de disenso político. Al mismo instante que se levantan los movimientos sociales, el documentalista emprende una suerte de batalla también: “En muchos lugares el documental practica la guerra de guerrillas frente al poder, frente a la desmemoria.” (Orozco, citado en Suzán, 2006, p. 23)

Y precisamente se trata de esa batalla contra la desmemoria lo que el documental como agente histórico representa. Como puede verse, no alejado del compromiso social con las causas que enarbolan los movimientos, en México, por

ejemplo, algunos de los más destacados son el levantamiento del Ejército Popular Revolucionario (EPR) y el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), los cuales emprenden una batalla contra las estructuras del poder en el país.

Orozco destaca que en el siglo que comienza, no deja de ser necesario aplicar la mirada crítica desde la imagen en un ambiente de inestabilidad política en medio de la batalla frente a la desmemoria: “En medio de este contexto, los ciudadanos como agentes de transformación, han de colocar en el centro de la discusión, la producción del documental en el futuro, el tema de la inequidad, de la desigualdad, la injusticia, la pobreza, en sus contenidos. (Orozco, citado en Suzán, 2006, p. 25)

Lo anterior se traduce en un esfuerzo colectivo, hablando de movimientos sociales y productores de la imagen, para hacer frente a los abusos desde el poder al denunciar, desvelar y evidenciar las consecuencias de un rumbo político-social que deja más carencias que crecimiento, más cuestionamientos que resoluciones, por lo que esa batalla contra el olvido debe colocar en primer lugar la problemática ciudadana.

En el proceso de la comunicación respecto de los movimientos sociales, el papel de los medios participa en la elaboración misma de la identidad del hecho, sus características y objetivos por cuanto funge como mediador entre el acontecimiento y el público que lo observa.

Se ha hablado antes que, tanto el noticiario como el documental, manejan información que tiene que ver con la realidad de los sucesos, por ello, esta carga de realidad, los admite como “verídicos”. Sin embargo, ese manejo informativo tiene detrás un punto de vista bien definido: “La gran maquinaria de la comunicación globalizada funciona hoy más al servicio de la propaganda que del periodismo y esa tarea encuentra en el concepto ‘objetividad’ la llave maestra para acceder a la credibilidad de un público ‘informando’ a partir de datos fragmentados y descontextualizados.” (Mendoza, 1999, p. 31)

Al respecto, Angélica Carrillo asegura que:

(...) hace falta que quien esté a cargo del proceso de producción esté consciente de que lo que debe hacer no es un producto plagado de exageración y exaltación emotiva, sino que la preocupación fundamental debe estar orientada a la búsqueda de una reconstrucción de la realidad, acompañada por una cuidadosamente estructurada narrativa audiovisual. (Carrillo, Romero, coord. 2009 p. 88)

El tipo de información “descontextualizada” se puede definir como una trampa en la que caen tanto los medios oficialistas como los documentalistas independientes, sobre todo al manejar temas y acontecimientos tan polarizados como los movimientos sociales.

Sin embargo, en el caso específico de los documentales de movimientos sociales de finales de siglo XX, como se ha visto, herencia de la corriente de los años setentas, abunda la producción crítica y de disenso político respecto a movimientos como el EZLN, mientras que es más común encontrar en producciones noticiosas reportajes o reseñas que fundamenten, justifiquen o argumenten el comportamiento de las estructuras del Estado o el poder. A saber, el documental sobre estos movimientos suele defender su punto de vista, mientras que los noticieros, en referencia a la televisión, presentan información mayoritariamente tendenciosa a favor del poder.

Por ello, tras los surgimientos del EPR y el EZLN, ejemplos de resistencia luego de la consolidación de la globalización de la economía y del autoritarismo del Estado, gracias a la herencia documental de presenciar y representar la realidad que refleja el nacimiento de estos movimientos, así como su sentido y significado más allá del aspecto sociológico, es posible comprender que tras un conflicto social, la necesidad de *documentar* en imagen, más allá de la inmediatez periodística, permite conocer a mayor profundidad las intenciones de los movimientos y dejar un legado para un posterior estudio histórico.

2.3 El movimiento de Atenco 2006

El movimiento social que desembocó en la represión estatal en San Salvador Atenco los días 3 y 4 de mayo de 2006 tiene sus orígenes en una etapa histórica de la política mexicana y las relaciones de poder que marca el fin de una administración de más de 70 años por el mismo partido político y el inicio de otra.

Resulta de imperativa mención, pues el año 2000, marca el termino del partido de Estado en el poder Ejecutivo, después de un largo periodo de estancia en dicho cargo. Este año indica la posibilidad de un cambio en las corrientes políticas de poder y en las relaciones de fuerza al llegar un gobierno del Partido Acción Nacional a la presidencia de México.

Es ese mismo año cuando el entonces presidente Vicente Fox Quesada anuncia el proyecto de construcción de un aeropuerto internacional alternativo al de la Ciudad de México. Dicho proyecto sería construido en territorios del Estado de México sobre demarcaciones como Texcoco, San Salvador Atenco y Chimalhuacán.

Cuando se presentaron las ofertas a los pobladores por la expropiación de su tierra se formó un movimiento de inconformes que se negaron a entregar su territorio y conformaron el Frente de Pueblos en Defensa de la Tierra (FPDT).

En 2001, el presidente anuló el decreto de expropiación con el cual, los pobladores de los distintos municipios afectados continuaron en posesión de la tierra comunal o ejidos. Sin embargo, el proyecto del aeropuerto alternativo a la ciudad de México no fue cancelado sino postergado.

En el año de 2006, otro año de coyuntura política para la nación, puesto que la izquierda había tomado gran fuerza entre la población y todo indicaba a que se realizaría una nueva alternancia en el poder, el presidente en turno, Vicente Fox, anunció nuevamente el proyecto de aeropuerto. Esta ocasión, ofreció una mayor cantidad a los pobladores, sin embargo, se trataba de borrar literalmente un pueblo del Estado de México: Atenco. Este año, en colaboración con el gobernador de aquella entidad, Enrique Peña Nieto, los roces con los pobladores

llegaron a un punto crítico lo que ocasionó el conflicto el cual tuvo escala en los medios.

Los movimientos sociales en México, por su trascendencia periodística, reciben una cobertura informativa con fines de difusión, el caso de Atenco no fue la excepción. Pero la cobertura televisiva no fue la única que recibió este conflicto entre población y gobierno: también los documentalistas llevaron a cabo un seguimiento informativo de lo que parecía ser un conflicto mayor.

Es en muchos casos resulta clara la línea editorial que siguen los diferentes medios para dar el tratamiento informativo. Todo discurso sobre los movimientos es un punto de vista, por tanto, depende del análisis y la investigación el acercamiento a las conexiones que tiene el movimiento respecto sus orígenes, sus fines, los participantes y su discurso.

Para definir el movimiento de San Salvador Atenco como un movimiento social, sobre el cual se realizaron productos documentales sobre su desarrollo, conviene determinar de qué tipo de movimiento se trata para poder hablar sobre documental histórico y de movimientos sociales. Para lo anterior conviene instrumentar las categorías que Manuel Castels muestra al analizar el movimiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN).

Manuel Castels explica que los movimientos sociales “han de comprenderse en sus propios términos: a saber, *son lo que dicen ser*. Sus prácticas (y sobre todo sus prácticas discursivas) son su autodefinición.” (Castels, 2001, p. 92). En 2006, el Frente de Pueblos en Defensa de la Tierra de San Salvador Atenco se manifestó en contra de la construcción del aeropuerto alterno a la Ciudad de México; el conflicto principal surge por la expropiación de tierras para la construcción de dicho aeropuerto.

Castels continúa:

(...)los movimientos sociales pueden ser socialmente conservadores, socialmente revolucionarios, ambas cosas a la vez o ninguna (...) Todos son síntomas de nuestras sociedades y todos chocan con las estructuras sociales, con intensidades variables y resultados que deben establecerse mediante la investigación.” (Castels, 2001, p. 93).

El movimiento en defensa de la tierra del pueblo de Atenco chocaba con los intereses del Estado mexicano, lo que deja claro un conflicto en el cual dos fuerzas toman una posición contraria, sin embargo, no sólo se encuentra el Estado Mexicano en esta discordia, el poder económico se encuentra presente y este conflicto que derivó en una represión estatal en contra de los pobladores con repercusiones penales, económicas, políticas y sociales.

Manuel Castels, se basa en la tipología de Alain Touraine “que define un movimiento social mediante tres principios: la identidad del movimiento, el adversario del movimiento y la visión o modelo social del movimiento” (Castels, 2001, p. 93).

Para hablar sobre el contexto sociohistórico que originó este conflicto y que derivó en un operativo policiaco en contra del pueblo de Atenco, es menester definir al movimiento con base en las categorías anteriormente expuestas. De este modo se puede describir no sólo un marco histórico de este caso a partir del año 2000, sino también una noción científica sobre el tipo de movimiento que es el del FPDT frente a lo que se describe a través de la mirada documental.

Ahora, lo que resulta materia para este estudio es el registro audiovisual y su construcción como documental para describir, analizar e interpretar al movimiento, en un contexto de *cerco informativo* donde la realización de estos materiales los llevan a cabo medios “alternativos” de comunicación.

2.3.1 Identidad del Frente de Pueblos en Defensa de la Tierra

Cuando se anunció el proyecto de la construcción de un aeropuerto alternativo a la ciudad de México, se calculó que la expropiación de terrenos se llevaría a cabo en distintos municipios y pueblos del Estado de México: el proyecto abarcaría terrenos en Chimalhuacán, Texcoco y San Salvador Atenco. En el año 2001, cuando se decretó la expropiación, varios pobladores de estas distintas localidades se reunieron en desacuerdo con el gobierno federal al rechazar el

decreto, pues no estaban dispuestos a ceder su tierra, menos aún por la cantidad que el gobierno ofrecía por metro de tierra, equivalente a 7 pesos.

Bajo estos argumentos se consolida el Frente de Pueblos en Defensa de la Tierra, bajo la dirigencia de Ignacio del Valle, puesto que el decreto de expropiación afectaba a varios ejidatarios de diversas localidades, así como a población civil radicada en el pueblo de San Salvador Atenco. Manuel Castels, para su análisis sobre el EZLN, menciona que los movimientos sociales *son lo que dicen ser*, por lo tanto, la definición de este movimiento es lo que en el discurso se autoproclama: una unión para preservar su tierra.

Sin embargo, la definición de un movimiento no refleja por completo su identidad. Para conocer la realidad sociohistórica de éste, las tres categorías de análisis permitirán seccionar los distintos componentes de este movimiento social. Comenzar por la identidad es hablar de sus líderes, voceros, integrantes y las partes involucradas para *identificar* este movimiento en términos sociales.

En el año 2001, después de publicado el decreto de expropiación que unió a los pueblos, se organizaron diversas manifestaciones que llegaron hasta la capital del país para exigir la derogación de la expropiación de tierras. Tras la huida del presidente municipal de San Salvador Atenco, las reuniones tomaron lugar en el centro de este pueblo.

En el Distrito Federal, los manifestantes tuvieron un enfrentamiento con la policía el cual dejó lesionados en ambas facciones. Paralelamente, se cierra la carretera Lechería Texcoco en rechazo al proyecto del aeropuerto.

Es hasta el año 2003 cuando, después de diferentes negociaciones por parte del gobierno federal en las cuales ofrecían un pago mayor por las tierras, el cual rechazaron los campesinos, se logra la derogación del decreto que involucraba al gobierno del presidente de la República de entonces, Vicente Fox Quesada y el gobernador del Estado de México, Arturo Montiel.

La lucha distaba de terminar. Con el cambio de administración en el estado, lo cual derivó en la llegada de Enrique Peña Nieto a la gubernatura, así como la coyuntura política de las elecciones en 2006, un conflicto entre la alcaldía y el grupo de floricultores de Texcoco reavivó el conflicto entre varios habitantes de

Atenco y el gobierno. El líder de los floricultores, Rodolfo Cuéllar, solicitó el apoyo del FPDT luego de que el edil sustituto de Texcoco, Nazario Gutiérrez rompiera un acuerdo previo:

El día 2 de mayo de 2006 lograron un acuerdo con los gobiernos Estatal y Municipal de Texcoco que implicaba permiso para que al día siguiente pudieran vender sus flores, pero el día 3 encontraron que el operativo se había incrementado con los grupos de choque de la policía estatal. A pesar de ello, ocho floristas decidieron ejercer su derecho constitucional, acompañados por una comisión del FPDT intentaron colocar sus puestos, sobrevino una provocación de la policía y ese fue el pretexto, o la señal, para que se generalizara la agresión. (Amador, *et al.*, 2010, pp. 19-20)

Como puede notarse, el conflicto se potenció en gran medida por la participación del FPDT, quienes apoyaron a un grupo de floristas. A pesar de que los objetivos primordiales del Frente de Pueblos distan de la necesidad de los floristas de comerciar sus productos, su apoyo fue el que desató el operativo.

Cabe mencionar la falta de congruencia política por parte de las autoridades del Estado de México al oponerse a los acuerdos previamente establecidos. Dicha incoherencia apunta a que el operativo representaba una trampa para actuar en contra del Frente de Pueblos. “Cuéllar y los floricultores invitaron al Frente de Pueblos en defensa de la Tierra (FPDT) liderado por Ignacio del Valle para ser testigos de la instalación (...) (Ramón, René; Salinas, Javier, *et al.*, 4 de mayo de 2006, La Jornada, p. 3). Lo anterior señala una posible venganza política por el activismo social de los pobladores de Atenco.

Luego del conflicto frente al mercado Belisario Domínguez, el operativo policiaco (el cual fue reforzado) actuó bajo órdenes expresas de provocar un conflicto de escalas mayores: “En forma indiscriminada, mujeres, hombres y ancianos fueron golpeados y gaseados, obligándolos a replegarse e introducirse en una casa particular que se convirtió en cárcel, sitiados por las fuerzas represivas desde las ocho de la mañana.” (Amador, *et al.*, 2010, p. 20)

Como puede observarse, el comportamiento de las fuerzas federales apunta hacia un operativo que va más allá de impedir el comercio en la vía pública, sino parece una movilización para detener a criminales de alta peligrosidad.

Resistieron hasta las cinco de la tarde cuando las fuerzas de élite irrumpieron desde helicópteros, brincando por las azoteas contiguas, rompiendo puertas y ventanas, 86 personas fueron privadas de su libertad, brutalmente torturadas, asfixiadas con los gases, golpeadas con toletes, escudos, con las manos y a patadas, remitidos a los penales de máxima seguridad y mediana seguridad en Almoloya de Juárez, sin que hubiera pliego de consignación de por medio. Como puede verse, el terrible delito cometido fue querer vender flores en la vía pública el día de la Santa Cruz. (Amador, *et al.*, 2010, p. 20)

Por este abuso de autoridad y brutalidad policiaca, algunos de los pobladores de Atenco y simpatizantes del movimiento del FPDT, se organizaron para aumentar las movilizaciones: “Al tiempo de los hechos en Texcoco, en San Salvador Atenco se inicia una movilización del FPDT, los pobladores bloquearon la carretera para pedir el retiro de la fuerza pública en Texcoco y que se permitiera la salida a los cercados en la casa particular.” (Amador, *et al.*, 2010, p. 20) Como explica Manuel Castells, los movimientos sociales pueden ser socialmente conservadores o revolucionarios, todos síntomas de la problemática social y chocan con las estructuras.

En este caso, resalta el hecho de que ninguna de las partes en conflicto opta por la vía política para resolver las controversias: por un lado el gobierno detiene arbitrariamente a dirigentes del movimiento y por el otro, los integrantes del Frente de Pueblos bloquean una carretera federal para exigir la liberación. Luego de esto, exigen un diálogo con el gobierno como condición para liberar la carretera.

Mientras tanto, el nuevo gobernador del Estado de México, Enrique Peña Nieto, decidía aumentar la fuerza con la que los elementos policiacos someterían a los habitantes de Atenco indiscriminadamente:

En Texcoco, el gobernador Peña Nieto, reunido con el comisionado de la Agencia de Seguridad Estatal, Wilfrido Robledo y el secretario de Gobierno, Humberto Benítez Treviño, solicitó apoyo al secretario de Seguridad Pública Federal, Eduardo Medina Mora, quien envió una fuerza de mil 500 agentes y al frente de ellos comisionó al jefe del estado mayor de la PFP, Adrelio Vargas Fosado. (Ramón, René; Salinas, Javier; *et al.*, 5 de mayo de 2006, La Jornada, p. 3)

Lo anterior, tras un intento de la policía estatal de remover a los manifestantes de la carretera Lechería-Texcoco, luego de que fueran replegados por los campesinos y ciudadanos que no permitieron su desalojo. El saldo fueron decenas de policías heridos y algunos secuestrados, algunos de ellos, liberados para ser atendidos medicamente.

Es también importante señalar que el modo de conducirse de los integrantes del FPDT, es una respuesta a la provocación federal. Una vez más se demuestra la falta de voluntad política para resolver el conflicto fuera de actos provocativos y violaciones a los derechos en ambos bandos.

Sin embargo, la acción policiaca y gubernamental mostraría su rostro más represivo al llevar a cabo un operativo militar en el pueblo de Atenco así como en la carretera. “El resultado: el asesinato de Alexis Benhumea, 207 presos políticos brutalmente torturados, 47 mujeres ultrajadas tomadas como botín de guerra, torturadas igual que los 160 hombres y niños detenidos (...)” (Amador, *et al.*, 2010, p. 21)

Al respecto, desde cárceles de máxima seguridad, Ignacio del Valle, líder del FPDT hace un recuento de los detenidos en el operativo: “Detuvieron a la compañera Patricia Romero; a su padre Raúl Romero, a su hijo, Aldai Romero y a Rosalba Castillo. El delito que nos persigue ahora es seguir levantando la voz”. (Bellinghausen; Duarte, 4 de mayo de 2006, La Jornada, p. 9)

Luego del punto crítico del conflicto Gobierno-Atenco, la identidad del movimiento está representada por aquellos 207 hombres y mujeres detenidos, así como los abogados y litigantes que actúan para la liberación por la vía legal de los

consignados en cárceles de máxima seguridad. Una vez más el conflicto no termina en este punto.

2.3.2 Adversario del movimiento

De acuerdo con las categorías de Alain Touraine, las cuales utiliza Manuel Castells para analizar un movimiento social, el adversario es el siguiente criterio para. Esta categoría coadyuva a definir al movimiento al contrastar en los hechos la oposición o los representantes de la contraparte en cuestión respecto al conflicto. El conflicto surge cuando dos o más partes implicadas responden a intereses contrarios o en discordia. En este caso, la problemática social deviene de la intención de la expropiación de tierras en los terrenos de Chimalhuacán, Texcoco y Atenco.

Con intereses claramente opuestos, el gobierno federal de entonces, encabezado por presidente Vicente Fox, así como el gobernador del Estado de México, Arturo Montiel, se propusieron iniciar el proyecto del aeropuerto internacional alterno al de la Ciudad de México. Una vez proclamado el decreto de expropiación de tierras, surge el movimiento del FPDT a raíz de esta renuencia a vender sus tierras.

En el recuento de los hechos, en el año 2003, a través de una batalla legal y luego de múltiples movilizaciones, el FPDT logra la derogación del decreto, mas no la cancelación del proyecto. Los acontecimientos actuales demuestran que el proyecto se concretaría a toda costa.

En este conflicto, se trata de un movimiento social que se vuelca en contra del Estado mexicano, toda vez que éste representa un gobierno federal por cuanto el proyecto de aeropuerto internacional expresaba una acción legal en nombre el pueblo mexicano contra un grupo de campesinos.

Por tanto, este choque ocurre con las estructuras gubernamentales, un síntoma común en los movimientos sociales de oposición en la era de la globalización.

Este adversario, en consecuencia, se multiplicaría con los cambios de administración estatales. Cabe mencionar que entre los adversarios del movimiento se encuentran los aparatos de represión del Estado, a saber, los grupos policiales de choque y el ejército nacional, por ser éstos quienes ejercen acción represiva hacia los integrantes del movimiento.

Al respecto, bajo el contexto de los enfrentamientos en 3 y 4 de mayo de 2006, de los cuales se ha hecho recuento, algunos diarios demuestran que estos brazos armados de represión se convierten en adversarios del movimiento: “La violencia institucional se topó con una barrera humana a la entrada de San Salvador Atenco que en medio de la lluvia de piedras, toletes bombas caseras, petardos e incluso disparos de armas de fuego, cobró la vida de Javier Cortés Santiago de 14 años de edad (...)” (Ramón, René, Salinas, Javier, *et al.*, 4 de mayo de 2006, La Jornada, p. 3)

El conflicto que desencadena los acontecimientos del enfrentamiento los días 3 y 4 de mayo surge a raíz de una diferencia con un funcionario sustituto de Texcoco:

Hace un mes, el edil sustituto de Texcoco, Nazario Gutiérrez, decidió de un día para otro, colocar en las aceras que ocupaban los floricultores un destacamento de la policía local. Ese hecho fue objetado por los campesinos y su líder, Roberto Cuéllar, quienes iniciaron una ronda de negociaciones para preservar la costumbre de colocarse en el mercado Belisario Domínguez. El acuerdo final fue que a partir de ayer, los vendedores podrían continuar la vendimia sin ser molestados por la autoridad. (Ramón, René, Salinas, Javier, *et al.*, 4 de mayo de 2006, La Jornada, p. 3)

Lo anterior deja ver un acuerdo político entre los funcionarios locales como feriales para realizar un acto de provocación, al saber que estaban involucrados los líderes del FPDT, para detener a los dirigentes, acto tras el cual se desatan los hechos violentos. Uno de los abogados del movimiento relata en su colaboración con el libro *Informe Atenco*: “En lugar de buscar una salida política los gobernantes decidieron, por una parte, el asalto militar a la casa en Texcoco y por

otra, sumar a los contingentes municipales, estatales (élite incluida) y ministeriales de policía, 1500 tropas de asalto del ejército (disfrazados) y más de 200 elementos de la PFP(...) (Amador, *et al.*, 2010, pp. 20-21)

Lo anterior luego de que, tras el impedimento de que los floristas se instalaran en la vía pública, los líderes de los movimientos se refugiaron en una casa particular para evitar los golpes propinados por las fuerzas estatales.

Ante este nuevo panorama, se demuestra que en gran medida los adversarios del movimiento, en los hechos, son representados por los cuerpos de represión del Estado, los cuales actúan bajo órdenes expresas de las autoridades, en este caso, el gobernador de aquel entonces, Enrique Peña Nieto: “Mientras la zozobra imperaba en Atenco, el gobernador mexiquense, Enrique Peña Nieto; el secretario de seguridad pública federal, Eduardo Medina Mora y el comisionado de la agencia de seguridad estatal, Wilfredo Robledo resolvían qué salida dar al conflicto.” (Ramón, René; Salinas, Javier, *et al.*, 4 de mayo de 2006, La Jornada, p. 7)

Tras el sitio establecido a la casa donde se refugiaban los dirigentes, miembros del FPDT y simpatizantes bloquearon la carretera Lechería-Texcoco, elementos de la policía estatal se dispusieron a expulsar a los manifestantes; sin embargo, armados con palos, piedras y bombas caseras, los pobladores replegaron a los policías. “Se aplicará el estado de derecho para restablecer la ‘paz y la tranquilidad social’, advirtió el secretario general de gobierno, Humberto Benítez Treviño”. (Ramón, René; Salinas, Javier, *et al.*, 4 de mayo de 2006, La Jornada, p. 7) Hasta esa noche se continuaba trazando el plan de acción del gobierno para desarticular la movilización.

A pesar de que los dirigentes del movimiento propusieron un diálogo como condición para liberar la carretera, los funcionarios recurrieron a todo el peso de la violencia institucional sobre los manifestantes. Sin embargo, como se ha mencionado, el conflicto encuentra sus orígenes desde años atrás, desde que el proyecto del aeropuerto fue cancelado. La gresca con los floristas sirvió como pretexto:

“Desde que la movilización popular frustró el proyecto del aeropuerto internacional para defender sus tierras hace tres años, estaba pendiente un ajuste de cuentas por parte de quienes, dentro de los círculos del presidente Vicente Fox y el ex gobernador Arturo Montiel, perdieron negocios por muchos miles de millones de dólares. Estos intereses afectados no iban a perdonar a los campesinos. Y el miércoles se la cobraron”, sostiene el abogado Leonel Rivera, representante legal desde 2003 del FPDT de San Salvador Atenco. (Olivares; Petrich, 5 de mayo de 2006, La Jornada, p. 15)

El adversario del movimiento, entendido como el gobierno federal de México a través de sus funcionarios estatales, son aquellos quienes se proponían llevar a cabo el proyecto del aeropuerto alternativo al de la Ciudad de México, y los involucrados en los operativos de represión en contra del FPDT. Éstos son: Vicente Fox, Arturo Montiel, exgobernador del Estado de México, el gobernador Enrique Peña Nieto, el comisionado de la Agencia de Seguridad Estatal, Wilfrido Robledo, el secretario de Gobierno, Humberto Benítez Treviño, el secretario de Seguridad Pública Federal, Eduardo Medina Mora, quien envió una fuerza de mil 500 agentes y el jefe del estado mayor de la PFP, Adrelío Vargas Fosado, más los cuerpos de represión policiacos y militares que suman 3500 agentes involucrados en el operativo.

2.3.3 Objetivo del movimiento

Esta categoría de análisis para definir al movimiento social nos permite conocer la relación entre su discurso, sus integrantes y el adversario. El objetivo del movimiento social en cuestión, puede ser, como menciona Castells, revolucionario o conservador, ambas o ninguna, en relación con su autodefinición. Castells analiza en su obra el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, el cual se proclama en contra de la globalización, entre otros aspectos. El movimiento que se estudia en este trabajo se proclama defensor de la tierra, de su tierra:

El caso de Atenco se ha constituido en paradigma de la justicia en México. La persecución policiaca y judicial desatada contra el Frente de Pueblos en Defensa de la Tierra tiene origen en la decisión de defender su tierra contra el despojo “legal” que se pretendió hacer para construir el aeropuerto alterno en 2001 y ha continuado, de manera permanente, acompañada de una campaña de desprestigio mediático basada en la participación solidaria del Frente de Pueblos en Defensa de la Tierra en todas las causas justas del país, como la de los floricultores de Texcoco. (Amador, *et al.*, 2010, p. 19)

Como se puede notar, el objetivo base del movimiento fue la defensa de la tierra, meta que se cumplió provisionalmente en 2003, cuando se derogó el decreto de expropiación; sin embargo, la simpatía del movimiento social con “todas las causas justas del país”, en especial, en 2006 con la reinstalación de los floristas de Texcoco, representa también, en el discurso, uno de los objetivos del movimiento: la solidaridad con otros grupos.

Mas, respecto a su objetivo original, el cual, como se mencionó, no finaliza con la derogación del decreto de 2003, pues el proyecto hasta la fecha se encuentra en desarrollo, deja ver el sentimiento arraigado que tienen los campesinos respecto a su tierra y que se remonta a épocas ancestrales: “(...) para el FPDT la tierra tiene un valor más que comercial, un valor cultural profundamente arraigado y, aunque resulte chocante para muchos, representa la Madre Tierra, la que protege, la que provee, en cuyo seno vivimos y depositamos a nuestros muertos, de ahí la decisión de defenderla al costo que fuera.” (Amador, *et al.* 2010, p. 23)

Luego de que esta defensa se viera recompensada brevemente con la postergación del proyecto de aeropuerto, el movimiento del FPDT, en conjunto con los floricultores de Texcoco, encontraron, a causa del choque el 3 de mayo de 2006 un nuevo objetivo inmediato que derivaría en la exigencia de la liberación de los presos políticos:

Los atenquenses se organizaron y salieron a la carretera Texcoco-Lechería para bloquearla. Eran las 8:30 de la mañana y a esa hora demandaron a

Carlos Carmona, funcionario de la secretaría de gobierno del Estado de México que se rompiera el cerco policiaco impuesto alrededor de la casa donde se refugiaron Ignacio del Valle, Rodolfo Cuéllar y sus compañeros. Ramón, René, Salinas, Javier, *et al.* 4 de mayo de 2006, La Jornada, p. 3)

En consecuencia, tras el operativo policiaco donde se expulsó a los manifestantes de la carretera y se catearon las casas de San Salvador Atenco en busca de los principales líderes, las demandas y el objetivo del movimiento devino en la libertad inmediata de los 207 detenidos arbitrariamente y el castigo a los responsables de los asesinatos de Alexis Benhumea y Javier Cortés Santiago, así como los ataques sexuales a 47 mujeres por parte de miembros de la policía y el ejército mexicano.

2.4 Documentar la memoria: Atenco desde la cámara

Los momentos de mayor tensión entre el gobierno mexicano y el FPDT fueron atestiguados por diversas cámaras. Como se ha visto, en el año 2006, el 3 y 4 de mayo se desataron los conflictos que devinieron en el choque de ambas facciones. La magnitud del operativo fue tal que terminó con el movimiento durante esa misma noche al detener a los principales líderes.

A más de seis años del operativo policiaco-militar, los registros realizados se pueden ver a la distancia como una parte de la memoria respecto al movimiento y permite visualizar ampliamente las consecuencias de dicho enfrentamiento. Como se ha visto, la cobertura televisiva ofrece un primer acercamiento al suceso. Las cámaras de los documentalistas realizan una investigación a profundidad por lo que se puede encontrar una versión más completa respecto los acontecimientos, sus causas y significados. Como se verá, la óptica del documentalismo respecto este movimiento deja entrever muchos otros significados que no se aprecian desde un primer momento, y, por supuesto, un cierto tipo de contenido que toma postura política frente al conflicto.

Para hablar de Atenco desde la cámara es necesario revisar las instituciones que se encargan del fomento y resguardo de la memoria audiovisual del país.

Cuando se revisó el concepto de memoria colectiva se encontraron varias razones por las cuales la cámara funciona como una extensión de la memoria humana. Ya lo ha escrito el documentalista Carlos Mendoza, la cámara es una especie de ojo con memoria con la cual se pueden registrar aspectos de la realidad.

Se ha revisado también cómo en la evolución del cine la cámara ha pasado de ser un instrumento de registro a una herramienta de construcción de discursos mostrados en el cine de ficción y el cine documental: el documental es un tipo de discurso laborado como se encadenan las ideas; también lo ha mencionado Marc Ferro, con la posibilidad de consultar la misma fuente no todos escriben la misma historia de la revolución: el documental, como un libro se compone de ideas y fundamentos en fuentes y plasmadas en imagen.

Por lo anterior, se puede decir que la memoria colectiva está compuesta por los registros visuales, sonoros, escritos, en fin, los “documentos” cuyo soporte les permite prevalecer a lo largo de los años. Dicha memoria, como extensión de la memoria humana funciona con principios similares, para recordar es necesario poder acceder de nuevo a esos registros.

2.4.1 Guardianes de la historia audiovisual: la memoria colectiva

En México existen dos instituciones fundamentales para conservar, fomentar y difundir la memoria audiovisual del país, los cuales son la Cineteca Nacional y la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México. Durante esta investigación se revisó el contenido de estas dos instituciones para conocer en qué medida el movimiento de Atenco se encuentra en la memoria colectiva del país. Por otro lado, se tomó a una productora particular caracterizada por integrar desde su formación un registro impresionante por su extensión y duración sobre

algunos los momentos más importantes en la historia del país, ya sea movimientos sociales o abusos del poder.

2.4.1.1 La Filmoteca UNAM

La Filmoteca de la UNAM surge a partir de 1960 por iniciativa de Manuel González Casanova. Este organismo, creado por la Universidad Nacional Autónoma de México tiene la principal tarea de preservar y fomentar la cultura cinematográfica universitaria. Rafael Aviña, en su libro *Filmoteca UNAM: 50 años*, menciona que:

Desde su fundación en Julio de 1960 la Filmoteca de la UNAM, se convirtió en una institución que con el paso del tiempo tuvo la oportunidad de coleccionar , conservar, proteger y reunir todos los documentos relativos al oficio cinematográfico. Todo ello con el fin de estimular, difundir, un arte que a su vez se desdobra en millones de historias de vida y en documento histórico, pedagógico y educativo para la humanidad. (Aviña, 2010, pp. 13-14)

Por otra parte, en su portal web, la Filmoteca manifiesta que su propósito es:

Rescatar, restaurar, preservar y difundir el patrimonio fílmico de la UNAM. Producir materiales audiovisuales relacionados con el cumplimiento de tareas sustantivas de la UNAM y propiciar el enriquecimiento de la cultura cinematográfica entre la comunidad a través de la exhibición de películas y la realización de festivales, foros, conferencias, talleres y cursos, dentro y fuera del campus universitario. Impulsar el potencial de las tareas y servicios para generar recursos financieros extraordinarios.” (recuperado en <http://www.filmoteca.unam.mx/pages/quienes-somos/mision-y-vision>, 2015-07-22)

Para Rafael Aviña la existencia de la filmoteca permite conservar para la nación la memoria del mundo así como de los mexicanos:

Disponer de una filmoteca en nuestro país es un triunfo y una virtud. Es atesorar en un solo espacio el México que fue, que quiso ser y la nación en la que se ha convertido hoy en día. Y no solamente eso: la memoria del mundo está ahí. La quimera del escritor británico Herbert George Wells –la de aspirar a una máquina del tiempo– puede ser posible. (Aviño, 2010, p. 15)

De esta manera, esta institución funciona como un acervo audiovisual el cual puede ser consultado para observar momentos específicos del tiempo, como la memoria, la Filmoteca de la UNAM pretende “Rescatar, restaurar, catalogar, preservar y difundir imágenes en movimiento, así como sus elementos sonoros y todos los documentos escritos e iconográficos, y aparatos cinematográficos, que forman el patrimonio fílmico nacional e internacional en resguardo de la Universidad.” (recuperado en <http://www.filmoteca.unam.mx/pages/quienes-somos/mision-y-vision>, 2015-07-22)

De acuerdo con Rafael Aviño, la preservación del material documental es primordial para reconocer el presente a partir del pasado, como la historia:

De hecho, el documental fue en sus orígenes la inspiración de todas las cinematografías. No obstante, su huella se fue diluyendo aparentemente en poco tiempo debido al surgimiento masivo de incipientes industrias fílmicas que se solazaban y comercializaban con los sueños y la ficción. Sin embargo, queda claro que en la actualidad, el documental no sólo se ha transformado y mimetizado con la ficción sino que ha cobrado un auge trascendental. Es un hecho. Si no entendemos el pasado, no podemos comprender nuestro presente y menos aún moldear o prevenir el futuro. (Aviño, 2010, p. 17)

2.4.1.2 Cineteca nacional

La Cineteca Nacional fue inaugurada en el año de 1974 por el presidente Luis Echeverría. En ella no sólo se conserva gran parte del acervo fílmico de la ciudad de México, sino que es un espacio para la exhibición y el encuentro de

cinematografías tanto de México como del extranjero. En el año de inauguración, el entonces presidente del Banco Nacional Cinematográfico, Rodolfo Echeverría declaró en su discurso: “Lejos de ser un archivo inerte de creaciones declinadas, la Cineteca es la memoria viva del genio y el talento de los creadores que hasta el momento han tenido a su cargo la honrosa misión de hacer la historia del cine” (Echeverría, 1974, p. 4)

En su fundación, deja ver que esta institución tiene la tarea de fomentar la cultura cinematográfica como parte importante de la conformación de la identidad de cada nación. Rodolfo Echeverría continúa: “La Cineteca deberá convertirse en una instancia eminente de la cultura popular. En medida que sus pantallas reflejan las contradicciones de nuestra época, sus auditorios deberán estar integrados por los protagonistas de nuestra época” (Echeverría, 1974, p. 4), lo que hace referencia al cine como ventana hacia la conformación y desarrollo de la sociedad misma.

Por otra parte, el entonces director general de cinematografía, Hiram García Borja declaraba en su discurso que: El cine es el patrimonio histórico de los pueblos. Preservarlo y difundirlo, responsabilidad insoslayable del Estado.” (Borja, 1974, p. 7) Para lo cual el Estado como principal institución mexicana tiene la obligación de conservar la memoria colectiva de los mexicanos.

Así, la Cineteca Nacional tiene la responsabilidad desde su formación de configurar gran parte de la memoria: “que recopile, preserve, restaure, catalogue, conserve y difunda todo el material cinematográfico que por su claridad e interés histórico o documental lo amerite” (Borja, 1974, p. 7).

2.4.2 Colectivo Klamvé, testigo de la historia

Al indagar en las instituciones encargadas de preservar la memoria audiovisual de la cultura mexicana, como se ha visto, la Filmoteca UNAM presentó dos producciones respecto al movimiento de Atenco de 2006. Ambos documentales, realizados en 2006 y otro en 2008, fueron producidos por la misma casa independiente Arte, Música y Video (AMV).

Dichos materiales representan el tipo de contenido al que puede acceder la población para recordar los sucesos acontecidos a lo largo del conflicto entre el gobierno mexicano y los pobladores de los municipios de Chimalhuacán, Texcoo y el pueblo de San Salvador Atenco. Ambos materiales fueron nominados en la Filmoteca UNAM para recibir el premio José Rovirosa.

El colectivo *Klamvé*, autor principal de estos documentales, pertenece a la productora AMV quienes se definen a sí mismos como: “una opción de producción para proyectos audiovisuales comerciales y alternativos, relacionados con las artes, los movimientos sociales y la conservación del medio ambiente.”

2.4.3 El Canal 6 de Julio, la mirada independiente

El cine documental en México tiene una historia rica. Se ha considerado al cine argumental como el principal actor en la historia cinematográfica del país. Para Virgilio Caballero, el cine nacional nace en la clase dominante. “En México el cine nació documentando el culto a la personalidad del poderoso, el dictador Porfirio Díaz.” (Caballero, citado en Suzán, 2006, p. 40)

Y Virgilio Caballero continúa:

Si durante prácticamente todo el siglo XX el cine documental, en repetidas ocasiones tuvo un carácter casi alternativo a la industria cultural, en el caso del cine documental en video, el canal 6 de Julio destaca por su producción de documentales en los cuales la constante es la crítica al poder autoritario del régimen mexicano. (Caballero, citado en Suzán, 2006, p. 43)

El Canal 6 de Julio, a partir de la década de los ochenta, se ha dedicado a documentar distintos movimientos sociales y fenómenos en las comunidades definiéndose como una alternativa al material presentado en televisión y al discurso dominante sobre los hechos. Por esta razón se considera el trabajo documental de esta productora como indispensable para abordar el análisis del material audiovisual realizado sobre el conflicto en San Salvador Atenco en 2006.

Los temas que abarca esta productora independiente son en su mayoría conflictos entre el gobierno mexicano y un sector de la población que es afectado de una u otra manera por las acciones del poder. Por otro lado, el material fílmico de Canal 6 de Julio denuncia diversos problemas que enfrenta la sociedad mexicana en ámbito político y económico. Desde una mirada crítica, los documentalistas de esta productora presentan un discurso que no es usualmente encontrado en los canales principales del poder, de ahí su nombre.

Caballero continúa: “Su fundador y director, el cineasta Carlos Mendoza ha impulsado un proyecto de trabajo que incluye los temas más variados. Siempre el tratamiento recibido por cada tema se ha caracterizado por su riguroso tratamiento documental y su implacable técnica cinematográfica.” (Caballero, citado en Suzán, 2006, p. 43)

Asimismo, el valor histórico del material del Canal 6 de Julio representa un aspecto importante para el desarrollo de esta indagación. “Los documentales de Carlos Mendoza y el equipo del Canal 6 de Julio son indiscutiblemente un referente ineludible para documentar la memoria reciente que da cuenta del final del siglo XX y los primeros destellos del nuevo siglo XXI”. (Caballero, citado en Suzán, 2006, p. 43)

Capítulo III
La memoria histórica sobre Atenco 2006 en imagen

*El análisis del film permite descubrir
aspectos tradicionalmente ocultos de la historia
y del funcionamiento de las sociedades.*

Marc Ferro

Luego de haber trazado un recorrido sobre los inicios del documentalismo a través del cine y después del video; asimismo, colocar bajo crítica y análisis el movimiento social que origina el interés documental de este trabajo, el movimiento del Frente de Pueblos en Defensa de la Tierra (FPDT) y su conflicto con el gobierno mexicano en San Salvador Atenco en el año de 2006, es posible diseccionar los trabajos documentales que abarcaron dicha represión.

La revisión histórica del documental desde su nacimiento en el cine y su desarrollo hacia el subgénero concreto del *documental histórico* permite inspeccionar ese modo peculiar en cual el lenguaje audiovisual representa realidades presumiblemente *verdaderas*.

En primer lugar fue necesario conocer brevemente de qué manera se desarrolló este género cinematográfico para comprender que el lenguaje audiovisual, válido del modo de representación documental, presenta interpretaciones de una realidad que va desde un nivel de la verdad (o la mentira) hacia otro: no muestra lo real tal como es, sino una reconstrucción de ésta. Y dicha reconstrucción puede ser falaz o cierta; en el caso de lo histórico, las técnicas de reconstrucción de los hechos determinan la veracidad el producto y, por lo tanto, su validez histórica.

En segundo lugar, una vez comprendido el papel documental de cronista histórico, la interpretación del movimiento social del FPDT y un sumario sobre la reciprocidad entre los movimientos sociales y el interés documental de registrarlos, fue menester conocer el contexto bajo el cual se fragua el movimiento, cuál es su identidad, quiénes son sus adversarios y cuál es su objetivo.

Lo anterior, en conjunto con un breve recuento de los hechos desde la formación del movimiento hasta el punto crítico los días 3 y 4 de mayo, permite integrar y enlazar el interés documental por la historia de las sociedades con el surgimiento de movimientos contrarios a las estructuras del poder dominante. No en vano aún nos acompañan las reflexiones de Karl Marx pues “la historia no es más que la historia de la lucha de clases.”

En este tercer capítulo se culmina el entramado descrito por medio de la conjunción entre el documental histórico y los movimientos sociales a través del

análisis de los tres principales documentales que manifiestan los hechos ocurridos.

La memoria colectiva es la segunda categoría principal en este trabajo, es por ello que, luego de una revisión de aquellas instituciones cuya función es resguardar el acervo audiovisual de la nación, a saber, esa memoria colectiva de lo visual, se desprendieron dos documentales sobre los acontecimientos en Atenco 2006: *Atenco, un crimen de Estado* y *Atenco, a dos años*.

Por otra parte, desde el trabajo ciudadano, se tomó como referente el acervo que Canal 6 de Julio tiene desde su formación en 1976 y producto de esta labor de documentación de la historia reciente de nuestro país, se obtuvo el documental *Romper el cerco*, el cual también se analizará en este apartado.

Estos tres documentales representan, bajo la perspectiva de lo memorial y colectivo, los principales elementos que tiene la sociedad para analizar el movimiento de Atenco y la culminación en la represión estatal a través de lo audiovisual, por esta razón, su análisis permitirá poner en consideración la verdad histórica que se formará sobre este acontecimiento, una vez reunidos los elementos que no pueden dejar desapercibidos estos documentales.

El objetivo principal de este trabajo es, entonces, la revisión de estos documentales con la finalidad de establecer su veracidad e integración como parte de la memoria colectiva. El problema fundamental y que originó este estudio es el escaso referente audiovisual que se tiene acerca de la historia del país, así como su acotada difusión y resguardo.

Por tanto, la hipótesis central se basa en que si las obras presentadas constituyen un valor histórico y testimonial acerca de una etapa concreta de la historia de México, su resguardo y conservación representan un mantenimiento de la memoria colectiva de determinada sociedad, así como un patrimonio visual.

A saber, si se desechan o ignoran los productos documentales (o en general, los documentos y testimonio físicos de acontecimientos pasados) se merma tanto una fuente histórica como un elemento de identidad cultural que se constituye en memoria colectiva.

Por lo anterior, ha quedado claro que la memoria colectiva no es aquello que la mayoría de la gente recuerda o sabe sobre un acontecimiento; ya que dicho parámetro es sumamente inmensurable y para fines científicos no se puede determinar mediante técnicas como una encuesta o hasta un censo, pues sería como solicitar una opinión difusa atendida al recuerdo, lo cual es científicamente irrelevante cuando se trata de verdades históricas.

La memoria colectiva se entiende en este trabajo de un modo más sensato: se trata de el conjunto de documentos que son susceptibles de posterior consulta y que retratan el pasado o la cultura de una sociedad determinada. En este caso se trata del acervo audiovisual que a través de las instituciones, es de acceso público. Este elemento, en cambio sí es medible y determina el tipo de memoria verdaderamente colectiva: si la memoria individual funciona evocando recuerdos y sensaciones percibidas sobre un acontecimiento real, la memoria colectiva de una sociedad funciona de la misma manera, pues se trata de esa capacidad de evocar, de consultar las “huellas” y recuerdos que fueron captados directamente de la realidad.

Dicho lo anterior, a continuación se presenta un análisis de las obras descritas bajo las categorías propuestas por Marc Ferro en su libro *Cine e historia*, según las cuales se analiza un documental. El análisis se divide en tres partes esenciales, a saber: la crítica de autenticidad, la crítica de los documentos y la crítica de análisis.

No se analiza estos filmes para determinar su narrativa, contenido o modo de presentación o representación de la realidad, sino para, en función de la hipótesis central, determinar en qué medida constituyen una parte de la memoria colectiva con base en la veracidad y autenticidad de sus relatos.

Posteriormente al del análisis de los resultados se presentarán las conclusiones derivadas de los objetivos de este trabajo y la hipótesis central, una vez diseccionados los documentales que estudian el caso Atenco 2006.

3.1 Documentar Atenco

Después de todos estos años transcurridos desde el operativo policiaco en San Salvador Atenco del 3 y 4 de mayo de 2006, la construcción del aeropuerto Internacional ha sido reprogramada, las tierras de los campesinos no fueron expropiadas y el mercado de flores quedó liberado; sin embargo, lo anterior dista de ser una victoria para la resistencia popular que generó el movimiento social del Frente de Pueblos en Defensa de la Tierra (FPDT): el Estado mantiene presos políticos, los oficiales responsables de las violaciones a los derechos humanos siguen impunes, Enrique Peña Nieto llegó a la presidencia de la República y Eduardo Medina Mora a la Suprema Corte de Justicia de la Nación.

El recuerdo de Atenco es menos que el de una lucha de intereses, un negocio internacional, una tierra acabada y una crítica a la soberanía, el recuerdo de Atenco es la sangre. Golpes. Antorchas. Machetes, batalla entre uniformados y civiles, donde el puño del Estado aplasta con el eufemismo del uso legítimo de la violencia. No en vano esta memoria colectiva sobre el operativo en el Estado de México es tal, pues la clave reside en el registro que se llevó a cabo sobre el caso y, por supuesto, la difusión de tal testimonio visual.

Ese documento es la huella, el vestigio sobre el hecho que, con una intencionalidad definida y guiada hacia un público en concreto, define lo que se mantiene presente en la apreciación de las masas. Resalta y, a la vez, deshecha información la cual no se recuperará jamás, pues muere en el pasado. La memoria, esa capacidad de retención, difusa, subjetiva e incompleta, se convierte en una necesidad de pasado, ansia de origen, pues la única certidumbre de lo pasado es lo que se registra. Y lo registrado, lo documentado (por memoria o artificio de ella) es la base para determinar un tipo de verdad, la verdad histórica.

Después de ocho años del operativo, lo que resta del Atenco de 2006 es lo documentado. Como hecho político, la memoria de lo ocurrido reside en material de archivo y entre líneas, entre imágenes, la verdad histórica. Si el recuerdo del movimiento, si el índice de éste es la sangre, la represión, el discurso documental, con toda su intencionalidad, configura una apariencia similar a pesar de la

dirección política opuesta, el recuerdo termina por ser el mismo, pero si este discurso como vestigio alimenta nuevas reflexiones, planteamientos, análisis y verdades, el documental no se consolida como discurso único y terminado, sino como parte de un ciclo constante de composición de otros discursos. Documentar realidades es el trabajo base para crear esa certidumbre de *lo pasado* y registrar un acontecimiento como el movimiento social de Atenco en 2006 es menester para sostener que ha pasado. Para no olvidar.

En este estudio, el análisis se centra en el conflicto y el movimiento social cuyas raíces se encuentran en 2001 y el tipo de material audiovisual generado a partir del choque gobierno-Atenco. En los inicios del documentalismo, el interés primordial constaba de retratar estilos de vida, comunidades, paisajes y costumbres de sociedades distintas a la occidental. Quizá en otro tiempo, el registro llevado a cabo sobre estas comunidades del Estado de México dibujaría las tradiciones, costumbres y fiestas populares, así como el estilo de vida, de vestimenta y formas de trabajo, todo lo que pueda representar en imagen un esbozo de la identidad de los habitantes de estos pueblos.

Sin embargo, el interés de documentar se ha transformado desde la búsqueda de retratar costumbres sociales hasta el trabajo de ilustrar conflictos, denunciar problemáticas e intentar explicar las complejas relaciones de poder. Los intereses de este tipo de enfoque documental anteponen la descripción de los problemas sociales a el primario enfoque de *conocer*, lo que buscan es compartir y resaltar los conflictos que vive la sociedad. Hoy difícilmente se puede encontrar un producto audiovisual que refleje una realidad distinta a la que ya se mostró en las imágenes del conflicto. Atenco se vuelve sinónimo de ignominia.

Cuando el realizador del documental (como el de cualquier otro producto informativo) tiene una línea política y editorial bien definida y toma partido por determinadas temáticas, conflictos, hechos de su interés, su trabajo suele configurarse de una manera que puede llamarse de contrainformación, de guerrilla, si no resulta afín al discurso dominante, desde el poder.

En el caso de documentales con temática de problemas sociales, de movimientos sociales, suele haber dos partes en conflicto: gobierno contra pueblo.

Cuando los documentales caen en la clasificación anterior, suelen tener el enfoque que defienda un interés determinado. Como afirma Marc Ferro, el análisis “no puede ignorar ni la fuente emisora, ni las condiciones de la producción ni la función del documento, ni su frecuencia, ni su recepción por los espectadores eventuales. No existe ningún documento políticamente neutro u objetivo” (Ferro, 1980, p. 119). Con base en lo anterior, la realización del documental, la elección de lo que se registra y lo que se deshecha, así como la selección del montaje, responden a una intención bien definida sobre el discurso a ofrecer.

Documentar Atenco desde 2006 es plantearse una posición política respecto del movimiento y armar un discurso que responde a esa tesis: es darle sentido e interpretación a un montón de sucesos ocurridos, de los cuales sólo se retienen los captados por las herramientas de registro, mientras que lo demás se escapa de las manos, de la memoria y desaparece en el viento.

Para esto se vale del documental, para dar una interpretación a los datos que se registran con la cámara. Pero para llegar a este uso y costumbre de documentar ha pasado todo un proceso histórico desde la invención del cinematógrafo, invento sin el cual, nada de esto sería posible.

Los resultados del análisis que a continuación se presenta fueron elaborados a partir de los criterios de Marc Ferro para el estudio de documentales. Se dicen resultados porque el análisis se efectuó y lo que ahora se presenta son los detalles que arrojó cada categoría. Dichos resultados se dividen en varias categorías bajo las cuales se inspeccionaron tres documentales: *Romper el Cerco*, *Atenco, un crimen de Estado* y *Atenco a dos años*.

3.2 Romper el cerco

De acuerdo con Marc Ferro, el análisis de los filmes de montaje se compone de dos momentos distintos: “el estudio y la crítica de los documentos que se utilizan en el film; la crítica de su puesta en marcha; ésta se inicia con la realización del film que no es necesariamente contemporánea de los documentos utilizados” (Ferro, 1980, p. 92).

Es importante mencionar que para el autor un film de montaje cumple con las siguientes características:

(...) un film de montaje comporta varios tipos de *documentos filmicos*, sin hablar de las secciones compuestas de elementos de origen no cinematográfico (fotografías, dibujos animados etc.)

- Secciones ya montadas, en las que no entran ni recortes ni N. U.¹
- Secciones remontadas gracias a recortes recuperados.
- Secciones de origen no cinematográfico.

El conglomerado de tales secciones, que se incrementan con escenas rodadas, con extractos de películas de ficción, entrevistas, etc., constituye el montaje propio del film llamado “de montaje”.

La técnica de análisis de Marc Ferro parte del supuesto de que los elementos filmados, montados y presentados siguen una orientación determinada por la subjetividad de los realizadores. El análisis permite identificar, con base en los elementos audiovisuales, dicha orientación y objetivo. De acuerdo con el autor, el análisis “no puede ignorar ni la fuente emisora, ni las condiciones de la producción ni la función del documento, ni su frecuencia, ni su recepción por los espectadores eventuales. No existe ningún documento políticamente neutro u objetivo” (Ferro, 1980, p. 119).

Por lo anterior, los documentales sobre el conflicto en San Salvador Atenco de 2006 representan un punto de vista político a favor o en contra del movimiento del Frente de Pueblos en Defensa de la Tierra (FPDT). A continuación el análisis.

Romper el cerco

Producción y realización: Canal 6 de Julio.

Año: 2006

País: México

¹ Elementos no utilizados.

Duración: 47 minutos.

Escenas: 10.

3.2.1 Crítica de autenticidad

El primer criterio de análisis es la crítica de los documentos. El material audiovisual, que se clasifica como documental, rescata elementos llamados de stock los cuales, junto con las entrevistas y las tomas directas, conforman el discurso audiovisual. El análisis del material comienza con la etapa que corresponde a la crítica de autenticidad.

3.2.1.1 Ángulo de toma

El punto de vista de la cámara determina en gran medida la autenticidad del documento así como la intención de los realizadores. En efecto, cuando se captura con una sola cámara es imposible cubrir un mismo acontecimiento con montaje campo contra campo, por ejemplo, o abarcar diversos puntos de vista de un mismo momento (anexo 3.1).

En *Romper el cerco*, la primera toma capta a un hombre y a un niño que caminan detrás de un caballo, entre una milpa de maíz. El ángulo de toma es uno, fijo; con un paneo hacia la derecha sigue el movimiento de los campesinos. El primer corte va hacia un tight shot: un comal con tortillas, mismas que varias mujeres voltean. Algunas palmean la masa. Ambas tomas son a una sola cámara en exterior.

Cuando los campesinos comentan la importancia de sus tierras, la cámara captura los llanos y las personas desde un mismo punto de vista. No hay ninguna clase de acercamiento o corte o cambio de ángulo. Del mismo modo se graban las escenas de las manifestaciones: mientras los campesinos avanzan en las calles o exhiben pancartas con consignas la cámara los acompaña.

En los días 3 y 4 de mayo, cuando la policía federal realiza el operativo para desbloquear la carretera Lechería-Texcoco, el documental intercambia tomas de

cámara en el lugar de los hechos, imagen fija y material de las televisoras Televisa y TvAzteca. Durante los hechos ocurridos en la carretera y en la plaza de San Salvador Atenco, a pesar de existir distintas tomas que abarcan diversos lugares, en ninguno se aprecia más de una cámara sobre un mismo hecho. En esta parte del documental, la cámara en mano permite identificar la autenticidad de la toma que sigue los hechos.

3.2.1.2 La distancia establecida por las diversas imágenes de un mismo plano

En una misma escena, los cortes que se emplean para realizar un acercamiento, es decir, de un médium shot a un tight shot, representan un montaje posterior de los documentos que se presentan y determinan la autenticidad de los materiales. A pesar de tratarse de un material montado como un discurso documental, el tipo de montaje en *Romper el cerco*, al abordar acontecimientos concretos como el operativo de la policía federal, en ningún momento la secuencia muestra cortes de un plano general a un acercamiento sobre un mismo acontecimiento. Los que se conoce como *insert* en el lenguaje cinematográfico, es decir, un tight shot para acentuar un objeto en medio de una escena, no se presenta en la cobertura de Canal seis de julio.

3.2.1.3 El grado de legibilidad de las imágenes y de iluminación

Al tratarse de un acontecimiento noticioso, las circunstancias de grabación no permiten una calidad de estudio en las imágenes y los niveles de iluminación. La calidad de la imagen dista en los momentos donde se graba el operativo y cuando se realizan las entrevistas.

Del mismo modo, el documental utiliza material de noticieros Televisa y TvAzteca, en los cuales, a pesar de que han pasado por un proceso de postproducción, la legibilidad de la imagen y de iluminación permiten identificar a los materiales como auténticos.

La calidad cambia, de igual manera, cuando se utilizan imágenes fijas. Las fotografías anexadas al discurso documental representan una selección de encuadre y de iluminación mayor cuidados si se compara con la toma de la cámara. Dadas las condiciones de la acción, incluso en las entrevistas, los patrones lumínicos (cuando la imagen pasa de luz a sombra, las diferentes tomas en los distintos momentos del día, interiores, exteriores etc.) no permiten mantener una imagen limpia. Cámara en mano, la mayoría de las tomas indican una edición en el momento de la producción: cuando entran en una de las habitaciones saqueadas por los policías federales, una mujer narra cómo lo vivió desde el interior de esa misma casa.

3.2.1.4 El grado de intensidad de la acción representada

De acuerdo don Marc Ferro, la intensidad de la acción es imprevisible por lo cual necesariamente existen tiempos muertos. “El curso de la historia es imprevisible, y un documento auténtico, íntegro, un plano-secuencia no montado comportan necesariamente unos tiempos muertos; es imposible que guarden un ritmo de alternancia regular entre los tiempos fuertes y los tiempos débiles” (Ferro, 1980, p.96).

En el documental, los acontecimientos mostrados en la madrugada del 4 de mayo muestran un ambiente con oscuridad y algunos sonidos de petardos. Diversos cortes presentan el mismo ambiente, oscuridad con algunas luces de explosiones, seguido de tiempos muertos en donde no se muestra acción concreta.

3.2.1.5 El grado de la película o la intensidad de los contrastes y nítidos para identificar trucajes

El operativo, así como las manifestaciones y conferencias efectuadas en público fueron cubiertas por diversos medios y el punto de vista de Canal seis de julio, que

abarca distintos momentos de los hechos, muestra de forma fidedigna cómo se conducen algunos elementos de la policía federal.

La iluminación así como el contraste de las tomas y la nitidez de la imagen permiten identificar a los documentos como auténticos. Existe una toma donde se encuadran diversos elementos de la policía, éstos, al ver la cámara comienzan a dirigirle señales obscenas con las manos. Aunque la cámara realiza acercamientos, la calidad de la imagen demuestra que no se trata de ninguna actuación, sino del comportamiento de algunos elementos de la policía.

3.2.2 Crítica de identificación

La crítica de identificación se refiere a la “búsqueda del origen del documento, fecharlo, identificar a los lugares y a los personajes, interpretar su contenido” (Ferro, 1980, p. 113), Se trata de una clasificación del material con el objetivo de organizarlo y determinar su intención, similar a una ficha de trabajo del tipo interpretativa.

El documental *Romper el cerco*, utiliza imágenes en vivo, entrevistas, material de noticieros, fotografías. El material de diversos medios informativos se contrasta con las tomas directas de los realizadores pues el objetivo del documental es mostrar la estrategia de los medios para legitimar el uso de la violencia desde el Estado. Por ello el título “romper el cerco” ya que se busca presentar este material en contraste para mostrarse como una alternativa al cerco informativo y la estrategia de las televisoras.

El primer material de archivo que utiliza el documental es de TvAzteca y data del 3 de mayo de 2006. En la imagen se muestra la leyenda “Texcoco, Edomex. Policías impidieron a ambulantes establecerse en banqueta”. La cámara toma una barrera de policías federales y un grupo de hombres con ropa casual y con machetes en la mano. Se puede ver a algunas mujeres que cargan flores en botes entre la multitud, del lado de los civiles. Enseguida se muestra a un hombre con la cabeza ensangrentada y un pañuelo que le cubre la herida. El micrófono de

TvAzteca capta sus palabras mientras aparece la leyenda “Heriberto Pineda, comerciante” (anexo 3.2).

La siguiente imagen es tomada de Noticieros Televisa, también del 3 de mayo de 2006 y muestra a un hombre tendido en el suelo mientras recibe auxilio. Se encuentran en una casa particular. Una mujer llora y es abrazada por una joven. Enseguida se muestra a un hombre cuya cabeza se encuentra ensangrentada, con un derrame hacia el cuello. La toma cambia hacia un exterior en el cual se muestra a un hombre adulto que tiene la cara llena de sangre que brota de su cabeza.

La imagen vuelve a ser la de TvAzteca, también del 3 de mayo de 2006, esta vez en la azotea de una casa. Muestra alrededor de 10 personas entre hombres y mujeres, algunos con machetes en la mano y trapos que cubren su boca. Luego la cámara toma a la calle que está bloqueada por policías.

A continuación, una toma aérea capta un embotellamiento en la carretera Lechería-Texcoco. Se muestra la leyenda: “Atenquenses bloquean carretera Texcoco-Lechería”, enseguida, una toma terrestre captura el momento en el que varios hombres llevan a un policía estatal. Después hay un corte hacia la carretera cerrada por policías federales, sobre el pavimento cae un proyectil que despiden gas, de un lado de la carretera se ven a los civiles y del lado opuesto a los policías.

La siguiente secuencia es de Televisa, con fecha del 3 de mayo de 2006. Aparece como intertítulo “15:00 PM”. La imagen muestra una persona tendida en el suelo cubierta con una sabana. Tiene tres veladoras alrededor y un hombre hincado toma su cabeza. A continuación hay un tight shot a la veladora, luego se abre la toma para captar de nuevo a los hombres. El corte va hacia un exterior, donde se ve a la gente congregada alrededor de la casa donde está el difunto. Llegan bicicletas y algunas personas llevan machetes.

Enseguida, una toma de TvAzteca, Hechos meridiano, del día 3 de mayo de 2006. En el estudio de televisión se encuentran los dos conductores del noticiario que mandan la toma con el reportero en San Salvador Atenco. La imagen muestra una toma aérea de la carretera y a un joven que arroja una piedra hacia la policía.

Detrás de él, otros hombres lanzan piedras hacia los federales. La toma cambia a seguir a policías que corren de los civiles sobre la carretera. Después la cámara capta que debajo de un puente peatonal algunos civiles golpean a un policía.

La imagen muestra las 5:20 de la tarde cuando en la calle, un grupo de uniformados levanta la cortina metálica de un comercio y se introducen. Luego se les ve saltar bardas para entrar a casas de la comunidad, sacan a algunos civiles de las casas y bloquean la cámara con sus escudos.

Enseguida, otra toma terrestre desde la carretera, esta vez un gran número de policías que cubre lo ancho de la carretera avanza y los civiles huyen. Aparece en la toma la leyenda “Atenquenses amagan con explotar pipas de gas” y hay un corte hacia un camión rodeado de algunos civiles. Luego una toma aérea sigue a una camioneta que transporta varias personas. Hay un corte hacia un auto incendiado.

La siguiente toma de archivo es de Televisa, del 3 de mayo de 2006. Se trata de una toma aérea en donde se observa a un policía tirado en la carretera. Otro hombre llega, machete en mano y le da una patada. Llegan otros hombres y agreden al policía también.

Luego hay una secuencia montada donde se muestran los disturbios del día con filtros de colores violeta. Aparecen policías, vidrios rotos y hombres con machetes. La secuencia introduce al noticiario donde el conductor manda a la imagen presentada anteriormente: el policía en el suelo y los hombres que lo agreden.

Otra toma de TvAzteca muestra la imagen de varios hombres machete en mano sobre una azotea. El noticiario incluye la leyenda “Atenco, otra vez”.

A continuación la toma cambia a la de Televisa donde la cámara parece caer después de un forcejeo y toma al suelo con sangre. Luego, otra toma aérea donde se muestra a civiles desalojar la carretera mientras los policías avanzan entre humo. La toma se abre para encuadrar al camarógrafo que recibe ordenes de una mujer con machete en mano. Junto con otras mujeres empujan al reportero para que baje del puente peatonal.

En seguida, una secuencia de TvAzteca, en el foro del noticiario, los conductores reciben cartas. La conductora lee: “Deberíamos ser imparciales tú y yo cómo es posible que pidamos más policías para golpear a la gente... No señor, estamos pidiendo más policías para defender a los policías, los que están golpeando a los policías son los habitantes de San Salvador Atenco como acabamos de ver en las imágenes”.

De la misma televisora, una toma aérea capta a un grupo de civiles que llevan a un policía estatal, también del 3 de mayo de 2006. Después se muestra en el foro al conductor del noticiario que platica con el gobernador del Estado de México, vía telefónica. Éste expone que ya capturaron al presunto “autor intelectual” mientras en la imagen se muestra a un policía que es golpeado debajo de un puente peatonal.

La siguiente secuencia es de Televisa, 4 de mayo de 2006. Es de madrugada mientras agentes de la policía avanzan sobre una calle. Sobre ellos explotan petardos que lanzan chispas. Corte a otra toma que captura la plaza del pueblo, donde hay una llama encendida sobre el pavimento. Enseguida otro corte hacia la carretera Lechería-Texcoco: debajo de un puente peatonal explota un cohete. Un hombre corre lejos de la explosión. La cámara toma a una fila de policías que avanzan sobre la calle.

La siguiente toma, también de Televisa a 4 de mayo de 2006, capta a un hombre vestido de civil con un pañuelo en el cuello. El hombre escupe rodeado de humo. Enseguida a cuadro se encuentra el conductor del noticiero, Leonardo Kourchenko, quien manda a la toma aérea del operativo en Atenco. La cámara toma desde un helicóptero el centro de la plaza, donde se ven ingresar policías. La siguiente toma es terrestre y se observa a varios civiles con palos y piedras. A continuación vuelve la toma aérea y se ve a los policías correr para perseguir a los civiles. Un policía golpea en la cabeza a un hombre y varios más se acercan para golpearlo. Continúa una toma terrestre donde los civiles huyen de los policías, golpean a un hombre y en el suelo recibe más golpes de los federales.

Noticieros Televisa, el 4 de mayo de 2006, por la noche, toma a una de sus reporteras, Marissa Rivera, desde la residencia oficial de Los Pinos, donde

transmiten un mensaje del entonces presidente Vicente Fox. Continúan las tomas aéreas donde se ve la plaza rodeada de policías estatales y federales donde, en grupo, golpean a un civil tirado en el suelo.

La siguiente secuencia también es de noticieros Televisa, del 4 de mayo de 2006, en donde se observa al reportero Mario Torres avanzar sobre la carretera seguido de policías en el operativo para desbloquear la carretera. El corte manda a una imagen de una cerco policial, después a una calle vacía, policía en una camioneta y enseguida la plaza tomada por los uniformados.

A continuación, de noticieros Televisa, se muestra a varios policías que cargan a un hombre a centímetros del suelo mientras aparece el subtítulo “Policía entran a San Salvador Atenco”. Luego, en otra toma, los uniformados llevan a otro hombre con la cara cubierta por su propia camiseta. En este momento la pantalla se divide: mientras una parte muestra el operativo con las tomas de noticieros Televisa, en la otra mitad, Roberto Garduño, periodista, explica el operativo en la misma calle donde se trasladaron a los civiles capturados.

Con otra toma aérea del 4 de mayo de 2006, por la tarde, se muestran a los federales ocupar la plaza de Atenco y las calles aledañas bloqueadas por los miembros del operativo. Una toma terrestre muestra a filas de policías avanzar sobre una calle. Enseguida, otra cámara sigue a los policías por la calle y uno de ellos golpea con su macana a un perro que pasaba a su lado.

Desde tierra, la cámara de Televisa toma a un helicóptero. Luego hay un corte hacia una nueva toma donde se ven varios policías estatales romper la cerca de alambre de una casa. Después se les mira sacar a varios civiles jóvenes de una casa y arrojan a uno al suelo. A éste se acercan más uniformados y lo golpean. Otra toma muestra a un policía romper una ventana, otros llevan a un civil, un policía saca un celular y le toma una fotografía.

De noticieros Televisa, el 4 de mayo de 2006, se muestran diversas tomas: una de una barrera de policías estatales, otra, en over shoulder de uniformados que avanzan, una más de la carretera bloqueada por elementos de la policía federal y estatal. Una toma más muestra a los uniformados avanzar con armas en la mano.

Sigue otra toma de noticieros televisa, donde se observa a un policía llevar a un civil. De ese mismo día, 4 de mayo de 2006, en la noche, la cámara toma a una fila de rehenes de la policía bajar de un autobús, con las manos en la cabeza y ensangrentados.

Ahora se muestra en el foro de televisión, al conductor del noticiario, Joaquín López-Dóriga con el entonces gobernador del Estado de México, Enrique Peña Nieto, los cuales sostienen un diálogo.

La siguiente toma se archivo, también de Televisa, muestra al entonces presidente, Vicente Fox en conferencia de prensa.

A continuación material de TvAzteca muestra a un reportero, José Ramón Salinas, quien se encuentra en San Salvador Atenco Hablar frente a la cámara con fecha del 4 de mayo de 2006.

La toma siguiente es de noticieros Televisa, la cual muestra al entonces gobernador del Estado de México a cuadro. El corte va hacia un mensaje del mismo Enrique Peña Nieto. Luego de esto, el documental retoma la imagen de televisa del operativo del 4 de mayo de 2006, donde los policías tiran a un hombre la suelo y en tierra, se acerca un grupo de uniformados a golpearlo y esta es la ultima secuencia de archivo.

3.2.3 Crítica de análisis

Para la crítica de análisis es necesario tomar en cuenta lo que ya ha mencionado Marc Ferro respecto al análisis. Este ejercicio “no puede ignorar ni la fuente emisora, ni las condiciones de la producción ni la función del documento, ni su frecuencia, ni su recepción por los espectadores eventuales. No existe ningún documento políticamente neutro u objetivo” (Ferro, 1980, p. 119).

El primer criterio para crítica de análisis es establecer que el producto audiovisual es presentado por *Canal seis de Julio*. Como se ha mencionado en el capítulo anterior, se trata de una institución que desde su origen surge como un medio alternativo a los canales oficiales y las vías de comunicación televisivas, de ahí el nombre de *canal*, por ser una vía secundaria, muchas veces, opuesta donde

se presenta información o contrainformación, según la teoría aplicada, que no puede verse en estos medios oficiales (anexo 3.3)

También se ha mencionado que a través de los años ha consolidado un enorme catálogo audiovisual respecto a momentos claves en la historia de México, por lo que su calidad de independencia lo presenta como referente histórico, por lo cual se tomó su producción como parte de este análisis.

Las condiciones de producción se manifestaron como ha sido habitual entre las producciones de *Canal seis de Julio*: desde la perspectiva del movimiento social. A través del documental puede verse que la cobertura mediática también toma facciones: por un lado los medios oficiales avanzan con los policías y por otro, los medios alternativos muestran desde las filas del movimiento, cómo suceden los acontecimientos.

En este caso, las condiciones de producción se muestran bajo la visión de los rebeldes, significando de igual manera un riesgo para los participantes, pues se ha documentado una generalizada e indiscriminada agresión, desde el poder, hacia los medios de cobertura.

La función del documento se presenta a modo de título de éste: romper el cerco. El mismo documental lo exalta, se busca romper el cerco pero informativo respecto a esta estrategia gubernamental de represión, la cual, si bien tuvo amplia cobertura mediática, ésta se enfocó en el modo en que se someten a los manifestantes inconformes, no en el actuar de los policías y militares, los cateos ilegales y las violaciones a los derechos humanos que contemplaron estas decisiones desde el poder. La función del documental es claramente de protesta y contrainformación respecto a lo que se muestran en los medios oficiales y masivos, función que, como ya es costumbre, desempeña *Canal seis de Julio*.

Por lo demás se reafirma que este no es un producto políticamente neutro, todo lo contrario, el punto de vista y la intención política del documental es evidente y en momentos cae en las mismas estrategias que el poder utiliza para imponer un mensaje o una verdad: información sesgada o tendenciosa. El fervor con el que se presentan los acontecimientos en contra de los habitantes de Atenco se equipara con el que las televisoras muestran a los manifestantes golpeando

policías hasta dejarlos inconscientes. En ambas facciones se presentaron agresiones; las del gobierno, evidentemente mayores, desmedidas y contra los derechos humanos; sin embargo, la línea política es clara a favor del FPDT.

3.3 Atenco, un crimen de Estado

Producción: Arte, Música y Video S. A. de C. V

Realización: Colectivo Klamvé

Año: 2007

País: México

Duración: 70 minutos.

Escenas: 6

1. Cronología del FPDT
2. Origen del Conflicto
3. ¿Operación rescate?... un crimen de Estado
4. Víctimas y responsables
5. ¿Estado de Derecho?
6. Todos somos Atenco

3.3.1 Crítica de autenticidad

El documental *Atenco, un crimen de Estado* cuenta con mayor cantidad de material grabado en el lugar de los hechos que de archivo. Ambos tipos de secuencias pueden calificarse con base en su autenticidad de acuerdo a los aspectos que propone Marc Ferro. El colectivo Klamvé muestra a través de este discurso imágenes que penetran más en el movimiento que las tomas de noticieros televisivos.

3.3.1.1 Ángulo de toma

La primera toma que muestra un ángulo de cámara es hacia el ex presidente Vicente Fox y es tomada del noticiero *Círculo Rojo*, seguida de una toma del ex gobernador del Estado de México, Arturo Montiel, de *CNI canal 40* y el director del Aeropuerto y servicios Auxiliares, Ernesto Velasco León cuyo origen no está determinado.

Le siguen imágenes de un aeropuerto con aviones que arriban los cuales presentan el logo de la empresa *Mexicana de Aviación* y son tomadas del *Canal Once* del Instituto Politécnico Nacional (IPN).

Enseguida, se muestra una imagen de un lago, con aves que vuelan sobre éste y grandes extensiones de tierra. Por el ángulo de toma se aprecia la autenticidad del documento sin embargo, no se sabe realmente de qué parte del territorio se trata, menos en qué fecha fue grabado.

Enseguida se aprecia a un campesino que sigue a un caballo; ambos avanzan sobre una milpa, la imagen se funde con otra que toma a una parvada que alza el vuelo. Después, campesinos que marchan en la ciudad de México. Las tomas antes mencionadas, por el ángulo desde el cual se captaron, indican una sola cámara en mano. Luego de la marcha, las imágenes muestran a los campesinos en protesta, alzan el puño, enarbolan machetes, muestran pancartas, todo captado cámara en mano (anexo 3.4)

Del mismo modo, la cámara toma a una muchedumbre que se congrega en torno al edificio de gobierno de San Salvador Atenco y, en la noche, alzan el puño en señal de protesta. Luego, capta al frente de la manifestación que avanza sobre una calle, le sigue una imagen de enfrentamientos con policías. Una mujer avanza en la calle con la cara ensangrentada, la cámara toma su rostro.

Cuando se preparaba el proyecto de construcción del aeropuerto internacional, en 2001, inicia el movimiento de los campesinos afectados por la expropiación de tierras. En ese tiempo se llevaron a cabo diversas marchas y operativos policiacos los cuales documenta la cámara del colectivo Klamvé. De acuerdo con el ángulo de la toma, las diferentes manifestaciones son cubiertas por

una sola cámara, en ningún momento se muestran los acontecimientos desde distintos ejes ni se efectúa un montaje con material de la misma marcha: una escena muestra a los manifestantes, luego los enfrentamientos policiacos, las detenciones de los campesinos y la retención de los funcionarios públicos, así como las mesas de diálogo y el recibimiento de los presos políticos en la plaza de Atenco.

Cuando se llega a mayo de 2006, la toma es inestable. La cámara capta en la madrugada el fuego en la calle y los petardos que son arrojados desde los manifestantes. Hay una toma en la que se muestra a un hombre que rompe una pieza de algún material y forma piedras para bloquear el camino, entonces se pasa a un *tight shot* de las piedras sobre el camino, sin embargo, no parece el montaje de una película de ficción porque las tomas son fugaces y no tiene el mismo ángulo de cámara.

En otro momento, la cámara documenta el encuentro que tienen las organizaciones campesinas con representantes de la subprocuraduría regional de justicia, en la cual se muestra una sola toma del encuentro que en ningún momento capta diversas acciones del mismo hecho: intenta seguir las voces que sostienen el diálogo.

En los conflictos de 3 y 4 de mayo, el ángulo de toma muestra algo más que la autenticidad del documento: mientras que las tomas televisivas captan las imágenes desde el aire o desde el bloqueo policial, la cámara del documental tiene el punto de vista de los campesinos y floristas del movimiento. Luego del enfrentamiento con la policía de la mañana del 3 de mayo, la cámara sigue a los floristas hasta una casa particular y enseguida muestra una toma desde una azotea, donde se aprecian las calles bloqueadas por elementos de la policía federal.

Las tomas del colectivo Klamvé siguen al movimiento campesino y se dedican a documentar el conflicto del 3 y 4 de mayo, su ángulo de toma es uno al momento de la acción lo que indica una sola cámara en mano.

3.3.1.2 La distancia establecida por las diversas imágenes de un mismo plano

Cubrir diversos ejes no es posible cuando se captura con la cámara un acontecimiento noticioso. Incluso cuando los manifestantes se repliegan a sus casas, no se muestran indicios de una cobertura dramatizada sobre el evento, lo que se graba se hace en vivo y no se puede establecer una distancia precisa se las imágenes en un mismo plano porque la mayor parte del material es a una sola cámara: los acontecimientos se toman una vez, desde un solo plano y la distancia de las imágenes conlleva el cambio de plano y de acción.

Las entrevistas que realizan a los testigos y víctimas, así como el seguimiento a los hechos ocurridos el 3 y 4 de mayo presentan un solo plano y por la naturaleza de los acontecimientos no se muestra desde distintos ejes la acción. Mientras que el operativo policiaco complica las condiciones de grabación, las entrevistas son más sencillas de tomar, no obstante, se capturan en una sola toma, no hay ningún cambio respecto a eje o tiempo.

3.3.1.3 El grado de legibilidad de las imágenes y de iluminación

En la madrugada del 4 de mayo la cámara hace un recorrido por una calle del centro de San Salvador Atenco, luego toma las campanas de la iglesia y a varias personas que se reúnen en la oscuridad. Técnicamente se trata de una secuencia que no permite apreciar la acción de forma correcta: la iluminación es escasa, la toma presenta opacidad por las condiciones nocturnas y las figuras no logran distinguirse. La importancia de la toma no radica en su calidad técnica o gran relevancia de la acción que captura, sino en su presencia en el lugar de los hechos y esa secuencia da evidencia de el acompañamiento que hace el colectivo al movimiento de Atenco.

En otro momento de ese mismo día, cuando los policías comienzan a entrar a la plaza y los manifestantes arrojan bombas molotov, en contraataque a las bombas de gas que lanzan los uniformados, la cámara capta las calles con fuego

y humo, luego, por algunos segundos, se desestabiliza y la imagen se vuelve ilegible, pues el movimiento es demasiado y muy rápido. Aunque el grado de legibilidad de la imagen es nulo en esta parte, lo que indica, más allá de lo que se ve (o lo que no se ve) es que en medio del operativo hay ataques en ambos bandos y la cámara no puede tomar sin disturbios los hechos.

La autenticidad de las tomas por medio de la legibilidad de las imágenes supone que las condiciones no son las óptimas para una filmación como se haría en estudio, en una trama de ficción, en este caso, las condiciones, así como las imágenes de esta parte del operativo son adversas y no se muestran secuencias legibles, a pesar de tener en algunos momentos la cámara en modo nocturno, donde la imagen adquiere un tono verdoso, las tomas revelan baja la posibilidad de grabar bajo esas condiciones.

3.3.1.4 El grado de intensidad de la acción representada

El documental *Atenco, un crimen de Estado*, se compone principalmente de tres tipos de material: Tomas grabadas en el lugar de los hechos, entrevistas e imagen fija sobre titulares de periódicos y acerca del operativo policiaco. Las entrevistas pasan por un proceso de edición para incluirse en el documental, por razones de tiempo y contenido este tipo de material representa lo más importante del diálogo o del testimonio que se tiene de los entrevistados. Por otro lado, las tomas de los acontecimientos ocurridos en el operativo, a pesar de que también pasan por un proceso de selección, en el momento de la grabación, la acción es impredecible y se pueden tener tiempos muertos.

Mientras que el quinto y sexto capítulo del documental, los cuales representan la mayor parte de éste, son conformados principalmente con entrevistas e imágenes fijas sobre el movimiento, la primera parte, la cual da cuenta de los antecedentes y los hechos ocurridos el 2, 3 y 4 de mayo, son conformados por secuencias grabadas en el momento de los acontecimientos.

De esta primera parte se aprecia un momento donde las tomas son fugaces sobre las múltiples manifestaciones y pronunciamientos, lo que representa un

montaje del material como el que se haría de una crónica de noticiero, un recuento de los hechos. Cuando se pasa a la secuencia de la reunión entre los floristas y representantes de la subprocuraduría regional de justicia la cámara da cuenta del diálogo con las pausas, precisiones y desacuerdos. Los realizadores incluyen subtítulos porque los niveles de audio no son los deseables.

Cuando se graban los acontecimientos frente al mercado de flores de Atenco, la cámara hace un recorrido dentro de un coche en la madrugada. En principio no aparece más que la vista de las calles en la noche, pero después llegan al lugar cerrado por los policías y se ofrece una impresión del mercado de flores.

De ahí se pasa a una toma de las flores y las cajas de los floristas, aunque no representa ninguna acción, en conjunto con las secuencias anterior y posterior, se entiende que los floristas van hacia el lugar cerrado por la policía. En aquella madrugada Los floristas llegaron a su lugar de trabajo y tuvieron un enfrentamiento con los policías.

Mientras la cámara los sigue, el choque no se produce de inmediato, los policías aguardan, los ciudadanos avanzan, mujeres al frente con flores en las manos. Después con sus escudos, los policías repliegan a los manifestantes y es cuando ocurre el enfrentamiento.

3.3.1.5 El grado de la película o la intensidad de los contrastes y nítidos para identificar trucajes

Como gran parte de los acontecimientos grabados en los conflictos del 3 y 4 de mayo ocurren en la noche, la madrugada y al comienzo del día, las condiciones lumínicas y la posibilidad de nitidez de la imagen otorgan validez a los documentos visuales. Hay un momento en el que los floristas se reúnen en una casa, en la noche, para determinar el plan de acción. Se reúnen alrededor de once personas que se disponen a marchar hacia el mercado de flores. Después del enfrentamiento, vuelven a una casa para atender a los heridos, en ese momento, un hombre sostiene frente a la cámara a un niño que llora y ve hacia la cámara.

Por la calidad de la imagen, la iluminación y la nitidez, se supone que no se trata de ninguna actuación.

Del mismo modo, cuando la cámara toma a los policías estatales retenidos por los manifestantes, la toma en el interior de una casa permite inferir que se trata de una imagen auténtica, de elementos de la policía estatal que son detenidos por los civiles.

3.3.2 Crítica de identificación

La crítica de identificación se refiere a la “búsqueda del origen del documento, fecharlo, identificar a los lugares y a los personajes, interpretar su contenido” (Ferro, 1980, p. 113), Se trata de una clasificación del material con el objetivo de organizarlo y determinar su intención, similar a una ficha de trabajo del tipo interpretativa.

Como se ha dicho, el documental tiene en mayor cantidad material grabado por los realizadores y recurre al mínimo a tomas de archivo. Si se considera que la mayor parte de éste se conforma de entrevistas, el material clasificable se reduce a algunas tomas de noticieros.

La primera toma de archivo es del noticiero *Círculo Rojo*, del 3 de noviembre de 2001, en la cual se muestra al presidente de entonces, Vicente Fox. El sonido se omite pues la técnica de *voice over* ocupa el único plano sonoro, por lo que las palabras que pronuncia Vicente Fox no son audibles.

En seguida la imagen es tomada del noticiero *CNI canal 40*, la cual muestra al gobernador del Estado de México de ese tiempo, Arturo Montiel. De la misma manera, el sonido original ha sido suprimido.

La siguiente toma es del director del aeropuerto y servicios auxiliares, Ernesto Velasco León y no hay indicios de que se trate de algún noticiero. Como escribe Marc Ferro, “la crítica de identificación puede llegar a ser un auténtico rompecabezas” (Ferro, 1980, p. 114) al referirse a documentos que están mal fechados, clasificados o que carecen de estos datos. Por el acercamiento que se

hace de este personaje se puede inferir que se trata de una toma realizada por el colectivo Klamvé.

Enseguida se presenta una toma de *noticieros Televisa* con fecha del 22 de octubre del 2001, en donde se muestra al secretario de comunicación, Pedro Cerisola. También el sonido original ha sido suprimido.

Le sigue una toma aérea de *CNI canal 40I*, sin fecha en donde se aprecian los terrenos a ser expropiados. De inmediato se pasa a una toma del noticiero de *Canal once del IPN*, en el cual se presentan aviones que arriban a un aeropuerto.

Cuando el movimiento del FPDT se encuentra articulado y se realiza una manifestación en el centro de Atenco, se toma una secuencia del archivo de *TvAzteca*, en la cual se muestra al conglomerado de campesinos. En la imagen se puede ver al reportero entre los manifestantes y en pantalla aparece la leyenda “En vivo”.

Enseguida se presenta una toma de *Televisa* en la cual puede apreciarse, en la noche, algunos manifestantes que prenden fuego en botes en la carretera Lechería-Texcoco. De la misma empresa, con fecha de junio de 2002 se puede ver en imagen a dos hombres que caminan y observan el lugar, de acuerdo con la voz de la narradora, se trata de ingenieros y topógrafos que acuden al lugar para llevar a cabo el proyecto del aeropuerto.

Después, se utilizan imágenes de *Canal once del IPN*, en las que aparecen el ex presidente Vicente Fox y el ex gobernador del Estado de México, Arturo Montiel, luego, en la carretera, se toma a una camioneta que se aleja llena de hombres.

Ahora se presenta una toma de *Milenio televisión* en la que se ven a diversos policías que marchan en terracería.

La siguiente secuencia es de *Televisa* con fecha del 11 de Julio de 2002, a la 1:54 de la tarde. En la imagen se ven algunos manifestantes entre la hierba que rodea la carretera y se corta hacia un camión que avanza sobre el camino y va directo hacia el bloque de policías (anexo 3.5).

Enseguida, tomas de *TvAzteca* muestran a algunos uniformados sobre la carretera, luego, a uno de ellos en una ambulancia y posteriormente a un campesino en entrevista con un reportero.

Círculo Rojo presenta a una patrulla que se estaciona a un costado del camino de la cual descienden dos hombres vestidos de civil con armas largas en la mano. Entonces la imagen vuelve a ser tomada de *TvAzteca* en la cual se presentan las detenciones de julio de 2002, donde se ve a un hombre que es sometido, seguido de otro que tiene la camisa ensangrentada, el rostro cubierto y es conducido por tres hombres que también visten como civil. También se muestra a un uniformado que pateo en varias ocasiones a un hombre ya sometido. La siguiente toma, también de la televisora mencionada, muestra una rueda de prensa del entonces gobernador del estado, Arturo Montiel.

A continuación se presenta una toma de *Televisa* que presenta a Federico Reyes Heróles, mientras en pantalla aparece la leyenda “En la opinión de...”. Le siguen a ésta, otras tomas fugaces del secretario de gobernación de 2002, Santiago Creel Miranda, cuyo origen no está determinado. Enseguida se muestra, también con material de *Televisa*, al Secretario de Gobierno del Estado de México, Manuel Cadena y enseguida, de vuelta en la carretera Lechería-Texcoco, de la empresa *Televisa* se aprecia el arribo de camiones del ejército mexicano.

La última imagen que utilizan los realizadores es de *Televisa*, el día del operativo, 4 de mayo de 2006. Varios uniformados persiguen a un hombre con chamarra negra de cuero, lo tiran con un golpe de macana y en el suelo comienzan a golpearlo alrededor de ocho agentes. El hombre queda inmóvil y lleno de sangre, recibe tirado una nueva tanda de golpes por parte de la policía federal.

3.3.3 Crítica de análisis

En el caso de este documental, su origen se encuentra en la revisión efectuada a la Filmoteca UNAM para identificar los productos documentales que hacen referencia al movimiento de Atenco de 2006. Dicha selección se llevó a cabo dada

la tarea de esta institución de preservar la memoria visual que tiene sobre el país. El colectivo Klamvé de la productora AMV (Arte, Música y Video) llevó a cabo esta labor de documentación la cual se ha desempeñado como una productora independiente con una visión crítica de los movimientos y a favor de las clases desprotegidas.

El colectivo muestra a través de su documental un claro compromiso con el movimiento del FPDT, pues sus tomas son inéditas y representan un conocimiento y un seguimiento a fondo y puntual tanto del movimiento como de los momentos críticos en su enfrentamiento con las fuerzas el gobierno. Como se ha mencionado, esta fuente emisora responde al modelo de un medio alternativo y comprometido con el movimiento (anexo 3.6).

Por lo anterior, las condiciones de producción responden, asimismo, al momento crítico del movimiento, es decir, al enfrentamiento que tuvieron los policías con los manifestantes. Como se aprecia en el documental, las cámaras del colectivo siguen desde el interior los pasos del movimiento y dan cuenta aun de los policías retenidos por los miembros del FPDT.

La función del documento, de la misma manera, se presenta como un testigo privilegiado de los acontecimientos, si bien la intención es reclamar desde la imagen, por ello el título *un crimen de Estado*, bajo el cual se intenta argumentar esta aseveración al mostrar los excesos de un operativo estatal, la función más allá de lo inmediato es de un archivo visual de suma importancia para la historicidad de los hechos. Las cámaras del colectivo capturan momentos clave en los cuales se puede argumentar la aseveración así como dejar un testimonio ejemplar acerca de los acontecimientos.

La visión política que representa es notoria y declarada a favor del movimiento del FPDT, por lo tanto se encuentra frente a un documental que no busca como tal demostrar y presentar las imágenes sobre un acontecimiento o las verdades sobre éste, no busca, por este motivo político, analizar el movimiento, sino argumentar y validar su afirmación desde el título: se trata de un crimen de Estado. Bajo esta visión política y manifiesta, el documental presenta una visión parcial sobre el fenómeno de Atenco 2006.

3.4 Atenco, a dos años

Producción: Arte, Música y Video S. A. de C. V

Realización: Colectivo Klamvé

Año: 2008

País: México

Duración: 44 minutos.

La segunda producción de *Arte, Música y Video* sobre el conflicto en San Salvador Atenco presenta en su contenido un mayor número de entrevistas. En *Atenco, a dos años*, la premisa sobre la cual gira el documental es el proceso penal que llevan varios de los detenidos en los operativos del 3 y 4 de mayo, quienes exponen a cuadro cómo ocurrió la detención, su periodo en resguardo y la liberación.

La cámara en la primera parte del documental tiene una función testimonial mientras en el montaje se utilizan imágenes de archivo y secuencias de *Atenco, un crimen de Estado* para ilustrar la narración de los personajes. En este documental el material de archivo es en su mayoría de la propia casa productora y los documentos visuales se integran en mayor medida de entrevistas.

3.4.1 La crítica de autenticidad

A diferencia de los documentales anteriores, donde la validez de la autenticidad recae en las escenas y secuencias que graba la cámara, durante los operativos, las manifestaciones, las reuniones y diálogos, la autenticidad en *Atenco, a dos años* se relaciona con la narración y el testimonio que ofrecen los entrevistados.

Esta peculiaridad no limita el análisis sobre la autenticidad de los documentos de acuerdo con el esquema de Mar Ferro, pues los criterios permiten indagar si se trata de un material autentico o dramatizado en mayor o menor

medida; sin embargo, resulta de mayor importancia, por las características del documental, el contenido del testimonio de los entrevistados.

Cabe mencionar que no se intenta demostrar la veracidad o falsedad de los comentarios y relatos, al dejar de lado el fondo, lo que se analiza es la forma como éstos son montados. Al decir que se presta especial atención en el relato de los entrevistados significa que en la crítica de autenticidad se indagará, según los criterios de Mar Ferro, el grado de autenticidad o si se infiere una entrevista *no auténtica*.

3.4.1.1 Ángulo de toma

La primera toma del documental es de una penitenciaría la cámara toma una torre de vigilancia y se pueden observar en fuera de foco las rejas de la cárcel. Desde tierra, con la información que muestra el material, no se sabe de qué penal se trata. EL hombre que se encuentra en la torre no tiene movimiento alguno por lo que se trata de una imagen fija.

Enseguida, cámara en mano, la toma se trata de un *travelling* en donde se captura un muro sobre el cual cuelgan mantas con consignas: se puede leer la leyenda en una de ellas “Libertad a los presos políticos”. La secuencia es a una sola cámara y por su ángulo (cámara en mano) y la sucesión de imágenes (diferentes pancartas, ángulos en contrapicado y de secciones de las mantas) se puede inferir que se trata de un montaje realizado en postproducción, no en montaje en escena. Incluso en algunas tomas resulta ilegible el texto en las pancartas, por lo que no parece la intención divulgar el contenido a cabalidad de las consignas.

La escena siguiente se trata de una acción deliberada del colectivo pues se observa desde un ángulo de toma a una serie de personas que miran hacia una misma dirección y enseguida se ve a cuadro lo que están observando: sobre una manta se proyectan las imágenes del documental *Atenco, un crimen de Estado*. En estas imágenes se infiere que no es auténtica la acción que da cuenta, aunque la cámara graba un suceso que en verdad ocurrió, se nota que es una acción

deliberada la proyección de un documental del mismo colectivo y las reacciones del público ante éste.

Este tipo de montajes no invalida la veracidad o credibilidad de un documental, al componerse éstos principalmente de imágenes en el lugar de los hechos, entrevistas y dramatizaciones de acuerdo con la definición de documental como métodos de grabación:

Ya sea por filmación directa o por una sincera y justificada reconstrucción, que parezca racional y emocional, con el propósito de estimular el deseo por el ensanchamiento del conocimiento humano y el entendimiento de sus verdaderos problemas y soluciones en las esferas de lo económico, cultural y de relaciones humanas. (Edmonds, 1990, p. 14)

De lo único que da cuenta es que se trata de este tipo de construcciones, una escena construida por la productora.

Enseguida se da paso a las entrevistas, la primera realizada a un hombre llamado Heriberto Salas quien enfrentó un proceso penal. Las entrevistas muestran dos tipos de ángulos: el primero presenta un perfil a tres cuartos, pues en la realización se observa al entrevistado en diálogo con un tercer sujeto a quien la cámara no toma. El otro tipo de ángulo que muestra la cámara es frontal. A pesar de que las entrevistadas no miran a la cámara, se encuentran frente a ella.

3.4.1.2 la distancia establecida por las diversas imágenes de un mismo plano

Cuando en la imagen se muestra el centro de San salvador Atenco aparecen a cuadro las calles y algunos vehículos que circulan. En otra toma se observan pancartas que invitan al movimiento en defensa de la tierra. Otro montaje similar al anterior se detecta: por medio de la postproducción se presenta en escena un hombre que observa desde su automóvil hacia el exterior, enseguida se presentan las pancartas del movimiento, por yuxtaposición, se entiende que el hombre observa desde su auto las consignas del movimiento. Aunque sea un

acontecimiento que ocurrió, en edición se presenta como un evento ocurrido a un mismo momento.

De acuerdo con Mar Ferro, uno de los criterios de autenticidad es la distancia de una toma a otra, pero sobre un mismo plano. En este caso se trata de dos tomas de diferentes acciones, aunque a una distancia que denota un montaje en escena.

En las entrevistas a dos mujeres víctimas de los operativos del 3 y 4 de mayo en Atenco, se encuentran acercamientos realizados en edición. Por medio de transiciones se corta el discurso y se muestran un acercamiento a cada una de las entrevistadas, luego un *two shot*. En el mismo plano se sabe que la entrevista pasa por un proceso de edición para destacar lo que, a criterio de los realizadores, es lo más relevante.

En la marcha del primero de mayo, de Tepito al Zócalo de la ciudad de México, la cámara sigue a los manifestantes y da cuenta de las pancartas y consignas que enarbolan. Realiza tomas de frente y a espaldas de éstos.

Enseguida las tomas se enfocan en el penal “Molino de Flores”, donde se muestra a cuadro una torre de vigilancia, las rejas que rodean al penal y un edificio. En la calle, algunas tiendas de campañas y pancartas se encuentran frente al penal.

Enseguida, en la marcha a la Secretaría de Gobernación, nuevos grupos de manifestantes se movilizan mientras la cámara cubre el evento desde diversos ángulos realizando diferentes planos, nunca de una mismo evento.

3.4.1.3 El grado de legibilidad de las imágenes y de iluminación

Tanto las entrevistas como las manifestaciones se graban en exterior, a la luz del día, sólo en interiores y con poca iluminación se muestran la subasta para recaudar fondos y los procesos penales. A diferencia del documental *Atenco, un crimen de Estado*, donde se presentan imágenes al atardecer, en la noche y madrugada, en esta segunda producción la iluminación resulta excesiva al

grabarse en día. La legibilidad de las imágenes por la intensidad lumínica y la inestabilidad de la cámara provocan dificultades para apreciar una imagen nítida.

En la manifestación hacia Los Pinos, la cámara captura las escenas bajo la lluvia y esto causa que en algunos momentos la luz baje y oscurezca la imagen y en otros la imagen destelle luz.

En la mayoría de las entrevistas se puede notar una iluminación gris, en exterior y con el cielo nublado. A pesar de que las entrevistas se presten para realizar una adecuación del lugar o la escena para refinar la calidad de la imagen en cuanto a iluminación, en esta producción se percibe un trabajo de realización que no altera el escenario, a los entrevistados ni las condiciones de iluminación, lo cual genera una imagen de credibilidad.

3.4.1.4 El grado de intensidad de la acción representada

El documental *Atenco, a dos años*, al componerse en su mayoría de entrevistas, imagen fija de textos periodísticos y algunos diálogos del proceso penal que viven los detenidos, la acción tomada por las cámaras se traduce en diálogos, relatos y discurso informativo. A diferencia de la producción anterior, donde se registra un suceso en vivo el cual contiene una gran cantidad de acciones, en este nuevo documental la cámara no funciona en su mayoría como testigo de enfrentamientos o acontecimientos noticioso, sino como “confesionario” al dejar registro de los comentarios vertidos.

Cabe mencionar que las entrevistas y comentarios mostrados representan sólo una de las partes en conflicto, mientras que los detenidos y las víctimas rinden su declaración a la cámara, en ningún momento se otorga la palabra a miembros del grupo con quienes se mantiene el conflicto. En virtud de lo anterior, “la acción representada” se traduce como la versión de los detenidos de Atenco.

En alguno momentos de las entrevistas y los discursos, mediante la edición se corta con una transición el relato a criterio de los realizadores para mostrar lo que se considera de mayor importancia. De este modo, en la presentación se eliminan los “tiempos muertos” que podrían mostrarse en el documental. Mientras

que la acción en esta producción está en los testimonios, la intensidad de ésta se reduce en algunas tomas aisladas de los rostros de los manifestantes, su recorrido en las marchas y la mirada de los participantes.

3.4.1.5. El grado de la película o la intensidad de los contrastes y nítidos para identificar trucajes

De acuerdo con Marc Ferro, “cuanto más claros y nítidos son los contrastes de un documento, más posibilidades de autenticidad reviste (...) todo documento oscurecido y mal contrastado no es forzosamente un documento trucado” (Ferro, 1980, pp 96-113). Lo anterior, aplicado al documental *Atenco, a dos años* permite reiterar un grado de autenticidad de los materiales grabados por el colectivo. Las entrevistas, al ser grabadas en exteriores, muestran una iluminación y nitidez de baja calidad.

Del mismo modo, las escenas grabadas en interiores, como las de las audiencias, además de presentar encuadres irregulares, denotan una calidad no óptima para mostrar una imagen clara. Este documental, al dar cuenta de los procesos penales que enfrentan varios de los detenidos, da seguimiento de los movimientos y manifestaciones que giran alrededor de los procesados, siempre desde su punto de vista, no hay trucaje a nivel técnico en el contenido (anexo 3.7).

3.4.2 Crítica de identificación

El segundo documental producción de Arte, Música y Video (AMV) y realizado por el colectivo Klamvé, realiza un recuento de lo ocurrido en dos años luego de los acontecimientos del 3 y 4 de mayo de 2006 en Atenco. En ese transcurso, los pobladores afectados se encuentran en resistencia y en reclamo de la libertad de los presos políticos. Los principales materiales que se emplean en este documental son tomas de periódicos que tratan lo acontecido. Los documentos se describen a continuación en el orden de aparición en el documental.

La primera es una fotografía del año 2006 en donde se puede apreciar un gran número de policías que ocupan una calle del pueblo de Atenco. La fotografía es de Carlos Ramos, en ella se da cuenta de que las fuerzas de seguridad empleadas son por mucho superiores a los manifestantes en resistencia. En el alba, se nota a los uniformados avanzar por una de las vías públicas de Atenco (anexo 3.8).

En este punto del comienzo del documental, los realizadores muestran una serie de imágenes que dan cuenta de los acontecimientos del operativo contra el FPDT: Una fotografía donde se muestra a uno de los líderes del movimiento que se encuentra sangrando por la cabeza. Otra imagen de un policía con un lanzagranadas en el operativo. Una más de un uniformado de las fuerzas antisequestros que salta por una azotea. Estas imágenes datan del año 2006, de los días en los que se efectuó el operativo: 3 y 4 de mayo.

Se presenta un recorte de El Universal, bajo el titular “Se dan con todo”, en éste se puede apreciar un grupo de policías que corre por la avenida enarbolando sus toletes y escudos.

El siguiente recorte también es del periódico El Universal, titulado “Foco rojo desde hace 25 años” y data del 14 de mayo de 2006.

Enseguida se muestra una imagen del diario Reforma “Purgan Atenco” con fecha del 5 de mayo de 2006.

Sigue otro recorte de El Universal bajo el titular “Cobran venganza” con la imagen de un hombre golpeado. La fotografía es de Jesús Villaseca.

Para recordar lo acontecido tanto en el documental anterior como el hecho mismo del operativo en Atenco, se valen del periódico La Jornada y utilizan una imagen de su artículo “Recuento de los daños”, con fecha del 3 de mayo de 2006. Del mismo diario utilizan varias tomas donde resaltan los titulares:

La Jornada: “Misóginos los gobiernos federal y del Edomex, afirma mujer violada en Atenco” cuya fecha se remonta al 4 de mayo de 2007. Del mismo periódico: “En la impunidad, los excesos policiacos, denuncian organismos internacionales” del 3 de mayo de 2007. De la misma fecha: “Conmemoran en Atenco primer aniversario de la represión policiaca.”

Después se muestra el artículo bajo el titular: “Trasladan a Texcoco 14 procesos por los enfrentamientos en Atenco”, con fecha del 10 de abril del 2007. El 7 de mayo de 2007 se muestra la toma del periódico La Jornada: “Detenidos en Atenco cambian de infierno; Molino de Flores ‘peor que Santiaguito’”.

Enseguida se presenta la imagen del mismo diario: “Dan a líderes de Atenco 67 años de cárcel”, con fecha del 6 de mayo de 2007. Posteriormente, del 7 de mayo de 2007, se muestra el artículo: “La sentencia, un crimen, una injusticia: escritores y artistas.”

Después se muestra el titular: “Niegan amparo solicitado por líderes atenguenses”, con fecha del 21 de julio de 2007. Del mismo diario, La Jornada, presentan: “Es ingenuo ese burócrata de la justicia que condenó a los líderes del FPDT: *Marcos*”, el artículo data del 6 de mayo de 2007.

Luego aparece la toma del artículo: “Seguiremos nuestra lucha: Atenguenses”, del 6 de mayo de 2008, del diario La Jornada. Del mismo diario se presenta: “En Atenco ‘posible violación grave’ a los derechos humanos, acredita SCJN”, con fecha del 16 de mayo de 2008. Asimismo, del 27 de enero de 2008 se presenta: “Aún hay 19 personas en Molino de Flores y Altiplano.”

La siguiente toma del periódico muestra: “Clasifican 10 años nombres de policías que actuaron en Atenco”, con fecha del 27 de abril de 2007. Luego, del mismo diario presentan: “Exculpados 15 policías bajo proceso por los hechos de Atenco”, que data del 25 de enero de 2008. La siguiente imagen que muestran presenta el artículo: “Esperan fallo judicial a favor de los detenidos de Atenco”, del 6 de marzo de 2008.

También presentan al imagen del artículo: “Ricardo Sepúlveda: en Atenco se avasallaron derechos humanos”, con fecha del 3 de mayo de 2007. Del mismo modo, se presenta: “Margina Corte el caso Benhumea”, que data del 16 de marzo de 2008. También de La Jornada, se muestra el artículo: “Pide *Marcos* crear instancia en contra la represión”, con fecha del 7 de mayo de 2007.

De la Jornada también, muestran el artículo: “Liberan a 7 activistas de Atenco”, el cual data del 26 de enero de 2008. A un año de lo acontecido, el

documental muestra: “Pese al acoso de autoridades el FPDT mantiene viva y digna su lucha.” Con fecha del 4 d mayo de 2007.

Del 27 de enero de 2008, muestran el artículo: “Bocanada de aire fresco en Atenco”. Seguido de la toma del periódico La Jornada: “Presidencia niega tener documentos del caso Atenco”, con fecha del 15 de marzo de 2008. Del mismo diario, el documental utiliza la imagen del artículo: “Inexistente información de que Fox haya ordenado represión en Atenco”, con la misma fecha del anterior titular.

Después presentan la imagen del artículo: “En San Salvador Atenco, la resistencia se vistió de fiesta y baile a ritmo de ska”, con fecha del 15 de marzo de 2008. También de La Jornada muestran: “Exonera juez al hijo del dirigente del FPDT”, que data del 3 de enero de 2008. Por último, el documento que utiliza esta producción también es una toma del diario referido bajo el título: “El golpe gubernamental a Atenco no nos aniquiló, afirma César del valle”, el cual data del 9 de marzo de 2008.

Por lo demás, el documental está constituido con declaraciones en entrevistas y tomas de los procesos penales así como las manifestaciones en apoyo y solidaridad a los consignados. Como la anterior producción del colectivo Klamvé, los recursos utilizados como tomas de archivos son mínimos, en este caso concreto, se reducen a tomas de titulares de periódicos, principalmente del diario la Jornada.

3.4.3 Crítica de Análisis

Al tratarse de una segunda producción del colectivo Klamvé, ésta responde a los intereses similares que plantea la casa productora del documental, pues en realidad se trata de una serie de trabajos sobre el caso Atenco para dar a conocer y realizar un seguimiento a los procesos y dificultades que vivieron los integrantes del FPDT luego de los operativos policíacos.

Por lo tanto, la fuente emisora es la misma que intenta ofrecer desde una perspectiva del movimiento social, cómo se lleva a cabo el proceso penal que viven los consignados. En esta segunda entrega el argumento principal es que a

dos años de los operativos, los responsables continúan impunes, se han liberado a algunos de los detenidos integrantes del FPDT, pero continúan aún muchos presos políticos. La fuente es compañera del movimiento, como se apreció en *Atenco, un crimen de Estado*.

Las condiciones de la producción son distintas de la primera entrega. En esa ocasión las cámaras ya no se encuentran en el epicentro del movimiento así como de los enfrentamientos, sino que se dedica a seguir y documentar paso a paso el proceso penal. También se muestran las declaraciones de los sujetos implicados en condiciones favorables para la producción, es decir, sin contratiempos al momento de grabar en los tribunales o en los centros jurídicos donde se manifiesta el proceso, así como los integrantes y simpatizantes del FPDT.

Se puede agregar que como función del documento se encuentra denunciar un proceso penal que desde el documental se presenta como lleno de contradicciones, sumario y carente de fundamentos, lo cual contrasta con el hecho de que los principales autores materiales e intelectuales del operativo no comparezcan ante la ley. Esto se demuestra gracias a que en el seguimiento jurídico que se realiza del proceso, puede verse cómo la contraparte, es decir, el adversario del movimiento no presenta el mismo juicio. En esta situación, se presenta como adversario del movimiento el sistema de justicia mexicano, por lo cual, el FPDT, lucha en esta ocasión contra dos elementos del Estado mexicano, el Poder Ejecutivo y el Poder Judicial.

La función también es denunciar los atropellos que fueron realizados en los operativos. Desde la perspectiva documental se atribuyen a las fuerzas de seguridad graves violaciones a los derechos humanos las cuales quedan impunes (anexo 3.9).

Este documental está dirigido al pueblo en general por configurarse como un testimonio visual y narrativo acerca de las condiciones en las que se llevó a cabo el operativo policiaco y los procesos penales los cuales no fueron cabalmente cubiertos por los medios tradicionales. En este sentido, se configura como un documental de denuncia y apela a la memoria histórica al comparar la

lucha del FPDT con otras surgidas en el país, en especial al Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) y la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO) los cuales se desarrollan bajo las condiciones similares de represión.

3.5 Análisis de resultados

Los productos audiovisuales seleccionados presentan características similares de acuerdo con los criterios de identificación de Marc Ferro. Los documentales abordan el conflicto con un año de diferencia en su producción, la realización de *Canal 6 de Julio* es la primera en presentarse y cuenta en mayor cantidad con material de archivo, a diferencia de las dos realizaciones del *Colectivo Klamvé*, las cuales muestran mayor trabajo de campo.

La autenticidad de los productos analizados se corrobora mediante el método de Ferro, mas no así su imparcialidad: el hecho de que las tomas y las escenas no presenten muestras de haber sido montadas, trucadas o alteradas no significa que el material “puro” o inalterado exhiba los sucesos tal como acontecieron. Lo anterior en virtud de que forman parte de un discurso con un significado mayor al de escenas aisladas y fuera de contexto; al ser parte de una edición montada, con una planeación e intención, las escenas construyen un sentido.

Con base en lo anterior, la crítica del documento fílmico permite identificar los productos utilizados para la realización y, a partir de ellos, inferir hacia dónde se inclina políticamente el discurso.

En el caso de los documentales sobre el conflicto en San Salvador Atenco de 2006, por el tipo de materiales utilizados y la imagen levantada en las tres producciones, se muestra cómo las fuentes emisoras tienen una intención política bien definida en apoyo a una de las partes en conflicto.

Las entrevistas realizadas a diversos periodistas y personas participantes en el conflicto son un ejemplo de hacia qué tipo de público está dirigido el discurso. Al montar los testimonios de quienes convergen hasta cierto punto en la opinión, los documentales presentan una parcela de los intereses que están en

juego. Se muestra sólo el punto de vista del Frente de Pueblos en Defensa de la Tierra (FPDT). Aunque por otro lado, en los grandes medios de comunicación como radio, televisión y prensa se expone, como muestra *Romper el cerco*, de la misma manera un sólo punto de vista que manifiesta las ideas de una de las partes en conflicto.

3.5.1 La crítica de autenticidad

De acuerdo con Marc Ferro, “la crítica de autenticidad resulta muy ambigua (...) ¿Dónde prevalece la realidad? ¿En el plano secuencia o en el plano montado que restituye la ceremonia tal cual es?” (Ferro, 1980, p. 94). El objetivo trata de demostrar si los documentos audiovisuales han sido trucados o son auténticos con base en cinco criterios. El problema que no aborda es cómo se representa la realidad de manera más fidedigna.

Como se ha mencionado, el hecho de que un documento sea auténtico no significa que represente los hechos tal y como se manifiestan. A esto se añade el hecho de que cada escena forma parte de un montaje y de un discurso intencionado.

En los días 3 y 4 de mayo, en *Romper el cerco* cuando la policía federal realiza el operativo para desbloquear la carretera Lechería-Texcoco, el documental intercambia tomas de cámara en el lugar de los hechos, imagen fija y material de las televisoras Televisa y TvAzteca. Durante los hechos ocurridos en la carretera y en la plaza de San Salvador Atenco, a pesar de existir distintas tomas que abarcan diversos lugares, en ninguno se aprecia más de una cámara sobre un mismo hecho. En esta parte del documental, la cámara en mano permite identificar la autenticidad de la toma que sigue los hechos.

En *Atenco, un crimen de Estado*, la cámara en mano se dedica a seguir tanto las manifestaciones de los campesinos, así como las reuniones que se llevan a cabo en la plaza pública y en algunas casas.

Los ángulos de toma de las producciones anteriores son similares, así como en *Atenco, a dos años*: la cámara en mano, una sola, por lo general, toma el hecho enfocado hacia el movimiento campesino.

Las tomas son terrestres y presentan las principales reuniones y discursos de los ciudadanos de Atenco.

Las tomas mostradas en los productos analizados no presentan desde diversos ángulos un acontecimiento, al ser capturados los hechos con una sola cámara en mano no se puede cubrir distintos aspectos del evento y se apoyan en los materiales de las televisoras y en fotografías de los periódicos.

La distancia establecida trata de identificar montajes en cuanto al desarrollo de los hechos, en este caso, aunque no se cubre un mismo evento con diversas cámaras, en el montaje, las tomas aisladas transforman la continuidad de cómo ocurrieron los hechos.

Naturalmente, las condiciones de iluminación y estabilidad de la imagen no pueden compararse a las realizadas en un estudio. Al calor de los acontecimientos, la calidad de la imagen no se procura tanto como captar lo ocurrido.

Cuando los policías comienzan a entrar a la plaza y los manifestantes arrojan bombas molotov, en contraataque a las bombas de gas que lanzan los uniformados, la cámara capta las calles con fuego y humo, luego, por algunos segundos, se desestabiliza y la imagen se vuelve ilegible, pues el movimiento es demasiado y muy rápido. Aunque el grado de legibilidad de la imagen es nulo en esta parte, lo que indica, más allá de lo que se ve (o lo que no se ve) es que en medio del operativo hay ataques en ambos bandos y la cámara no puede tomar sin disturbios los hechos.

Por el contenido, el valor de las imágenes realizadas por el colectivo Klamvé demuestra un punto de vista que no es cubierto por los medios televisivos. Debido a que es la cámara con mayor grado de seguimiento a los sucesos, a pesar de la poca legibilidad presentada en algunas imágenes, tiene un gran valor documental por estar en el lugar donde ningún otro medio cubrió.

Las acciones más violentas tienen lugar el 3 y 4 de mayo de 2006, en los momentos del operativo, las cámaras de *Canal 6 de Julio*, el colectivo *Klamvé y Televisa* y *TvAzteca*, cubren los hechos desde distintos ángulos. Son las cámaras de los noticieros televisivos las que cubren en mayor medida las características del operativo, así como los momentos en los que bajan a los detenidos de los autobuses para ser procesados penalmente.

El hecho de que los medios que cubren uno u otra parte en conflicto hayan capturado más tiempo de la acción resalta no sólo la intencionalidad de las producciones, sino la polaridad política de ambas facciones.

Como se ha mencionado, la calidad de la imagen, la estabilidad, la iluminación, así como la nitidez presentada permiten identificar a los documentos como auténticos; sin embargo, pese a que puedan presentar una calidad baja los materiales, el valor del documental reside en la imagen captada.

En el caso de los productos analizados, se puede observar que *Romper el cerco* tiene un mayor cuidado de imagen a comparación de las dos producciones del colectivo, mas éstas últimas tienen un mayor grado de cobertura de los acontecimientos respecto al movimiento de campesinos.

3.5.2 Crítica de identificación

El documental *Romper el cerco*, utiliza imágenes en vivo, entrevistas, material de noticieros, fotografías. El material de diversos medios informativos se contrasta con las tomas directas de los realizadores pues el objetivo del documental es mostrar la estrategia de los medios para legitimar el uso de la violencia desde el Estado. Por ello el título “romper el cerco” ya que se busca presentar este material en contraste para mostrarse como una alternativa al cerco informativo y la estrategia de las televisoras.

Como se ha dicho, el documental tiene en mayor cantidad material grabado por los realizadores y recurre al mínimo a tomas de archivo. Si se considera que la mayor parte de éste se conforma de entrevistas, el material clasificable se reduce a algunas tomas de noticieros.

Lo anterior resalta las intencionalidades de los distintos documentales, mientras *Romper el cerco* se propone demostrar cómo la estrategia de los medios es dirigir la opinión pública para justificar un operativo de tal magnitud, las producciones del colectivo Klamvé lo que intentan presentar es la versión de los hechos desde el punto de vista de los campesinos afectados.

Entonces, la cantidad de material de archivo que utiliza *Canal 6 de Julio*, como es característico de esta productora, representa la mayor parte del contenido del documental. Lo que hacen los realizadores es presentar la cobertura de los hechos de quienes cubren un lado de los grupos en conflicto para después discutirla con las entrevistas que realizan.

Por otro lado, las producciones del colectivo *Klamvé*, muestran muy poco material de apoyo, salvo por los titulares de periódicos. Esto significa que la imagen levantada por el colectivo representa en mayor grado el contenido de sus producciones y su objetivo es dar a conocer la versión de los campesinos, los testimonios de los testigos y las opiniones de quienes se vieron involucrados en la represión del 3 y 4 de mayo.

Por lo anterior, las tres producciones se enfocan a difundir la versión de los hechos del FPDT y cuestionar el punto de vista presentado por los medios afines a la otra parte en conflicto, los cuales se caracterizan también por mostrar el punto de vista de una de las facciones en conflicto.

3.5.3 Crítica de Análisis

La crítica de análisis ayuda a identificar aspectos relacionados con las condiciones de producción y la función del documento, así como sus objetivos. “Una toma, al igual que un texto o un discurso, sigue una orientación determinada. La diferencia, no obstante, es que en la película entran factores no deliberados, no percibidos, no previstos”. A pesar de que el montaje responde a las intenciones del realizador, algunas características no previstas son encontradas por la subjetividad con la que se construye.

Con respecto a la fuente emisora, la intención de este estudio fue analizar los productos audiovisuales documentales que resguardan la Cineteca Nacional y la Filmoteca UNAM por cuanto son instituciones encargadas de preservar la memoria visual. Sólo la Filmoteca presentó dos documentales respecto al conflicto en Atenco 2006 cuya fuente emisora es una productora independiente y crítica con una visión política a favor del movimiento.

Por el otro lado, al analizar la institución ciudadana con gran herencia audiovisual al respecto, era de esperarse que *Canal seis de Julio* mostrara un punto de vista crítico hacia el gobierno y los medios oficiales y masivos por los cuales se transmitió el conflicto. De lo anterior expuesto se deduce que ambas fuentes emisoras tienen un visión política similar respecto al movimiento, lo cual guía sus documentales: mostrar el punto de vista del FPDT, de paso, revelar lo que en otros medios no se divulgó. Las producciones de *Canal 6 de Julio* se caracterizan por ser un discurso contrario al de los principales medios televisivos y se dedica a documentar movimientos sociales. Por este motivo, las condiciones de la producción son generalmente adversas cuando se trata de atestiguar movimientos que se rebelan ante el poder y el abuso autoritario.

Del mismo modo, el colectivo Klamvé, al manejar una visión respecto del movimiento similar y contestataria al gobierno, trabajan en condiciones desfavorables para la producción pero que permiten tomas inéditas de los sucesos que no se encuentran en las televisoras.

Es importante mencionar que la función de los documentales tiene aspectos diferentes tanto como comunes, por ejemplo, el documental *Romper el cerco*, como se ha mencionado y como ha caracterizado a las producciones de *Canal seis de Julio*, busca mostrar una verdad que no es fácilmente identificable o deducible con las tomas y la información que presentan los medios tradicionales; en ese contexto de sesgo informativo y cerco visual, el documental se propone acabar con esa limitación informativa al ofrecer una visión que de algún modo desentraña el fin verdadero del operativo.

Por otra parte, *Atenco, un crimen de Estado*, al utilizar mayor cámara en mano y recurrir al mínimo a imágenes de archivo, al apostar por el seguimiento puntual

de la visión del FPDT, se presenta como un documental que justifica su título, para los productores se encuentra frente a un crimen de Estado, el cual, por las razones presentadas en el producto, merece tal adjetivo.

Sin embargo, la segunda producción de este colectivo maneja una función diferente al primero: *Atenco, a dos años* es claramente un documental que apela a la memoria, en este caso, histórica. Al seguir los acontecimientos de los presos políticos consignados gracias al operativo y al choque gobierno-Atenco, el documental apela a la memoria y declara que a dos años de los acontecimientos, la injusticia perdura. En este caso, se trata de un acercamiento más formal hacia el documental histórico, pues mientras los dos primeros surgen al calor de los acontecimientos, este los observa desde la distancia y sigue su desarrollo.

Conclusiones

Cuando se encontraron los materiales audiovisuales para esta investigación se seleccionaron conforme un criterio medular para este trabajo: la memoria colectiva. Como se ha explicado, la memoria colectiva se configura a partir de los documentos de los que dispone una sociedad para representar su pasado, a saber, aquellas fuentes capaces de ofrecer un retrato de lo que era la sociedad de otro tiempo.

De esta manera se configura la memoria; si la memoria individual funciona al retener y evocar momentos específicos de un acontecimiento de determinada relevancia, al seleccionar lo trascendente y discriminar lo secundario, los documentos y la posibilidad de consulta son para una sociedad lo que la memoria particular al individuo. Esa capacidad de evocar, o traer de nuevo al presente aspectos del pasado que han sido preservados es un acto de valor histórico y respeto hacia el pasado.

No es, por tanto, casualidad que en las naciones existan instituciones encargadas de resguardar todo tipo de documentos para la posteridad. Sin embargo, en cuanto al material referente al conflicto en San Salvador Atenco, si bien, el encontrado en la memoria colectiva es de alto valor histórico, también es escaso. No sólo carecemos de vastos recuerdos sobre lo ocurrido, sino que el conocimiento siquiera de estos documentales no es difundido como otros tópicos de la vida nacional: en medio de la superabundancia de datos, lo efímero de la información parece ir a la misma velocidad de la generación de los nuevos datos.

Los productos analizados se desprenden de la intención de dar cuenta sobre la conservación de documentos fílmicos respecto a los diversos movimientos sociales que acontecen en el país. Los tres productos muestran características

similares y por medio del análisis según el método de Marc Ferro, se puede afirmar lo siguiente:

Los tres documentales fueron realizados sin recurrir a dramatizaciones o recreaciones de los acontecimientos, por lo que la autenticidad de tales productos esta ratificada.

EL valor histórico de los documentales radica en su presencia ante los acontecimientos, la cual, como quedó demostrado es verídica. Por otra parte, su composición como documental histórico sólo se presenta en *Atenco, un crimen de Estado y Atenco, a dos años* por cuanto hacen un recuento de los orígenes del movimiento en 2001 hasta 2008, momento en el que finaliza la segunda producción. *Romper el cerco* se limita a los acontecimientos de 2006 por lo cual no entra en el subgénero *histórico*.

Los productos analizados presentan la cobertura desde un punto de vista afín a los intereses del FPDT, elaboran un discurso con base en los testimonios y puntos de vista de los integrantes del movimiento y configuran un planeamiento contrario al de los medios televisivos.

Los documentales se conforman con imágenes en el lugar de los hechos, a una sola cámara, así como entrevistas a los civiles involucrados, imágenes de noticieros televisivos, recortes de prensa del periódico *La Jornada*, y una voz narradora que determina una opinión a favor del movimiento campesino.

Romper el cerco, se compone en su mayoría con tomas de archivo, mientras que las producciones del colectivo Klamvé cuentan con mayor cantidad de imágenes propias que fueron levantadas en los momentos más intensos de los movimientos.

Mientras *Romper el Cerco* establece la cobertura de los medios y plantea que se proponen justificar el operativo, *Atenco, un crimen de Estado*, hace un recuento de los inicios del conflicto en 2001 y se propone contar la historia a partir de los hechos de manera cronológica. *Atenco, a dos años* se compone principalmente por entrevistas en las cuales se describe los acontecimientos de los que han sido víctimas los procesados en diversos penales y cómo con un grupo de abogados logran liberar a varios de ellos mientras otros siguen presos.

El discurso de los tres productos, al ser sustentado en los testimonios y hechos cubiertos desde el punto de vista del FPDT se muestra tan parcial como el discurso de los medios televisivos y no presentan un panorama amplio del conflicto y la situación que va más allá de los enfrentamientos y la represión policiaca.

Los tres productos son elaborados al momento de los acontecimientos y, por lo tanto, no se realiza una investigación a fondo para identificar las posiciones y los intereses de ambas partes que están en juego, se presenta a ambos grupos como unos opresores y otros los oprimidos.

Las tomas seleccionadas, así como el apoyo del material de archivo y de prensa se limitan a demostrar la acción violenta de la policía y la injusticia a partir del solo punto de vista de un medio escrito.

En cuanto a las instituciones encargadas de preservar la memoria fílmica del país, la cantidad de material disponible respecto al movimiento de Atenco es mínimo.

Al revisar tanto al movimiento del Frente de Pueblos en Defensa de la Tierra (FPDT) así como su retrato en los documentales es posible conformar una visión del movimiento que puede ser contrastada con otros momentos similares tanto en la historia del país como en su tratamiento informativo. Los productores que cubren conflictos entre la sociedad civil con el Estado toman una línea editorial bien definida y se convierten en documentalistas militantes. En este caso, puede verse cómo ante un hecho de violencia institucional, muchas veces el tratamiento audiovisual se utiliza para legitimar las medidas aplicadas de un gobierno contra un sector de la población.

Este trabajo colabora para la comprensión de la función de los documentos que muchas veces se utilizan para generar una imagen exaltada de los protagonistas en los conflictos. En este contexto, se incorporan las nuevas tecnologías y medios de difusión para generar múltiples discursos acerca de los protagonistas de la historia contemporánea: los ciudadanos.

Queda para la reflexión el tipo de desarrollo documental, el cual ya se lleva, a cabo elaborado a partir de la resignificación de los documentos que pueden ser

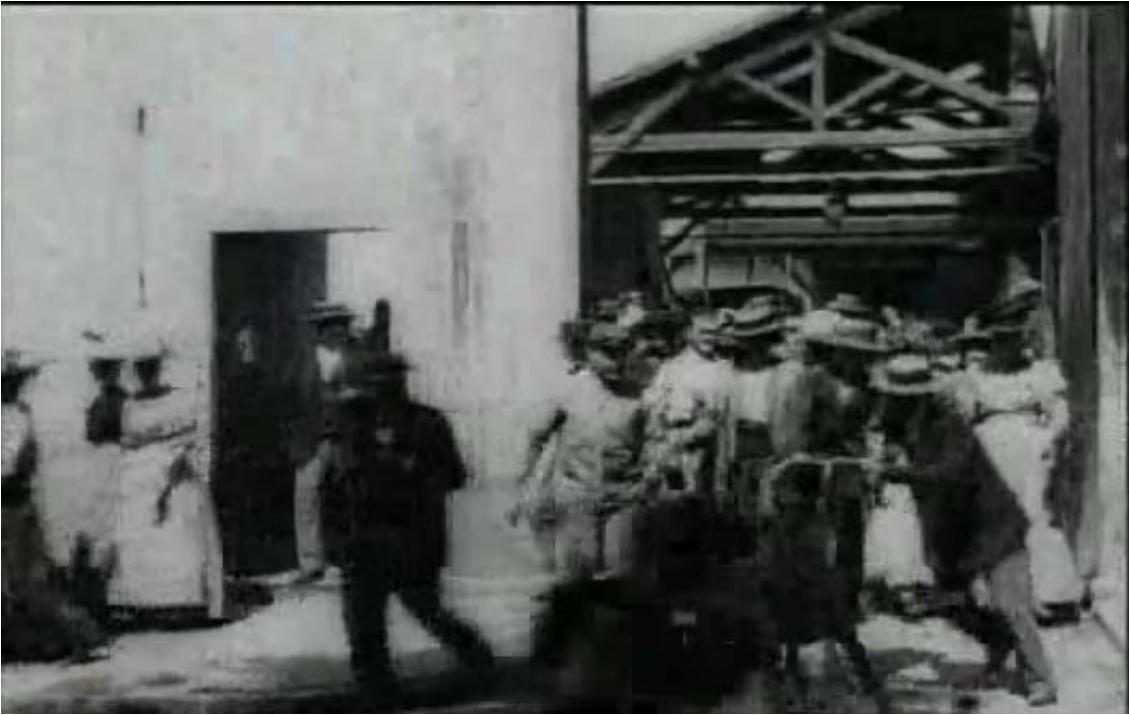
capturados por casi cualquier ciudadano con un dispositivo telefónico. El contexto actual es el de una revolución en cuanto a las fuentes y la generación de información relacionada con múltiples aspectos de la vida social, la metodología para comprender el valor histórico, así como la autenticidad y la intencionalidad de los productos es aplicable a estos productos

Respecto al análisis, la técnica de Marc Ferro responde al estudio formal de un producto. El estudio permite identificar los elementos utilizados en el montaje, la autenticidad de las tomas, la crítica de los lugares y personajes mostrados que presentan una parte de la intención de los realizadores, mientras que la crítica de análisis permite identificar quienes son los realizadores y dar un vistazo de sus objetivos, así como su visión política sobre aquello que documentan, la función del documento

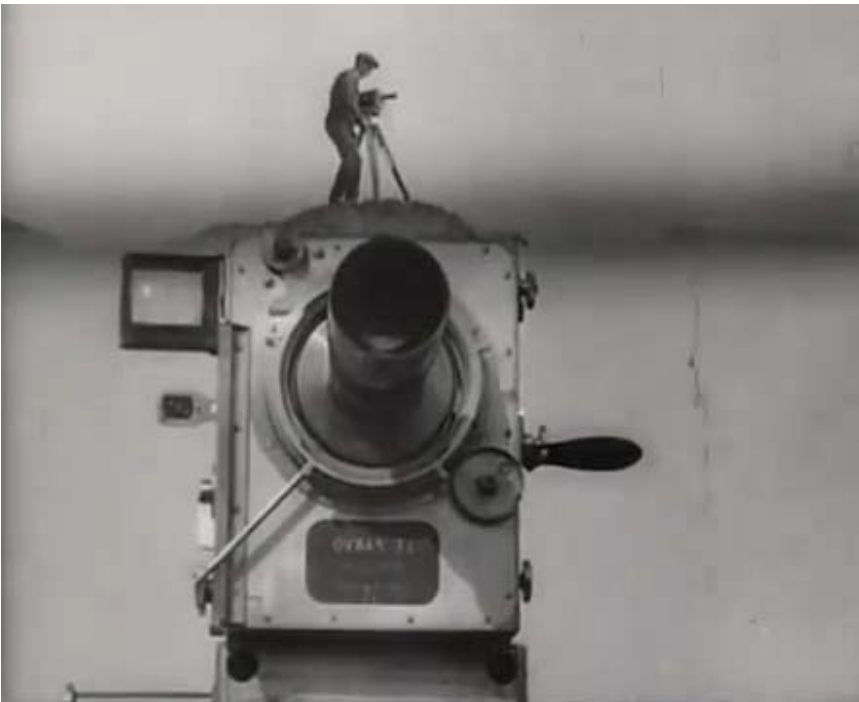
Lo anterior no permite configurar una síntesis sobre la totalidad del el discurso mostrado en armonía con su antecedente socio-histórico, el modo en el que se presentan los contenidos y las características de los grupos realizadores, así como su elaboración: mostrar lo que hicieron, no lo que se propusieron a hacer.

Se concluye, entonces, que estos documentales tienen tanto un valor como una visión histórica que coadyuva a la memoria colectiva sobre el conflicto en San Salvador Atenco y su punto crítico en 2006 y que esta memoria se configura como una parcela la cual muestra la historia del FPDT y sus intereses, lo cual no permite una visión crítica e integral sobre los hechos para ponderarlos como una totalidad socio-histórica: la conservación de estos documentales representa una memoria necesaria, mas inacabada, como son los recuerdos, aunque suficiente para enunciar una verdad respecto lo que atestigua.

Anexos



1.1 La salida de los obreros de la fábrica. Lumière 1895.



1.2 El hombre de la cámara. Dziga Vertov. 1929.



1.3 Nanook el esquimal. Robert Flaherty 1924.



1.4 Capitalismo, una historia de amor. Michael Moore. 2009.



2.1 Chávez dentro del golpe de Estado, La revolución no será televisada. Kim Bartley y Donnacha O' Brien. 2003.



2.2 Tlatelolco, las claves de la masacre. Canal seis de julio y La Jornada. 2002.



3.1 Romper el cerco. Canal seis de Julio. México 2006.



3.2 Romper el cerco. Canal seis de Julio. México 2006.



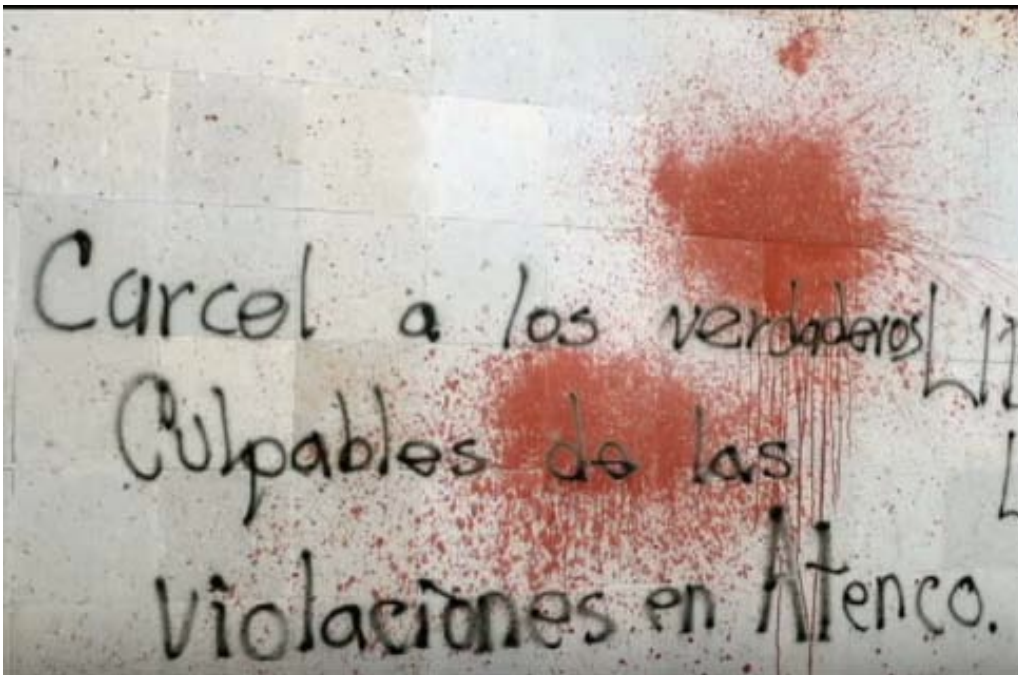
3.3 Romper el cerco. Canal seis de Julio. México 2006.



3.4 Atenco, un crimen de Estado. Colectivo Klamvé. México, 2007.



3.5 Atenco, un crimen de Estado. Colectivo Klamvé. México, 2007.



3.6 Atenco, un crimen de Estado. Colectivo Klamvé. México, 2007.



3.7 Atenco, a dos años. Colectivo Klamvé. México. 2008.



3.8 Atenco, a dos años. Colectivo Klamvé. México. 2008.



3.9 Atenco, a dos años. Colectivo Klamvé. México. 2008.

Bibliografía:

- Aguado Cruz, Fernando; (2009) *Los géneros periodísticos de opinión en la televisión mexicana*, México: Trillas.
- Amador Silva, Donato; González Andonegui, Héctor; Hernández Monge, Juan de Dios; Suárez Treviño, Pedro Raúl; López Miguel, Roberto; (2010) *Informe Atenco*, México: AMV.
- Aviña, Rafael; (2010) *Filmoteca UNAM: 50 años*, México: UNAM
- Barnow, Erick; (1996), *El documental, historia y estilos*, Barcelona, 1ra. Edición: Gedisa.
- Breschand, Jean; (sin fecha) *El documental: la otra cara del cine*, Argentina: Paidós.
- Calsamiglia, Helena; Tusón, Amparo; (2000) *Las cosas del decir*, Barcelona: Ariel.
- Castells, Manuel; (2001), *La era de la información. Economía, sociedad y cultura: el poder de la identidad*, México, vol. II, 3ra. Edición: Siglo XXI.
- Cebrián Herreros, Mariano; (2000), *Géneros informativos audiovisuales*, México, 2da. Edición: ILCE.
- Edmons, Robert; Grierson, John; Meran Barsan, Richard; (1990) *Principios del cine documental*, México, 2da. Edición: UNAM-CUEC.
- Feldman, Simon; (2002) *La producción cinematográfica*, Barcelona: Gedisa.
- Feldman, Simon; (2005) *Guión argumental, guión documental*, Barcelona: Gedisa.
- Ferrater Mora, José; (1998) *Diccionario de filosofía*, Vol. I A-D, Barcelona: Ariel
- Ferro, Marc; (1980) *Cine e Historia*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Francés , Miquel; (2003) *La producción de documentales en la era digital. Modalidades, historia y multidifusión*, 1ra. Ed., España: Cátedra.
- Gubern, Roman; (1982) *La historia del cine*, Volumen 1, Barcelona: Lumen.
- Jaques, Chaumier; (1986) *Análisis y lenguajes documentales, el tratamiento lingüístico de la información documental*, Barcelona: Editorial Mitre.

- Kracauer, Siegfried; (1989) *Teoría del cine, la redención de la realidad física*, España: Paidós.
- Maza, Maximiliano; (1999) *Guión para cine, radio y televisión*, México: Pearson.
- Mendoza, Carlos; (2008) *La invención de la verdad, nueve ensayos sobre el cine documental*, México: CUEC/UNAM.
- Mendoza, Carlos; (1999) *El ojo con memoria*, México: CUEC/UNAM.
- Monterde, José Enrique; (1986), *Cine, historia y enseñanza*, Barcelona, 1ra. Edición: Laia.
- Moreno Pineda, María Teresa; (1991) *Lengua y literatura*, México: Santillana.
- UNESCO, (2013), recuperado en:
<http://www.unesco.org/new/es/communication-and-information/flagship-project-activities/memory-of-the-world/about-the-programme/#c240319>, 11 de marzo de 2013.
- Romero, Lourdes (coordinadora); (2009) *Espejismos mediáticos*, México: UNAM-SITESA.
- Suzán, Margarita (compiladora); (2006) *El documental del siglo XXI*, México: MC Editores.

Hemerografía:

- Bellinghausen, Hermann; Duarte, Erika; (4 de mayo de 2006), *Las tropas del Ejército Zapatista se declaran en alerta roja: Marcos*, La Jornada, México.
- Olivares, Emir; Petrich, Blanche; (5 de mayo de 2006), *El gobierno “se cobró” el fracaso de su proyecto de aeropuerto alterno*, La Jornada, México.
- Ramón, René; Salinas, Javier; Castillo, Gustavo; Garduño, Roberto; (4 de mayo de 2006), *Un muerto y decenas de heridos al enfrentarse ejidatarios y policías*, La Jornada, México.

- Ramón, René; Salinas, Javier; Castillo, Gustavo; Garduño, Roberto; (5 de mayo de 2006), *Al alba, 3 mil policías tomaron el control en San Salvador Atenco*, La Jornada, México.
- Ramón, René; Salinas, Javier; Castillo, Gustavo; Garduño, Roberto; (4 de mayo de 2006), *Irracionales, los habitantes de Atenco: Benítez Treviño*, La Jornada, México.

Filmografía:

- *El hombre de la cámara*. URSS. Dziga Vertov. 1929.
- *La salida de los obreros de la fábrica*. Francia. Lumière 1895.
- *Nanook el esquimal*. EUA. Robert Flaherty. 1924.

Videografía:

- *Atenco, un crimen de Estado*, Colectivo Klamvé, México, 2007, duración: 70 minutos.
- *Atenco, a dos años*, Colectivo Klamvé, México, 2008, duración: 44 minutos
- *Romper el cerco*, Canal 6 de Julio, México 2006, duración: 47 minutos.
- *Capitalismo, una historia de amor*. EUA. Michael Moore. 2009
- *Chávez dentro del golpe de Estado, La revolución no será televisada*. Venezuela. Kim Bartley y Donnacha O' Brien. 2003.
- *Tlatelolco, las claves de la masacre*. México. Canal seis de julio y La Jornada. 2002.

Fuentes digitales:

- Filmoteca UNAM: <http://www.filmoteca.unam.mx/pages/quienes-somos/mision-y-vision> 2015-07-22

Agradecimientos

Agradezco de manera especial al colectivo Klamvé así como a Arte, Música y Video por brindarme el material audiovisual necesario para la realización de esta tesis. Su contribución para la sociedad mexicana a través de sus documentales representa un valor histórico y una pieza clave para entender este pasaje en la memoria de los mexicanos.