

Trabajo Fin de Grado

El cine documental como instrumento
reivindicativo.

La visión de la profesión periodística a través
del análisis de *La crisis causó dos nuevas
muertes* (Patricio Escobar y Damián Findvarb,
2006)

Autora

Nerea Inés Hernando Ibáñez

Director

Dr. Joseba Bonaut Iriarte

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Zaragoza

2020

Índice

1. Introducción.....	5
1.1. Justificación del tema y contexto	5
1.2. Principales objetivos	6
1.3. Metodología	6
2. Estado de la cuestión.....	8
2.1. ¿Qué es el documental? Aproximaciones a la definición de documental	8
2.2. Tipología del documental.....	10
2.2.1. Modalidad expositiva.....	11
2.2.2. Modalidad de observación.....	12
2.2.3. Modalidad interactiva.....	14
2.2.4. Modalidad reflexiva.....	15
2.3. Breve trayectoria del cine documental y su rol político.....	17
2.3.1. La revolución del cine-ojo.....	18
2.3.2. El documental social en los años 30.....	20
2.3.3. El cine de la Segunda Guerra Mundial.....	21
2.3.4. El documental político de los años 60.....	25
3. La mirada documental en la práctica periodística.....	30
3.1. ¿Existe la objetividad?.....	30
3.2. Globalización y medios de comunicación.....	31
3.2.1. Una gran empresa multimedial.....	31
3.2.2. El periodismo independiente.....	33
3.3. La realidad periodística a través del documental.....	35
3.4. El documental como constructor de memoria colectiva: <i>El periódico secreto de Agustín</i>	37
3.5. El documental como propaganda de guerra: <i>Control Room</i>	39
4. Conclusiones.....	39
4.1. <i>La crisis causó dos nuevas muertes</i>	39
4.2. Los hechos del 26 de junio del 2002.....	41
4.3. Contexto del documental.....	43
4.4. Análisis del documental.....	44
4.4.1. Posición ideológica.....	44
4.4.2. El foco en Clarín.....	45

4.4.3. Retórica y estructuración del argumento.....	45
4.4.4. Testimonio de las fuentes.....	48
4.4.5. Imágenes de archivo.....	51
4.4.6. Música y efectos sonoros.....	52
5. Conclusiones del trabajo.....	53
6. Bibliografía	55

1. Introducción

1.1. Justificación del tema y contexto

Las crisis orgánicas, es decir aquellas que ponen en cuestionamiento las contradicciones estructurales del sistema, son a su vez crisis sociales, económicas y políticas. Cuando esto sucede, el propio capitalismo demuestra todavía más como desde su concepción es un sistema desigual.

Desigual significa que no es igual, por ende, que hay un “otro”. En toda guerra hay dos bandos, y en la realidad más pacífica o democrática también hay intereses enfrentados: los que desean continuar con el status quo actual y desigual, y los que por el contrario luchan por un mundo un poco más justo.

En la crisis de 2001 en Argentina, Maximiliano Kozteki y Darío Santillán eran dos jóvenes que militaban por pan, paz y trabajo. Fueron asesinados a plena luz del día por la policía, bajo el ojo de las cámaras de televisión y diversos fotógrafos que estaban cubriendo los hechos. Pero como Maxi y Darío hay muchos y en todos los lugares, y para los medios siempre hay un “factor desestabilizador”.

Uno puede preguntarse en qué momento el sujeto que milita por un cambio superador pasa a ser el enemigo, y cómo personas que se manifiestan por un reclamo democrático son peligrosas. En esa inversión de los roles, los medios de comunicación tienen mucha influencia.

Por poner algunos ejemplos actuales y que al mismo tiempo se repiten de forma cíclica, hoy en Argentina existen personas que se quedaron sin trabajo y no pueden pagar un alquiler, se ven obligadas a ocupar tierras en medio de una pandemia, y son categorizadas como violentas.

Si uno las mira en la tele, y la tele no tiene sonido, va a observar a gente pobre que quiere una casa para sus hijos. El Guernica que fue desalojado hace una semana también existía en el 2001, y se puede observar en el documental *La crisis causó dos nuevos muertos*, objeto de análisis de este trabajo.

El presente TFG pretende investigar cómo los medios de comunicación operan creando sentidos comunes e ideología, y cómo también el cine documental puede ser un vehículo para construir otro relato, que pueda desmontar y descodificar aquellos valores impuestos por los medios hegemónicos.

1.2. Principales objetivos

En este trabajo se persigue argumentar cómo el documental fue, es y será una herramienta de transformación social y de cuestionamiento político. A través de este tipo de cine nos adentraremos en la dinámica y praxis periodística, qué función cumplen los medios de comunicación en la sociedad, y cuáles fueron sus intereses en los hechos que se produjeron en el puente Pueyrredón el 26 de junio de 2002.

Para desmenuzar y responder a estas preguntas se plantearon los siguientes objetivos como punto de partida:

- Explicar y definir cuáles son los rasgos del cine documental, cómo representa la realidad histórica, y qué compromiso tiene con la realidad material. Se tomará como referencia la obra y modalidades de documental propuestas por el autor Bill Nichols.
- Describir el rol que jugó el documental político a lo largo de la historia, así como las vanguardias y obras más destacadas.
- Analizar cómo el documental refleja la realidad periodística, cómo profundiza en la idea de la no objetividad y mercantilización de la información.
- Estudiar el rol de los medios en la “masacre de Avellaneda” a través del documental *La crisis causó dos nuevos muertos*.

1.3. Metodología

El presente trabajo se ha elaborado a través de una metodología que combina el estudio del cine documental a través de la obra de Bill Nichols, *La representación de la realidad*, con el visionado y análisis del documental *La crisis causó dos nuevas muertes*.

Las categorías de Nichols (documental expositivo, de observación, interactivo y reflexivo) sirven como marco teórico para la investigación de una serie de documentales que describen la dinámica de los *mass media*, o la intervención de la prensa en algún conflicto determinado como es el caso de *El periódico secreto de Agustín*, en referencia a la dictadura de Pinochet, o la guerra de Irak con el documental *Control Room*.

A través del análisis teórico práctico de los filmes, se cuestiona el ejercicio del poder y cómo las decisiones y estrategias comunicativas tuvieron un grado de responsabilidad en la construcción de la memoria o los imaginarios colectivos.

Para apoyar y teorizar los conceptos de objetividad y globalización se recurre brevemente a las obras de varios autores como Gramsci y su concepto de hegemonía; Lippman y sus debates sobre la opinión pública; y McQuail y su libro sobre la teoría de la comunicación de masas, entre otros.

Por último, el trabajo se centra en el documental de Patricio Escobar y Damian Findvard como objeto de estudio. La hipótesis del documental es desentramar las maniobras que realizaron los medios para encubrir a la policía en los asesinatos casi públicos de Maximiliano Kozteki y Darío Santillán. Los medios ocultaron las pruebas, en concreto, una secuencia de fotografías que no fue publicada hasta días más tarde.

Para analizar este objeto de estudio, utilizamos un método deductivo y cualitativo. Una vez visualizada la película estudiamos cómo se componía la retórica de la argumentación: dónde estaban ubicados los testimonios, qué decían y en qué escenario habían sido grabados.

También analizamos los elementos fílmicos relacionados con la composición de la imagen y uso de imágenes de archivo, las técnicas de contraposición para evidenciar la “mentira” de los medios, y el uso de la música y efectos sonoros para rememorar los disparos en la represión y activar la subjetividad.

2. Estado de la cuestión: El documental y su función política

2.1. ¿Qué es un documental?

Definir el documental es una tarea difícil, ya que no existe como género en tanto a unas normas que se repitan y generalicen. Cada documental desarrolla estrategias, técnicas y métodos de trabajo distintos: tiene una naturaleza dinámica y cambiante. Toda tendencia en el cine refleja características sociales y políticas de su época, y el documental, como clase, no lo iba a hacer de otro modo.

Casi tanta diferencia hay entre una película de ficción y dos documentales entre sí. Sobre un mismo tema se pueden dar dos modos de representar la realidad totalmente opuestos, como por ejemplo *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) y *Noche y niebla* (Alain Resnais, 1956), ambos sobre los campos de concentración de la segunda guerra mundial. Es lógico preguntarse, entonces, qué tienen en común los documentales, cómo los podemos categorizar, o cuáles son sus rasgos.

Podemos definir el documental apoyándonos en sus diversas aristas, que obedecen a la diversidad de contenidos (información, aprendizaje, propaganda), formas (cine, reportaje, etc.), “escuelas” (“cine-ojo”, británica etc.) o subgéneros (documental histórico, social, político, etc.) (Villarroya, 2016: 28).

El documental relata hechos que sucedieron o están sucediendo con independencia de que se haga una película de ellos. Es decir, recoge el material del mundo histórico y sus personajes existen antes, después y fuera del film. El cine documental es, valga la redundancia, un documento sobre épocas históricas, modos de vida y costumbres. Conjuga dispositivos estéticos, tecnológicos y políticos donde la versatilidad de sus técnicas, y la innumerable gama de contenidos es vital para la investigación histórica, o historia del cine.

La mayor distinción o delimitación del documental es con la ficción, una construcción por oposición que nos acerca al concepto de “modo de representación institucional” (Burch, 1987). Esta definición tiene relación con los discursos de sobriedad que hará Nichols, y que abordaremos unos párrafos más adelante.

Para Burch, este modo de representar la realidad es sinónimo de verosimilitud. Una narrativa que avanza siguiendo una lógica causal y progresiva, un montaje entendido como sutura y garantía de continuidad. Estándares que se adoptan para codificar el lenguaje cinematográfico con el fin de que el “mundo ficcional” ofrezca una coherencia interna, causalidad lineal, realismo psicológico y continuidad espacial y temporal (Burch, 1987: 31-37).

El propio término “documental” debe construirse de un modo muy similar al mundo que conocemos y compartimos. La práctica documental es el lugar de oposición y cambio (Nichols, 1991: 42). Por esa razón, la categoría de cine documental surge del cruce entre un análisis textual concreto y el flujo histórico en el que los documentales están insertos.

John Grierson, padre del documental social, sustantivó el verbo “documentar” en 1926 por un comentario alusivo al film *Moana* (Flaherty, 1926), pero el documental es mucho más que una documentación mecánica de algún fragmento de la realidad. Es una forma artística en cuanto a la estructura retórica, la edición, la dirección de fotografía, el sonido, etc.

Los hechos que aborda un documental pueden ser tanto pasados, utilizará más imágenes de archivo o testimonios para reconstruir la realidad, o puede que narre cosas que están pasando en el mismo momento que sucede la filmación, tal y como lo hace el estilo directo de Frederick Wiseman: sucesos que se producen en el mismo instante en que el cineasta las está filmando. Entonces el trabajo se organiza de acuerdo a esta característica del material (Beceyro, 2007).

En este trabajo de investigación nos centraremos en los documentales como vehículo de descubrimiento hacia el espectador, ya sea a través de la forma de ensayo histórico o del periodismo gráfico.

El documental es un acto de comunicación, por lo tanto, selecciona, omite y decide qué mostrar y qué no. Incorpora distintos elementos para apoyar su argumento y para construir conocimiento, ya sea a través de una lógica informativa, retórica persuasiva, o haciendo uso del lenguaje poético.

Bill Nichols es uno de los teóricos e historiadores más influyentes del cine documental y, además, será el autor de referencia en cuanto al marco teórico de este trabajo. Nichols tiene una concepción dialéctica del documental, como instrumento de transmisión de mensajes para configurar la sociedad. Afirma que el documental tiene cierta semejanza con los discursos de sobriedad (ciencia, economía, política), en tanto

que son sistemas que pueden y deben alterar el mundo, y sus acciones pueden acarrear consecuencias: “son vehículos de dominio y conciencia, poder y conocimiento, deseo y voluntad” (Nichols 1991: 32).

Nichols es también uno de los fundadores de los estudios sobre cine contemporáneo, que comienza en los años 70 y concluye con el nacimiento del cine posmoderno. El documental se puede definir desde tres ángulos: desde el punto de vista del realizador, desde el corpus (sistema textual), o en relación a sus espectadores (los hechos que han sucedido en un lugar y una fecha se presentan como reales al espectador frente al clásico pacto de “suspensión de incredulidad” del cine de ficción).

Cada punto de partida nos lleva a una definición distinta, aunque no contradictoria. Pero los tres modos confluyen en un elemento común: la argumentación. La lógica organizativa de un documental enfatiza un argumento subyacente, una aserción o afirmación sobre el mundo histórico, que otorga a este género un sentido de particularidad (Nichols 1991: 27).

El documental empieza con la representación concreta de personas y lugares, situaciones y acontecimientos. Su éxito depende de la capacidad para inducirnos hacia enseñanzas de mayor calado, a partir de los detalles que nos ofrece. Cada montaje o corte es un paso hacia delante en una argumentación y el descubrimiento del conocimiento. Un género relativamente económico, que sobrevive a las tendencias comercializadoras del cine.

2.2. Tipología del documental

En el documental destacan cuatro modalidades de representación, como patrones organizativos dominantes en torno a los que se estructuran la mayoría de los textos: expositiva, de observación, interactiva y reflexiva. (Nichols 2001:65)

Cada una de ellas despliega los recursos de la narrativa y el realismo de un modo distinto. No son categorías fijas, y tampoco su evolución fue lineal, más bien la conciencia de las normas y convenciones fue desarrollándose hasta necesariamente transformarse en otro tipo.

Las modalidades tienden a combinarse y alterarse dentro de los filmes, y en cada una de ellas hay tendencias que pelean por la autoridad dentro del campo de batalla histórico. ¿Cómo representar a las personas y cuestiones? Cada modalidad lo aborda de

manera distinta planeando cuestiones éticas, estructuras textuales y expectativas distintas. Combina los recursos y las herramientas de forma diferente para alcanzar sus objetivos.

2.2.1. Modalidad expositiva

Es la modalidad más cercana al ensayo. Se asocia con el documental clásico, donde una voz en “off” ilustra las imágenes. De hecho, sigue siendo el principal método para transmitir información desde la década de los 20. Se dirige al espectador directamente a través de intertítulos o voces que exponen la argumentación acerca del mundo histórico.

El modo expositivo se destaca por perseguir la transmisión de la objetividad, y el conocimiento suele ser epistemológico en el sentido que lo define Foucault, que tiene cierta semejanza con la teoría de la espiral del silencio planteada por la politóloga alemana Elisabeth Noelle-Neumann. Las formas del documental expositivo están de acuerdo y en sintonía con las categorías y conceptos reconocidos como ciertos en un tiempo y lugar. Es decir, coincide con la ideología y los sentidos comunes dominantes que sostienen nuestros propios discursos de sobriedad. Según Nichols, este modo permite transmitir un nuevo contenido en un marco de referencia que no hace falta cuestionar, ni establecer.

Los textos expositivos, y su comentario dirigido, plantean cuestionamientos relacionados con la ética, política e ideología. ¿Cómo el texto habla objetiva o persuasivamente? ¿Qué conlleva hablar en nombre o a favor de alguien en términos de doble responsabilidad con el tema de la película y con el público, cuya aprobación se busca? La retórica de la argumentación del comentarista desempeña la función de dominante textual, haciendo que el texto avance al servicio de su necesidad de persuasión (Nichols 2001: 68).

La exposición puede contener entrevistas a fuentes, y es el propio texto quién determina los aspectos de duración, contenido, o lo que pueden o no decir los testimonios. Las voces de otros quedan entrelazadas en una lógica textual que las incluye y orquesta. la voz de autoridad pertenece al propio texto, y los testimonios se utilizan para respaldar la argumentación y conseguir su efectividad.

El flujo lineal cronológico se basa en la marcha diacrónica de causa/efecto, premisa/conclusión, problema/solución. El montaje está al servicio de mantener la continuidad retórica, más que la espacial o temporal. Este tipo de montaje característico

del documental se define como probatorio. Los cortes que producen yuxtaposiciones inesperadas sirven para establecer nuevas metáforas, o tornar extraño lo que se había hecho familiar.

El espectador de documentales de esta modalidad tiene expectativas de que ante él se desplegará un mundo racional en lo que respecta a la lógica (causa/efecto) entre secuencias y sucesos: “se espera que el texto expositivo tome forma en torno a la solución de un problema o enigma (...) se erige a menudo sobre una sensación de implicación dramática en torno a la necesidad de una solución “ (Nichols 2001: 72).

La imágenes o frases que se repiten con frecuencia funcionan como estribillos que acentúan puntos o nudos temáticos, o connotaciones emocionales.

La presencia del realizador, como autor del documental, se encarna a través del comentario y la voz en “off”, si la hay. Nichols afirma que el ente de autoridad o institucional está más representado por el logos (la palabra y su lógica), que por el cuerpo histórico de un ente auténtico. Es decir, el espectador le presta más atención al desarrollo de la argumentación o declaración acerca del mundo que el comentarista expone, que a su presencia física como actor social.

La dinámica armónica que adquieren todos los elementos y recursos sumerge al espectador en el suspense. El documental como arte se basa en la anticipación, postergación, resolución de enigmas... y menos en la clásica resolución de problemas.

2.2.2. Modalidad de observación

El cine documental de observación cede el control, más que cualquier otra modalidad, a los sucesos que se desarrollan delante de la cámara. Allí, el realizador apenas interviene.

Se habla de un cine de realidad o naturalista. Para algunos teóricos los términos “cine directo” y “cinéma vérité” son intercambiables; para otros, hacen referencia a modalidades diferentes. Se desarrolló en la época de los 50 y 60, gracias a los avances en el campo tecnológico, ya que la aparición de equipos más pequeños y manejables permitió sacar las cámaras a las calles y grabar el sonido ambiente. En el mismo periodo, se desarrollaron distintas escuelas con esta estética del movimiento: el “free cinema” en Inglaterra o el “direct cinema” en Estados Unidos.

La modalidad de observación no organiza la argumentación del film en torno a la solución de un enigma, sino que se centra en la descripción exhaustiva de lo cotidiano. Este tipo de cine es una herramienta etnográfica, aborda las experiencias sociales contemporáneas, permite meterse de lleno y escuchar los diálogos de los individuos dentro de la familia, las comunidades locales o las instituciones.

La realización de observación provoca una inflexión particular en las consideraciones éticas. Puesto que esta modalidad se basa en la capacidad de discreción del realizador: ¿dónde está el límite para grabar la vida de la gente sin alterarla irremediablemente? ¿Hasta que punto y de qué modo se representan las distintas voces? ¿El contenido de la película es respetuoso con las vidas de los otros, o se utiliza para argumentar un discurso? La presencia de la cámara en el lugar atestigua su presencia en el mundo.

La sensación de observación no solo procede de la habilidad del realizador para registrar momentos especialmente reveladores, sino también de su capacidad para incluir momentos representativos del tiempo auténtico, en vez de lo que podríamos llamar tiempo de ficción (Nichols 2001: 74).

En el montaje, cada corte tiene la función de mantener la continuidad temporal y espacial de la observación. Por esa razón, aparecen “tiempos muertos o vacíos”, donde no ocurre nada de importancia narrativa. La posición de la cámara es como la de un actor y, por ende, estas secuencias “muertas” reflejan los ritmos propios de la realidad y justifican la posición del cineasta. Los textos se caracterizan por el trato indirecto, el sonido y las imágenes son sincrónicas (se registran en el momento de la filmación), y las tomas tienden a ser largas. Las yuxtaposiciones extrañas tienen un objetivo editorial, y las imágenes o situaciones recurrentes refuerzan el efecto de realidad al filmar los pequeños cambios entre un día y otro.

Para el espectador el marco de referencia del documental de observación es muy similar al cine de ficción: lo que observamos no parece preparado o forzado. Nichols habla de actores sociales porque los individuos se representan a ellos mismos frente a las cámaras y conservan la capacidad libre de actuar. En la ficción existe un distanciamiento entre el mundo imaginario, donde los actores interpretan su personaje y el mundo histórico.

Si prestamos atención a los momentos descriptivos desde el punto de vista de la semiótica o el comportamiento (...), ponemos una atención considerable en los códigos

de referencia que el texto importa o documenta como códigos operativos de la cultura que los actores sociales aceptan o rechazan de formas perceptibles (Nichols 2001: 77).

Estas técnicas anclan el discurso en las imágenes de observación que sitúan el diálogo, y el sonido, en un momento y lugar histórico específicos. Cada escena, como la de la ficción narrativa clásica, presenta una plenitud y unidad tridimensionales en las que la situación del observador está perfectamente determinada. Cada plano respalda el mismo sistema global de orientación en vez de proponer espacios que no guardan relación entre ellos. Y el espacio ofrece todos los indicios de haber sido esculpido a partir del mundo histórico, en vez de fabricado como un set de rodaje.

En conclusión, el cine de observación transmite una sensación de acceso sin trabas ni mediaciones, “un elemento de compromiso del espectador no es tanto una identificación imaginativa con un personaje o situación, sino una evaluación práctica de las respuestas subjetivas” (Nichols 1991:77)

2.2.3. Modalidad interactiva

¿Y qué ocurre si el realizador interviene o interactúa? ¿Qué ocurre si se rasga el velo de la ausencia ilusoria? Esta modalidad se inició en la década de los 20 por el impulso de Dziga Vertov con el llamado “kino-pravda” o “cine-verdad”, limitado tecnológicamente, y empezó a ser viable a finales de los 50 gracias al trabajo de los realizadores del National Film Board of Canada.

Con este tipo de documentales, el cineasta ya no tiene que limitarse a ser un “ojo” del registro cinematográfico, y su discurso no hace falta reservarlo para la posproducción en un estudio. La argumentación surge de la selección y organización de las pruebas ofrecidas por los testigos, y no de un comentario con voz en “off”. La autoridad textual se desplaza a los actores sociales reclutados, y las posibilidades de interacción entre ellos y con el realizador son mucho mayores que en las modalidades anteriores.

El documental interactivo hace hincapié en las imágenes de testimonio o intercambio verbal y en las imágenes de demostración, es decir, aquellas que afirman lo que dicen los testigos. El realizador hace un proceso de investigación social e histórico previo para poder desarrollar su argumentación en el momento de la filmación, predominando las diversas formas de monólogo y diálogo.

Esta modalidad genera una sensación de parcialidad, ya que los acontecimientos que van a tener lugar pueden tomar caminos alternativos según el proceso de interacción al cual somos testigos.

Surgen cuestiones de comprensión e interpretación como una función del encuentro físico: ¿cómo responden mutuamente el realizador y el ente social; reaccionan a los matices o implicaciones que pueda haber en el discurso del otro? También aparecen cuestiones éticas: ¿hasta dónde puede ir la participación? ¿Qué tácticas se utilizan? ¿Qué responsabilidad tiene el realizador de las secuelas emocionales de esta experiencia inclusive en años venideros?

Habitualmente se busca generar con los testigos una relación más parecida al defensor público que al acusador, ya que se busca información para un razonamiento. El texto interactivo adopta muchas formas, las más habituales son el diálogo y el monólogo, y todas llevan al encuentro directo con el realizador. Tiene una dinámica participativa que va más allá del uso del material (entrevista) en un texto expositivo. A su vez la entrevista genera cuestiones relacionadas con el poder, el control, el conocimiento y la política. Existen varios tipos: entrevista encubierta, entrevista común, pseudomonólogo, etc. La habilidad del entrevistador deriva en la capacidad de dar la impresión que está al servicio del entrevistado, cuando en realidad tiene el control de la situación.

El montaje tiene la función de mantener una continuidad lógica entre los puntos de vista individuales, y las relaciones espaciales pueden no ser contiguas o incluso resultar desproporcionadas. Las yuxtaposiciones inesperadas incitan al espectador a reevaluar las afirmaciones anteriores, a cuestionar el marco de referencia. La sensación de que otros han sido situados históricamente y nos hablan directamente a nosotros, lleva a que para el espectador los textos interactivos estén mas cerca del discurso que de la historia.

2.2.4. Modalidad reflexiva

La modalidad reflexiva medita la cuestión de cómo hablamos acerca del mundo histórico. Tiene como objetivo la toma de conciencia por parte del espectador del propio medio de representación y de los dispositivos que le han dado autoridad. Es la tipología más autocrítica y autoconsciente, y utiliza los mismos recursos que otros documentales pero los lleva al límite para que la atención del espectador recaiga tanto sobre el recurso como sobre el efecto.

En vez de oír al realizador implicarse únicamente de un modo interactivo con otros actores sociales, ahora vemos u oímos que el realizador también aborda el “metacomentario”. Como ocurre con la exposición poética, el texto desplaza su foco de atención del ámbito de la referencia histórica hacia las propiedades del propio texto. Los textos reflexivos son conscientes de sí mismos, no solo en lo que respecta a forma y estilo, como ocurre con los poéticos, sino también en lo tocante a estrategia, estructura, convenciones, expectativas y efectos.

Una de las singularidades del documental reflexivo es que rara vez medita sobre cuestiones éticas de interés general. Utiliza actores profesionales para evitar dificultades que podrían surgir si a los actores sociales o individuos no profesionales se les obligara a representar papeles y subjetividades que no son las suyas propias. A veces, inclusive el texto presenta al realizador que aparece dentro del encuadre, no como un participante-observador, sino como un agente de autoridad.

El deseo de abordar la política o la estética de la representación exige prestar mayor atención y organizar en mayor grado lo que ocurre delante de la cámara, así como la yuxtaposición de planos y escenas individuales. La modalidad reflexiva hace hincapié en el encuentro entre realizador y espectador, en vez de entre realizador y sujeto. Fue la última modalidad en aparecer porque es la más desconfiada con respecto a las posibilidades de comunicación y expresión.

A menudo el montaje incrementa esta sensación de conciencia del mundo cinematográfico. Por ejemplo, a veces los planos se alargan más de lo necesario para su tiempo de lectura para dirigir la atención hacia la imagen en sí misma, hacia su composición, hacia la influencia que ejerce sobre su contenido, hacia el encuadre que la rodea. Las yuxtaposiciones inesperadas funcionan como los formalistas rusos denominaron a su efecto “ostranénie”, el “extrañamiento” de lo familiar y la familiarización de lo extraño. La modalidad reflexiva pone énfasis en la duda epistemológica y utiliza las desviaciones estilísticas para provocar una sensación de extrañeza entre el realismo y la referencia.

La conciencia del espectador se fija tanto en todo lo que sostiene y aporta la tradición documental, como en el mundo que va mas allá, ya que el espectador experimenta una sensación de presencia del texto en su campo interpretativo. La reflexividad y la concienciación van de la mano porque a través de una conciencia de la forma y la estructura y sus efectos, se pueden crear nuevas formas y estructuras no solo en la teoría, sino en la práctica social. Como concepto político, la reflexividad se basa

en la materialidad de la representación que dirige, o devuelve, al espectador hacia esas prácticas materiales que constituyen el estado.

2.3. Breve trayectoria del cine documental y su rol político

El documental político no es solamente político por una cuestión temática, sino por una forma de enfocar esos temas, de tomar partido. Un film cuya posición no se explicita no podría ser considerado un documental político. El andamiaje del documental político supone una relación directa y franca entre el film, el tema, y entre el arte y la vida social (Beceyro, 2007). Implica una homologación entre cine y realidad: se actúa al mismo tiempo, automáticamente, en el campo del arte y el plano social.

El cine se convierte en un medio fundamental de visibilización de un conflicto, un cine comprometido, de carácter documental y político que nos permite pensar y dar cuerpo a las problemáticas de la sociedad contemporánea como un sistema integral saturado de contradicciones, y que necesita ser transformado. El cine documental político rechaza el fetichismo burgués de la (in)diferencia, eligiendo a cambio reflejar la similitud en situaciones de opresión, exclusión y resistencia (Vilensky, 2007).

Hay técnicas frecuentes para reflejar la ideología a través de la estética, como el efecto de distanciamiento, el enfoque “tipicalista”, la sinergia entre lo emocional y lo intelectual (el arte de conmover sin entretener), la utilización de imágenes de archivo o de otros films, etc.

Este tipo de cine también tiene en su visionado una instrumentalidad política, entre sus objetivos está convertir el momento de la proyección en un acto político: un cine de discusión donde el film se detiene para debatir. Esto supone nuevos modos de exhibición y una nueva funcionalidad de la película, y en alguna ocasión justifica “cierta manipulación” en la proyección.

Generalmente, se concibe a los directores como pensadores e intelectuales que utilizan la fuerza dialógica del cine como vehículo de sus ideas, y la mayoría de ellos surge de una vanguardia artística politizada cuyas condiciones son proporcionales y están dadas por la coyuntura histórica. Lo político comienza a ocupar un rol en la escena cultural, reflexionan sobre las cuestiones relacionadas con la toma de poder, y sobre el papel debe cumplir el arte en la sociedad.

2.3.1. La revolución del “cine-ojo”

La Revolución Rusa de octubre de 1917 fue uno de los hechos más trascendentales del siglo XX. Cambió por completo las relaciones de poder y se constituyó por primera vez en la historia un estado obrero. Esta transformación política y económica estuvo acompañada de un profundo cambio cultural hacia la creación de un “hombre nuevo” y, como no podía ser de otro modo, el cine jugó un papel esencial en el cambio de paradigma y de conciencia, sobre todo en una sociedad con altas tasas de analfabetismo. En palabras de Lenin, uno de los líderes de la revolución, “de todas las artes, el cine es para nosotros la más importante” (Leyda 1965:205).

El 17 de agosto de 1919, Lenin firmó el decreto de nacionalización de la industria cinematográfica, estableciéndose estudios en todas las repúblicas soviéticas, donde destacó Mosfilm en Moscú, así como la creación de la primera escuela de cine del mundo.

Antes de la revolución hay que destacar algunos films donde ya se intuía las tendencias y corrientes que se asentarán en la década de los 20. Películas como *La defensa de Sebastopol* de (Vasili Goncharov, 1911), se encuadraban dentro de la actividad documental de productoras como Pathé y Gaumont, que distribuyeron crónicas de operadores rusos que cubrían la guerra ruso-japonesa. También hubo producciones más vanguardistas como *Drama en el cabaret futurista 13* de (Vladimir Mayokovsky, 1914). (Sánchez, 1997: 85).

El cine soviético era un cine de corte experimental, y buscaba diferenciarse de otras cinematografías como la estadounidense, centrada en mantener el orden burgués y la rentabilidad económica. Una política de cine donde con frecuencia se recurrían a temas pasados con fines educativos, donde desaparecía el protagonismo individual por el colectivo, y se representaba el mundo histórico con un realismo que volvía difuso el límite entre documental y ficción.

La organización de la industria se planificaba en “tres eslabones con los que se establecía una relación de pueblo-industria” (Bordwell, 1999):

- Primero se encuestaba al público para saber sus gustos y necesidades.
- La producción de la película intentaba influir en el público, apoyándose en las demandas recogidas en las encuestas.
- Los espectadores eran una fuente de opiniones reiniciando así el ciclo.

El inicio del cine revolucionario comenzó con *La Huelga* de S.M. Eisenstein (1925), obra donde se asientan las bases del “montaje de atracciones” que se desarrollaron en otras obras como *El Acorazado Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1926) y *Octubre* (Sergei Eisenstein, 1928). Este periodo de vanguardia y experimentación concluía en 1932 cuando Stalin declaró el realismo socialista como doctrina estética oficial. El montaje soviético significó un gran avance en el lenguaje cinematográfico y aportó nuevas ideas y visiones (Leyda, 1965).

El montaje tuvo dos corrientes. Por un lado, estaba la “Fábrica del Actor Excéntrico” (FEKS), dirigido por Gregori Kozintev, y el “cine puño” de S. M. Eisenstein. Ambos coincidían en que el montaje debía representar un choque de planos que buscaba impactar a la audiencia. Por otro lado, estaba el citado “cine-ojo” de Dziga Vertov, donde el montaje jugaba un rol para unir dos fragmentos de la realidad: todo un precedente del cine documental.

La tarea de Dziga Vertov se centró en liberar la mirada de las jerarquías impuestas. En su creación artística eran habituales los planos cenitales que se movían libremente por las ciudades del nuevo orden social. Una nueva posición de la mirada que rompía con el tiempo y el espacio fijos presentes en las representaciones teatrales y el cine desde sus inicios. Con el “cine-ojo” se presentaba la posibilidad de conectar distintos órdenes temporales y espaciales, hasta ahora inconexos, por los distintos modos de representaciones artísticas precedentes. Liberaba a la mirada de la visión biologicista de la realidad.

Vertov apostó por la acción natural de los hechos, sin guiones preestablecidos. Lo primordial en el sistema de Dziga Vertov era la materia: “esta materia no está preconfigurada ni programada ya que se obtiene a partir de las observaciones del medio natural, de los movimientos imprevisibles que se encuentran en la realidad objetiva. A partir de esta materia, Vertov organiza sus filmes” (Vertov 2011: 8).

En palabras del propio Vertov, el objetivo del “cine-ojo” no era representar la realidad nueva o retratar los hechos de la revolución. Vertov, que era miembro del comité de cine, les decía a sus discípulos los “kinoks”: “Tenemos como tarea esencial y como programa ayudar a cada oprimido en particular y al proletariado en general en su ardiente aspiración a ver con claridad en los fenómenos vivos que nos rodean” (Vertov 2011: 208).

Otra vertiente del montaje soviético fue la representada por Kuleshov y su famoso uso de material de archivo o “efecto Kuleshov”. Impulsado por la falta de material de archivo, este efecto se basaba en la superposición de planos para crear relaciones simbólicas. A menudo, se rechazaba el uso del intertítulo primando la parte visual sobre la narrativa.

2.3.2. El documental social en los años 30

En los años 30 y 40, el documental estuvo marcado por el contenido político. No es extraño, ya que en el plano social y económico ocurrieron hechos de la relevancia de la “Gran Depresión” o el desarrollo de la política “New Deal”, en el corazón de Estados Unidos, y en el resto del mundo aumentaron los conflictos bélicos y los aires revolucionarios impulsados por la Revolución Rusa.

Los principales estudios estadounidenses distribuían películas, cortometrajes y noticiarios por las salas de todo el mundo, y generalmente tenían un contenido centrado en el entretenimiento y el espectáculo. Un ejemplo de la limitación de los contenidos documentales lo encontramos en 1931, cuando los estudios Twentieth Century Fox publicaron un documento en el que se prohibía exhibir en sus salas noticiarios con contenido “controvertido”.

Ante este panorama, que no dejaba lugar a un cine comprometido con la realidad, se creó en 1930, en Nueva York, la Liga de Trabajadores *Cinematográficos y Fotográficos*, que pronto se extendería por otros lugares del país, y se organizaban en conferencias anuales donde debatían de forma asamblearia. Estas ligas documentaban los despidos, las huelgas y las protestas, y sus films comenzaron a exhibirse en las salas bajo el subtítulo “Noticiario de trabajadores”.

En 1933, con la elección de F. D. Roosevelt como presidente de los Estados Unidos, las ligas contaron con el apoyo oficial del gobierno, lo que permitió realizar proyectos como *Hands* (1934) de Ralph Steiner y Willard Van Dyke, o proyectos fotográficos como los de Walter Evans, que comenzaron a recorrer el país mostrando la devastación y la miseria de los campos. En conjunto, eran films que cuestionaban la degradación ambiental, como consecuencia de la dejadez política en algunas zonas del país, o la sobreexplotación de los recursos forestales. Dos películas destacadas son *The Plow That Broke* (1936) y *The River* (1938), ambas de Pare Lorentz.

En 1940, el gobierno renunció a la hegemonía que venía conquistando en la producción de documentales a través de las ayudas oficiales, y la actividad fílmica volvió a manos de las empresas privadas.

En Europa, el cine documental tuvo un desarrollo paralelo. Los films en defensa de alguna causa se rodaban como una película muda a la que posteriormente se le añadía una voz en “off”. Entre los cineastas que destacaron por su interés en las cuestiones sociales encontramos a Joris Ivens, un realizador holandés de cine documental que comenzó haciendo cortometrajes de tipo experimental con imágenes en movimiento como *El puente* (1928) o *La lluvia* (1929).

En ese contexto, John Grierson acuñó el término documental social en base a la producción *Mohana* de Flaherty (1926). Grierson consideraba que el rol del documental era llegar a la población a través de la vertiente artística para enfrentar al ser humano con los problemas y condiciones de injusticia que generaba el sistema capitalista. Tuvo influencias soviéticas, particularmente la teoría del montaje de Eisenstein.

Grierson tomó nociones de las teorías sobre opinión pública de Walter Lippman, gracias a sus estudios en Glasgow, y desarrolló su propia concepción política del cine, volcada en la función social e informativa. Cuando regresó a Inglaterra consiguió financiación para rodar un film, y produjo una película sobre la industria del arenque titulada *Drifters* (1929).

Para el cineasta, el cine tenía que “educar en los valores de la democracia” y la comunidad, y consideraba al documental como una herramienta para luchar contra la falta de información y comprensión del mundo, así como un antídoto a las informaciones falsas o incompletas. El documental debía, a través de la representación de la realidad, fomentar la “participación en las cuestiones públicas”. (Moreno,N.)

Grierson fue el fundador de la Escuela Documental Británica, que promovía el esteticismo y la intención moral de las películas. De hecho, fue entonces cuando se hizo común el uso de la voz en “off” característico del documental expositivo. La Escuela Documental Británica es la precursora del “free cinema” y del “neorrealismo italiano” y la “nouvelle vague”.

2.3.3. El cine de la segunda guerra mundial

El cine durante la segunda guerra mundial se convirtió en un documento histórico, que permitió recoger y reconstruir testimonios y vivencias. Los avances tecnológicos

permitieron mejorar la accesibilidad, ya que las cámaras eran más versátiles, y se mejoró el soporte en el que se filmaba, el tratamiento del color y la reproducción de sonidos.

La industria cultural del cine funcionó como herramienta propagandística e informativa, y el cine y la publicidad estuvieron muy ligados a los regímenes políticos. Goebbels desarrolló la propaganda nazi, y Stalin y Serguei Eisenstein lo hicieron en el bando soviético y, contradictoriamente, cuanto más avanzaba la guerra fueron perdiendo gran parte de sus infraestructuras y limitando la distribución a las zonas más urbanas y con mayor población que no hubiesen sufrido la invasión alemana.

En Alemania el cine se centró en enaltecer figuras del régimen nazi, el sacrificio por la causa nazi, la exaltación histórica de Alemania y el odio antisemita. El estado controlaba los principales estudios cinematográficos y cobraron especial importancia los noticiarios por su capacidad para mezclar argumentos verbales y visuales (Pizarroso, 1990).

Una de las documentalistas que destacaron fue Leni Riefenstahl, con films como *La victoria de la fe* (1933) o *El triunfo de la voluntad* (1935), una de las películas de propaganda más conocidas en la historia del cine. El documental, que lo encargó el propio Hitler, muestra el acto de Núremberg (1934) donde se celebraba el congreso del partido nacionalsocialista al que acudieron más de 700.000 militantes. El objetivo del filme era mostrar como Alemania volvía a ser una potencia mundial gracias a su caudillo, Hitler, que se presentaba como el mesías que devolvería la gloria a la nación. Leni Riefenstahl juega con técnicas como la cámara en movimiento o la fotografía aérea que permite visualizar la multitud de personas presentes en el acto, la música y el sonido ambiente juegan su rol de ovación y exaltación del discurso de Hitler que se mantiene como elemento principal. Más adelante produjo *Olimpiada* (1938), donde experimentó con métodos cinematográficos revolucionarios, como colocar una cámara debajo de un auto para grabar a los atletas, o cavar fosas para tener una perspectiva aérea de los saltos. (Seder, 2005)

El triunfo de la voluntad inspiró a Frank Capra para producir la serie documental *Why the fight* (1942-1945). El gobierno de los EEUU le encargó el proyecto durante el transcurso de la segunda guerra mundial para justificar, primero a los soldados y después a la población civil, el giro político por el cual pasaban de no intervenir en la guerra, a aliarse con la Unión Soviética y el resto de los países agrupados en el bando de los aliados.

La serie documental surgió también como respuesta a la propaganda alemana, pero a través de las imágenes que se muestran podemos dimensionar lo que significó la guerra. Planos de aviones, soldados, trincheras, muertos, bombardeos etc., y una voz en “off” como hilo conductor que encarnaba Oscar Walter Huston con una retórica nacionalista y racista, estas características se evidencian más en el caso de Japón

El sonido sincrónico permitió escuchar el sonido de las explosiones. Uno de los elementos que se repite en todos los episodios es el final, donde George Marshall, el Secretario de Estado de los EEUU, decía lo siguiente: “la victoria de las democracias solo se puede completar con la derrota total de las maquinarias de guerra de Alemania y Japón”. Junto con el escrito de las palabras de Marshall, se superponía una imagen del mundo con una V de victoria, y de fondo una música patriótica.

También, productoras importantes como Disney se pusieron al servicio de la lucha, y fue la primera vez que el cine de animación se utilizó como medio de propaganda. En *Why the fight* recreaban aquellas imágenes que los productores no tenían, ya fuese porque no habían podido filmarlas o porque no existían, y entraba dentro del juego estratégico.

La productora Netflix realizó en 2017 una serie basada en el libro *Five Came Back: A Story of Hollywood and the Second World War* (2014) del periodista Mark Harris. Tanto el libro como el audiovisual compilan las vivencias de los directores John Ford, William Wyler, John Huston, Frank Capra y George Stevens, mientras producían cine de propaganda para el gobierno de EEUU.

La serie está articulada en tres partes: *The misión begins* (el antes), *combat zone* (el durante), y *The price of victory* (el después). La narración se articula mediante la voz en “off” de Meryl Streep, que une el numeroso material de archivo (entrevistas a los directores en esa época e imágenes de sus films), y el juego entre el tiempo pasado-presente a través del análisis de las obras por cinco importantes cineastas modernos (Paul Greengrass, Steven Spielberg, Francis Ford Coppola, Guillermo del Toro y Lawrence Kasdan).

La serie toma como eje conductor las experiencias de los directores, tanto en el momento de filmación de las imágenes en el frente de batalla, como los debates posteriores entorno a su montaje y exhibición. Numerosos debates sobre la ética y las posturas que tomaron los realizadores, como por ejemplo en la película *The Battle of San Pietro* (Huston, 1945), un documental sobre la batalla de San Pietro (Nápoles) con unas imágenes realistas durísimas donde se ve la muerte en primer plano.

En teoría los realizadores estaban grabando mientras los soldados luchaban. Sin embargo, unos años después (1993), gracias a la investigación de Peter Maslavski, se demostró que los soldados habían actuado. ¿Qué era cierto y qué no? Se difuminó la frontera entre realidad y ficción.

En el último episodio la miniserie ahonda las consecuencias emocionales, psicológicas y físicas que dejó la guerra para los directores. Supuso una transformación en sus obras y la visión del mundo que proponían a través del cine dando lugar a otras narrativas y estilos.

Humphrey Jennings también fue un documentalista destacado con películas como *Spare Time* (1939), y *The First Days* (1939), que mostraba a la ciudad de Londres preparándose para resistir los bombardeos. En la posguerra produjo *A diary for Timothy* (1945), un diario que pasa revista a los hechos acaecidos desde el desembarco de Normandía. “Después abandonó el género bélico con *The Cumberland Story* (1947), interpretada por mineros y que reflejaba un enfrentamiento entre sindicatos y patronal” (Salanova Sánchez).

El cine más histórico también jugó un rol en cuanto a analizar las causas de la tragedia, como en *Noche y Niebla* (Resnais, 1956), que mostró por primera vez imágenes de archivo del ejército nazi sobre el exterminio en los campos de concentración.

Los movimientos narrativos y estéticos que destacaron fueron el “neorrealismo italiano” y el “naturalismo francés”. Los films neorrealistas centraban su mirada en los dramas morales, íntimos y de supervivencia de las personas, lo que dotó al cine con una mirada más próxima al documental como por ejemplo el trabajo de Roberto Rosellini.

El “naturalismo francés” era una corriente documental de tono fuertemente realista y con interés social. Una de las obras más importantes de este periodo es *La sang des bêtes vetes* (Georges Franju, 1949) que reflejaba con crudeza la dinámica de un matadero.

Las películas buscaban generar un cambio en el comportamiento de los espectadores y, para ello, hacían uso de su poder emocional. La belleza a través de la imagen de la mujer, el personaje negro en condiciones de inferioridad, eran algunas de las características.

2.3.4. El documental político de los años 60

Durante los años 60 la lucha obrera-estudiantil recorrió el mundo y el cine buscó crear una representación audiovisual acorde a la situación. Las movilizaciones contra la guerra en Vietnam, la Primavera de Praga, la represión de Tlatelol, etc.: “las producciones audiovisuales fueron tan variadas como las posturas teóricas y políticas que surgieron, pero en todas las películas se buscaba cuestionar el sistema y el orden establecido” (Bruck).

El cine documental tomó partido y a menudo se referenciaba en teorías marxistas. Nuevas formas pusieron en cuestión el lenguaje y la estética dominantes, la tecnología ayudo a sacar las cámaras a las calles para transmitir la potencia de los acontecimientos que registraban cada vez más cámaras anónimas. Se desarrollaron tres nuevas formas de cine documental: “cinéma verité” (Francia), “cine directo” (EEUU) y “free cinema” (Reino Unido).

a) Francia: *la beauté est dans la rue*

El cine se sumó a la lucha obrero-estudiantil, y los trabajadores de la industria del cine participaban de las asambleas y fundaron los estados Generales del Cine Francés, donde llamaban abiertamente a producir cine militante.

En parte este movimiento surge de la revista “Cahiers du Cinéma” fundada en 1951 por André Bazin, en ella directores como Jean Pierre Melville, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Éric Rohmer planteaban su disconformidad con el modelo de “cine de qualité” (modelo industrial), sus estructuras académicas y su adaptación literaria.

Los directores de este periodo se caracterizaron por tener un bagaje cultural y cinematográfico amplio, muchos de ellos antes de ser directores fueron guionistas y en sus películas referenciaban a sus realizadores más admirados, además en esa época era muy común la asistencia a cineclubs lo que permitía la confluencia y el debate de las nuevas tendencias.

A la formación de la Nouvelle Vague también contribuyeron los aportes y la visión del cine de Alexandre Astruc con su cámara-stylo. Un cine de autor donde el director plasma su estilo a través de la cámara, como el escritor lo hace a través de la pluma. En este periodo el cine tiene un contrato verosímil con la realidad, huye de intervenciones

artificiales y manipulaciones, por el contrario, busca la espontaneidad de las calles, los saltos de eje en la acción.

El término se consolida como un nuevo fenómeno y lenguaje cinematográfico con dos películas: *Los 400 golpes* (Truffaut, 1959) e *Hiroshima mon amour* (Resnais 1959). La primera narra la vida de un adolescente rebelde en París que busca su identidad y combate con el desarraigo, el filme tiene un carácter autobiográfico y se rodó con pocos medios y en escenarios naturales rompiendo con la idea del cine de calidad. *Hiroshima mon amour* abord

a la intimidad de una pareja franco japonesa que debate en su intimidad cuestiones relacionadas con la memoria y el olvido. La película introduce la técnica del flashback dando peso a una única historia en vez de al tiempo lineal.

En general los films trataban la condición humana aislada en el marco de una sociedad pequeño burguesa y de posguerra. Consideraban el cine como una especie de autoconocimiento personal, por lo que en sus películas es frecuente encontrar referencias personales como en *La Chinoise* de Godard (1967). Una película con una cuidada estética que juega con los colores como símbolos y se destaca el rojo. La trama se desarrolla en un contexto inventado, en el que uno sucede encima del otro. Los personajes son un grupo de estudiantes en París que debate sobre los cambios culturales, políticos y sociales de ese momento, influye mucho la Revolución China.

Los avances técnicos hicieron posible que se rodara sin iluminación artificial, con la cámara en hombro y en localizaciones naturales donde les permitía hacer mejores movimientos de cámara introduciendo los travellings y la panorámica. En el estilo de los reportajes era singular el uso de tomas largas, sin estrellas importantes y con una interpretación improvisada por actores jóvenes. Un cine que trata temas morales, los personajes van en búsqueda de la libertad, una metáfora que busca incitar a la liberación de la sociedad al sistema capitalista donde las personas son tratadas como mercancías. A menudo son historias de reencuentro después de un largo viaje, o de la guerra, como en *Le Beau Serge* (Chabrol, 1958) donde Francois regresa a su pueblo y ve de nuevo a su amigo Serge que esta consumido en un matrimonio con problemas alcohólicos y un hijo con síndrome down.

En cuanto al lenguaje primaba la discontinuidad en el montaje, el orden de los planos estaba alterado, diferenciándose del montaje tradicional que pretendía pasar desapercibido. Un ejemplo es *À bout de souffle* (Godard, 1960) una película sin guion donde se iba improvisando la grabación.

En el mismo momento que se desarrollaba la Nouvelle Vague surgió otro movimiento (“Rive Gauche”) con cineastas como Chris Marker que produce documentales como *La Jetée* (1962) o *Le fond d l’air est rouge* (1967) hecha con imágenes no emitidas de la guerra de Vietnam. Este movimiento se caracteriza por ser muy retórico, literario, y con un minucioso cuidado en su elaboración.

b) El free-cinema de Reino Unido

Este movimiento nació a raíz de tres manifiestos que expresaban los ideales fílmicos y características propios de este cine, y estaban firmados por Lorenza Mazzetti, Lindsay Anderson, Karel Reisz, Tony Richardson, John Fletcher y Walter Lassally.

El primero de los tres se presentó en 1956 en el Soho de Londres, mientras se anunciaron las bases se presentaron los primeros trabajos de este grupo de jóvenes. En su estatuto decía lo siguiente: “como cineastas, creemos que ninguna película puede ser demasiado personal. La imagen habla. El sonido la amplifica y comenta. El tamaño es irrelevante. La perfección no es un objetivo. Actitud significa estilo. Estilo significa actitud. Mirad a Gran Bretaña, *free cinema*” (Trilnick).

En esta última afirmación se cuestionaba los cánones de Hollywood y el cine británico clásico. Pretendían irrumpir con un cine libre, huyendo de toda coacción formal, moral o política.

Las películas que se estrenaron en febrero de 1956, en el Soho de Londres, fueron *Together*, de Lorenza Mazetti, una triste historia sobre una pareja de sordomudos. *O Dreamland*, de Lindsay Anderson, y *Momma don’t allow*, de Karel Reisz y Tony Richardson, una crónica de un grupo de jóvenes que pasa la noche en un club de jazz, (este estilo musical es muy frecuente en las bandas sonoras de las películas del movimiento). Junto con John Osborne fundan Woodfall Film, su propia productora, la cual les permitió tener independencia y poder producir ante el casi unilateral financiamiento a la televisión.

Hay que mencionar la película *Un lugar en la cumbre* (1958), de Jack Clayton, que se considera una de las precursoras del *free cinema*. El filme critica el orden social, la meritocracia y la carrera hacia el éxito a través de la historia matrimonial de sus principales personajes.

La implicación social de este cine será una de sus principales características. Aparecen temas y problemáticas no abordadas anteriormente, por ejemplo, la situación

de los internados ingleses y su régimen de terror tal y como plantea la película *If* (Anderson, 1969).

Los escenarios enfatizan ámbitos cotidianos y conflictos laborales, surge el proletariado como personaje, y se empieza a grabar en zonas industriales, algo insólito hasta el momento. Denuncian la tristeza de la vida urbana y mecanizada por los ritmos de producción. Por ejemplo, *Sábado noche, domingo mañana* (Reisz, 1960) muestra la vida de un joven maquinista que en su descanso de fin de semana se dedica a beber mientras mantiene relaciones con una mujer casada. Introduce de forma realista y explícita el tema del aborto.

Las películas tienen una fuerte carga literaria; y la puesta en escena tiene un valor más funcional que expresivo, rasgo que diferencia a este movimiento con la Nouvelle Vague francesa. El *free cinema* también vino acompañado de una revista crítica, en este caso *Sequence*, que funcionaba como vehículo de las tesis creadoras del movimiento.

c) En Latinoamérica se respira lucha

Es imposible desligar el cine de los 60 y 70 con los procesos políticos que se vivieron en lo ancho y alto del continente. Las democracias se vieron asaltadas por una serie de dictaduras como la de Perú (1962), Bolivia y Brasil (1964), Argentina (1966), Ecuador, y en 1973 Chile y Uruguay. Estos regímenes totalitarios y de ultraderecha se mantenían gracias al discurso del miedo y el uso de la fuerza, las torturas, asesinatos y desapariciones eran moneda corriente.

Por ello, resulta lógico pensar que los intelectuales y el cine se acercaran a posiciones de izquierda, asumiendo un compromiso militante. No obstante, había pocas opciones: o los realizadores se sometían a los intereses de las dictaduras dominadas por los Estados Unidos y su industria cultural, o por el contrario llevaban adelante obras personales con pocos recursos, al margen del sistema y una clara oposición a él. El arte se ligó por completo a la política y la violencia fue uno de los ejes que atravesó el cine de este periodo.

Cuba, sin embargo, fue una excepción. Con el triunfo de la revolución se puso en marcha el Instituto Cubano de las Artes e Industria Cinematográfica, donde se destacaron figuras como Santiago Álvarez, quien desarrolló un estilo vanguardista con técnicas próximas al collage.

Existen debates teóricos sobre si durante esos años se creó un Nuevo Cine Latinoamericano. En este trabajo no entraremos en esa polémica, pero si destacaremos la búsqueda constante por una renovación estética y narrativa, así como temática y política, que en cada país tomó matices distintos. (Frías I.L, 2013.) Cuba defendió durante años una estética del subdesarrollo y la puso en práctica con films como *Los días del agua* (Manuel Octavio Gómez 1971) o *La primera carga al machete* (Manuel Octavio Gómez, 1969).

El punto de unión entre las corrientes y tendencias de los distintos países fue entender el cine como un instrumento catalizador de cultura, y como arma de combate en la lucha de clases. Tenían una visión intervencionista y dialéctica; lo que se decía o como se decía no era tan importante como la utilización de los materiales, ya fuese como material propagandístico revolucionario o a nivel internacional para sacar a la luz la podredumbre de la estaca.

Algunas obras referentes de este periodo son *Memorias del subdesarrollo* o *La batalla de Chile* de Patricio Guzmán (1975-1976-1979). Los realizadores tenían un carácter internacionalista y militante (Alvira, 2015: 6-9) , por ejemplo, para la producción de Guzmán, Chris Marker le aportó material fílmico indispensable para comenzar la producción, y el montaje se realizó en Cuba, ya que Guzmán debió exiliarse ante el golpe de Pinochet. Las imágenes de este documental muestran cómo se fue gestando el poder popular a través de las coordinadoras interfabriles que estaban dispuestas a tomar el poder.

Otras obras destacadas son *La hora de los hornos* de Solanas y Getino (1968), *Dios y el diablo en la tierra del sol* (1964), de Glauber Rocha, o *Vidas secas* de Nelson Pereira dos Santos (1963). Estos y otros directores comprendieron la necesidad de desarrollar una industria alternativa, a pesar de los escasos recursos que tenían para grabar y montar los films, crearon una serie de circuitos paralelos de distribución que se componían principalmente de Festivales como el de *Viña del Mar* en Chile: “un punto de encuentro, intercambio, y diálogo entre los distintos realizadores, estudiantes e intelectuales” (Gómez Tarín: 2006:4).

3. La mirada documental de la práctica periodística

En este apartado vamos a analizar cómo el cine documental aborda el oficio del periodismo y la industria de los medios. A través de la visualización de varios documentales, se puede observar cómo el documental profundiza sobre las contradicciones y los límites que se presentan en la praxis periodística bajo el sistema actual de medios, cómo se configura la opinión pública y que rol juegan los *mass media* en los sistemas democráticos.

También nos detendremos a analizar cómo la prensa tuvo responsabilidad en el desarrollo de conflictos bélicos como la guerra de Irak o en el encubrimiento de crímenes de lesa humanidad.

3.1. ¿Existe la objetividad? Entre el mandato de la norma y la subjetividad del periodista

“Periodismo militante, periodismo independiente, periodismo profesional, periodismo oficial, periodismo opositor... periodismo, en definitiva. Los debates en torno al estatuto de la verdad” (Espeche, 2015: 2) en el periodismo giran alrededor del concepto de objetividad. ¿Es posible ser del todo objetivo? ¿La objetividad es sinónimo de imparcialidad?

La materia prima del periodismo son los hechos, algo tan cambiante en su esencia como el reflejo de las aguas de un río. Capturar un instante y no otro, mostrar un reflejo y no otro, implica un trabajo de observación y selección. Existe una carencia en la reflexión epistemológica sobre el proceso periodístico, y todavía no hay un método para analizar el propio hacer (Ducrot, 2009: 21).

El paradigma de la objetividad está quebrado, pero todavía no surgió uno nuevo que lo sustituya, en parte porque sigue existiendo una lógica formal y excluyente de la praxis periodística.

El periodista informa sobre un hecho y en ese mismo acto interpreta y transforma, desde su prisma o visión del mundo, la realidad social y concreta que es el objeto de información. Desde esta perspectiva, “el acto de informar sobre los hechos que se producen en la realidad, o pensar teóricamente este acto, constituyen una tarea

filosófica, como lo es toda actividad que se desarrolle en el escenario de la disputa ideológica por establecer normas de aceptación colectivas” (Espeche, 2012: 3).

Antonio Gramsci defendía que “si aceptamos la idea de una concepción del mundo que llega a ser norma de vida, actuada en la vida práctica, se puede decir que la mayor parte de los hombres son filósofos, en cuanto que actúan prácticamente, y su actuar práctico (las líneas directrices de su conducta) contiene implícitamente una concepción del mundo, una filosofía” (2004: 422).

Entonces, parafraseando a Gramsci, la constitución de las sociedades con sus valores políticos e ideológicos surge del mismo espacio ya que los periodistas con unos determinados parámetros de la realidad operan sobre el mismo espacio donde se libran las disputas ideológicas.

Por ende, la interpretación de la realidad y su transformación son una unidad indivisible y, por tanto, el debate entre objetivistas y subjetivistas en torno a la esencia de la actividad periodística es falso, pero todavía la prensa oficial lo levanta como bandera (Espeche, 2012).

Los documentales sobre periodismo que analizamos para este trabajo muestran una visión similar a la posición adoptada en este TFG: existe la objetividad, pero no la imparcialidad. Un método dialectico de análisis de la realidad acorde a la naturaleza del documental. Parafraseando a Ricardo Horvath en su trabajo *Revolución y Periodismo* (2003), sería pretencioso y hasta desubicado comparar un periodista con un juez, exigir objetividad como sinónimo de imparcialidad, cuando lo que está en juego es el ejercicio del poder y la credibilidad de su discurso.

3.2. Globalización y medios de comunicación

3.2.1. Una gran empresa multimedial

“La primera función del periodismo es proveer a los ciudadanos con la información que necesitan para ser libres e independientes” (Kovach y Rosenstiel, 2014: 17). A finales del siglo XIX se constituye el modelo de prensa moderna, con la creación de las agencias internacionales de noticias, la profesionalización del periodismo, y las transformaciones económicas emanadas de los avances técnicos.

A pesar de los cambios, tanto en los formatos, distribución, plataformas, etc., las tecnologías no han modificado la función del periodismo, pero si han alterado su práctica. Kovach y Rosenstiel (2003) señalan tres fenómenos principales.

En primer lugar, la aparición de Internet elimina en algún sentido las fronteras, la categoría de proximidad geográfica como “input” a la hora de producir y seleccionar temas de interés. Una consecuencia de este fenómeno es la acumulación de la mayoría de los canales en manos de unos pocos grupos empresariales, tal y como refleja el documental *Shadows of Liberty* (Jean-Philippe Tremblay, 2012).

El film le dedica un apartado a la nueva legislación sobre medios de comunicación que le otorga un mayor poder a las corporaciones, al permitir la unión de grupos de distintos rubros. Ahora el lema es “big is better”, cuanto más grande mejor, circunstancia que permitió a Disney agruparse con ABC y facturar 19 billones de dólares en un año, y considerarse “la empresa creativa más grande del mundo” según su CEO Michael Eisner. El último factor según Kovach y Rosenstiel sería la globalización y como puede modificar los contenidos.

En el año 1965, el periodista Walter Lippman creaba la definición del “pseudoentorno” en su libro *Public Opinion*, un “reflejo de la sociedad” que se consolida en el imaginario colectivo a través de las imágenes mostradas en las pantallas, es decir cuestiona como los medios de comunicación construyen y modifican la percepción del mundo. Lippman advertía de la importancia de crear contenidos que actuaran como contraste a lo ofrecido por los hegemónicos, como una manera de combatir la unilateralidad en la imposición del imaginario.

El grupo de activistas que protagoniza el documental *City of Ghost* (Heineman, 2017) encarna la hipótesis de Lippman, cómo unos ciudadanos de la ciudad de Raqqa deciden formar un portal de noticias en internet para mostrar al mundo lo que estaba sucediendo en la sede del califato del Estado Islámico. Un proyecto de vida que altera el futuro que habían planeado antes de que el fanatismo religioso gobernara la ciudad, una misión que causa la muerte de varios miembros y el exilio de todos, pero que permite no solo informar, sino combatir la ideología fundamentalista de este grupo paramilitar, y se anticipa en mostrar la brutalidad de la que son capaces a la hora de crear sus atentados en Europa, por ejemplo.

Lippman señala dos aspectos claves en esta pedagogía mediática: su papel en la socialización humana y en la creación de identidades. Si tomamos como ejemplo este último documental, podemos observar con precisión cómo a través de los medios se

generan y reproducen elementos de violencia simbólica que tienen relación con los comportamientos estereotipados de la sociedad.

El Estado Islámico invirtió gran cantidad de dinero no solo en armas, sino en producciones mediáticas para justificar la violencia. Travellings y planos parecidos a los videojuegos de simulación, monos naranjas para los reos... todo calculado para crear una base social que respaldase lo inhumano.

3.2.2. El periodismo independiente: Libertad de prensa, no es libertad de empresa.

Nuestras clases dominantes han procurado siempre que los trabajadores no tengan historia, no tengan doctrina, no tengan héroes ni mártires. Cada lucha debe empezar de nuevo, separada de las luchas anteriores. La experiencia colectiva se pierde, las lecciones se olvidan. La historia aparece, así como propiedad privada cuyos dueños son los dueños de todas las cosas”.

El periodismo es libre, o es una farsa, Rodolfo Walsh

Mafalda decía que el palito de abollar ideologías era la porra de un policía. ¿Hasta qué punto ese palito no lo encarnan ahora los medios de comunicación? El escritor y periodista Oswaldo Bayer respondía en una entrevista para el documental *El arte de comunicar, el periodista* (Julio Ferrer, 2014): “En la radio, tv, prensa, tienen que estar representados los intereses de toda la población, el periodismo tiene que ser de derecho público”.

Así define el rol del periodismo: una profesión que tiene que ayudar al paso hacia delante de la sociedad hacia una igualdad y que, en la cotidianidad, se toca con los límites y el régimen impuesto de un sistema de medios que no busca la veracidad, sino el negocio.

El sistema de prensa moderna surge como modelo privado y separado del estado, no es el fruto de una filosofía política concreta, sino que emerge como negocio gracias al desarrollo de condiciones sociales previas (imprenta, alfabetización, desarrollo del mercado). En la doctrina liberal de prensa, esta institución no está sujeta a procesos de elección (democrática o no), ni a leyes aprobadas en órganos formales, sino que más bien la participación social en el mismo se organiza por las del propio mercado desregulado.

Esta concepción liberal ha sido paradójica y consciente de sus propios retos desde un primer momento (Aznar, 2010: 6), por lo que originalmente no se postuló la prensa formalmente como un cuarto poder representativo, sino como una función democratizadora del mercado.

Es curioso y contradictorio que uno de los países vertebrales del mercado y el capitalismo, Estados Unidos, naciera con una concepción de la prensa donde “si les das a los ciudadanos la información que necesitan pueden gobernarse solos”, afirma en *Shadows of Liberty*, John Nichols, periodista y fundador The Nation Magazine.

Los fundadores de los Estados Unidos, entre ellos Tomas Paine, otorgaron a los ciudadanos el derecho a una prensa libre, y era el Estado el que subvencionaba a los pequeños o incipientes dueños de imprentas, radios etc., con el fin de que todas las voces estuvieran representadas y el periodismo pudiera garantizar la democracia a través de la investigación del poder político, y el contraste de sus mensajes con la realidad de los ciudadanos.

El gobierno de Ronald Reagan introduce cambios en esta concepción más estatal de los medios, y afirmaba “el gobierno no es la solución a nuestro problema, el gobierno es el problema” (minuto 16 del film), y con ello reestructuró el sistema de medios eliminando las regulaciones y sumergiéndolo en la doctrina liberal y la estafa a la veracidad. Avanza la historia y retroceden las libertades ¿Es solo en Estados Unidos? ¿Paradoja o lógica capitalista?

Algo similar sucedió en Argentina con la fusión de Telecom y Cablevisión Holding. El grupo Clarín se elevó como uno de los grupos más grande de América Latina ocupando una buena parte del sector. Julio Ferrer, autor del libro *El oficio del periodista* en el que se basa el documental y protagonista del mismo, defiende el concepto de “militar la verdad” pero, ¿qué sería militar la verdad?

Con un estilo clásico, expositivo y sencillo, Julio entrevista en primera persona a tres reconocidos periodistas de “la vieja escuela”: Osvaldo Bayer, Stella Calloni y Carlos Aznares. En el film aparece él realizando las preguntas que serán respondidas, y también encarna la voz en “off” que, a pesar de no ser muy recurrente, ilustra los pensamientos en primera persona como la justificación del film. O preguntas intrínsecas de la profesión como el rol que juega socialmente, o cuestiones relacionadas con la ética.

Stella Calloni, corresponsal de guerra durante muchos años y autora de trabajos de investigación centrados en las dictaduras militares latinoamericanas como *Operación Cóndor o Recolonización o Independencia: América Latina en el siglo XXI*, habla de un periodismo militante de la verdad como aquel que busca generar informaciones de valor para el pueblo, un cronista de la historia que va hasta la primera línea y pregunta, investiga, es crítico con el poder y tiene un gran sentido de la solidaridad.

Un periodismo podríamos llamar subversivo, en cuanto a que subvierte los valores comerciales. Un periodismo que habla en primera persona, que contextualiza históricamente la narración del acontecimiento que cubre. Un periodismo transparente en cuanto a mostrar que intereses defiende, que combate las injurias y lucha contra las dictaduras. Un periodismo antagónico a lo que sucedió en la guerra de Ruanda, donde la radio jugó un papel en el genocidio haciendo apología del miedo y fue condenada judicialmente por ello. ¿Existe el periodismo no militante?

3.3. La realidad periodística a través del documental

El documental se presenta como producto de la inevitable necesidad de querer captar la realidad social y comprender la historia como resultado de luchas humanas al mismo tiempo.

La praxis periodística es abordada bajo el dominio del documental, convirtiéndose en una herramienta política y crítica que cuestiona la realidad y el desvirtuamiento del rol del periodismo en la actualidad. Uno de los principales motivos del distanciamiento entre los medios y la pluralidad de voces es la dependencia publicitaria para su propia subsistencia.

Si consideramos que los mismos empresarios que financian los medios, en parte también son dueños del diario porque lo sustentan día a día, será difícil que publiquen noticias o reportajes en contra de su imagen pública. Un blindaje político del que los espectadores son los grandes perdedores.

Los documentales sobre periodismo cuestionan la falta de objetividad o visión neutral de la prensa. Este concepto apareció tras la Segunda Guerra Mundial y el pacto de Yalta. A partir de la segunda guerra mundial, el comercio y la industria fueron adquiriendo una compleja globalización: aumentó el peso relativo de las empresas multinacionales y se multiplicaron las formas de cooperación en asunto políticos, económicos y socioculturales. Los Estados-nación son menos autónomos y están más expuestos a tendencias de ámbito mundial, y es frecuente que el contexto internacional dicte las políticas nacionales.

Por ejemplo, en el documental de Chris Foster, *Black and White and Dead All Over* (2013) se reflejan las luchas cotidianas en los diarios de Estados Unidos. Se centra en el *Philadelphia Daily News*, para mantener la calidad y la llegada del periódico a los

lectores. Una serie de entrevistas a los propios periodistas del medio que relatan los cambios y complicaciones sufridos producto de los cambios en la propiedad del medio.

El mensaje político tiene como objetivo convencer a la sociedad y legitimar a aquellos que han accedido al poder, para que lo puedan mantener. El documental sobre periodismo cuestiona las actividades políticas y económicas de los *mass media*. Pero, ¿por qué el cine puede revelar las contradicciones estructurales del sistema de medios?

El cine se libra del control político directo porque, en general, no se lo considera políticamente significativo, aunque a menudo se censuren algunos contenidos a causa de su potencial impacto moral, sobre todo en los sectores más jóvenes (McQuail, 2000: 49).

El documental sobre periodismo persigue imponer un “paradigma alternativo”, es decir, una visión distinta de la sociedad que no acepta el orden liberal-capitalista como lo mejor que puede dar la condición humana. La perspectiva alternativa de la mayoría de documentales visualizados es abrir investigaciones propias para comprender mejor el lenguaje y la cultura mediáticas, descubrir como se elaboran los diversos significados que se emanan del uso y consumo mediático (McQuail, 2000: 94).

Generalmente, la metodología es cualitativa y cultural, predominando el modo expositivo orquestado por una “voice over” o por el testimonio de las fuentes. En este caso la mayoría de las entrevistas son a periodistas, sociólogos, abogados, o cargos de autoridad de los medios, profesionales o intelectuales del rubro que vivieron en persona o teorizaron sobre los *mass media*.

Puede ser habitual que la cámara grabe la propia redacción, o sala de control con un sonido sincrónico que permite escuchar la toma de decisiones como si estuviéramos en vivo y en directo. Cuando los hechos son pasados se recurre a animaciones que reconstruyen la historia o a fragmentos emitidos en los propios medios como sucede en *For the Love of Movies: The Story of American Film Criticism* (Gerald Peary, 2007).

Este documental, que tardó más de diez años en realizarse (por falta de respaldo financiero), aborda los cien años de cine crítico estadounidense a través de fotografías, segmentos de películas, y entrevistas a numerosos críticos de cine en la actualidad. Cuando se estrenó en 2009 fue algo completamente novedoso, ya que todavía no había una definición de lo que era hacer crítica del cine.

Llama la atención que en este tipo de documentales son más habituales los planos omniscientes para contextualizar los lugares descritos o ilustrar las relaciones de poder y los contrastes sociales, o como transición entre las entrevistas. En general, las

entrevistas suceden a cámara, o a veces tienen un formato “más artístico” jugando con los planos objetivo y subjetivo de los personajes, como sucede en *City of Ghosts* de Matthew Heineman.

El montaje está puesto al servicio de la argumentación, es decir, no sigue un tiempo cronológico del conflicto sino de los distintos apéndices o subtemas tratados. Uno de los recursos para los cambios de escenario que se repite en varios documentales es pasar de imagen a través de una pantalla, ya sea que el personaje mire a un celular y cambie de escenario, o una imagen de archivo de la televisión.

El documental de Matthey Heineman tiene una estética menos formal y más cuidada, a través de los primeros planos, la música, los encuadres etc. Consigue que el espectador se sensibilice con la realidad de los personajes y sienta que es parte de su grupo de periodistas independientes, y utiliza diversos recursos, como por ejemplo el final en círculo, o numerosos “flashbacks”. Por ejemplo, el film comienza con uno de los protagonistas vistiéndose de gala, más adelante, al final de la película, contextualizaremos ese plano sabiendo que iba a recoger el premio que les otorgan por su labor periodística. La música cambia en función de los lugares donde el grupo se desplaza, y ayuda a crear un clímax de tensión cuando los protagonistas están en peligro.

3.4. El documental como constructor de memoria colectiva: *El periódico secreto de Agustín*.

“El documental que Agustín Edwards no quiere ver”, *La Nación*

El director Ignacio Agüero muestra sin censuras el rol que jugó en la dictadura *El Mercurio*, uno de los medios más influyentes y poderosos de la historia de Chile. Sus propietarios, la familia Edwards, también son dueños de *La segunda* y *Las Últimas noticias*.

El proyecto parte con la exposición del “Informe Valech”, que indica la responsabilidad de la prensa en las violaciones de DD.HH. cometidas durante la dictadura (1973-1990). Los periódicos manipularon información en connivencia con los aparatos represivos de la dictadura, y se podría decir que fue el medio de los militares.

Un documental interactivo donde un grupo de seis egresados de la Escuela de Periodismo de la Universidad de Chile realizaron sus investigaciones de tesis con el propio documental.

El director acompañó este proceso, que se extendió durante más de un año. En cierto sentido, la película se transforma en una especie de juicio pendiente, ya que es el único medio que no asumió todavía su responsabilidad en los crímenes, donde las fuentes comparecen en calidad de testigos.

Construye la realidad a través del guion, que incorpora varios recursos intertextuales como revistas, citas, recreación imaginaria de testimonios orales, etc. El film tiene una estructura didáctica compuesta por seis capítulos, y un epílogo donde se suman otros temas como la reforma agraria y la reforma universitaria en la Universidad Católica de Chile.

En *El Diario de Agustín* se manifiesta, desde un primer momento, su clara intención política a través de elementos retóricos como el encuadre, la ubicación del realizador dentro del relato, o el juego de yuxtaposiciones.

A pesar de no conseguir la entrevista con Edwards, su rostro en cuadros y la ausencia del mismo, incluso mediante una llamada que atiende su secretaria, lo convierte en uno de los grandes personajes. *El Mercurio* es “sinónimo del tabú de la clase política” a asumir su rol durante la dictadura, y su imagen esta relacionada con la “impunidad, concepto que se repite a lo largo del documental” (Dittus 2011).

Podríamos afirmar que *El Diario de Agustín* es una película militante, es decir, la producción, distribución y exhibición de películas tienen un fuerte contenido político al servicio de la intervención por un cambio social. Las formas que pueden adquirir estos documentales para la intervención pueden ser muy variadas: desarrollar conciencia, contrainformar, agitar, adoctrinar, denunciar, explicar, mostrar luchas u organizaciones de base, etc. (Campo, 2005).

Un ejemplo de la “peligrosidad” del documental fue la censura que sufrió en su propio país, siendo que al director le otorgaron el premio Altazoz en 2009. El documental se estrenó el 3 de noviembre de 2008, en el Festival Internacional de Documentales de Santiago en la Universidad Católica de Chile, y en mayo del 2010 sus derechos de exhibición fueron comprados por el canal estatal de televisión nacional, quien no lo emitió hasta el 2014 en el horario de trasnoche. Algo similar ocurrió con la televisión por cable, que provocó la renuncia de su directora, que consideró el hecho como censura.

3.5. El documental como propaganda de guerra: *Control Room*

“No se puede hacer la guerra sin medios, ni propaganda”
Productor Ejecutivo de Al Jazeera.

La película *Control Room*, de la cineasta egipcio-norteamericana Jehane Nouiain, pone de manifiesto la manipulación y el rol tan importante que jugaron los medios de comunicación en la invasión estadounidense de Iraq en el año 2003.

La película, que está rodada en gran medida en el canal de noticias árabe más importante, Al Jazeera, y en la sede central del comando norteamericano (*Cent-Com*), donde estaban las cadenas como Fox, BBC, CNN, etc.

Los escenarios no son casuales, ya que lo que persigue la directora es mostrar cómo se vivió el desarrollo del conflicto en ambos bandos. La guerra de Iraq no fue exclusiva de tanques y ejércitos, y es que el periodismo y la propaganda tenían una ardua misión: los estadounidenses querían convencer a la opinión pública mundial de las razones justas por las que habían invadido Iraq: la presunta posesión de armas de destrucción masiva por parte del gobierno de Saddam Husein. Por otro lado, la prensa iraquí quería mostrar la violencia de EE.UU. ante la opinión mundial.

Alejandro Pizarroso afirma que el fenómeno de la propaganda está indisolublemente unido a la historia de la guerra: “actúa y ha actuado en todos los conflictos bélicos en mayor o menor medida y en algunos momentos ha llegado a ser decisivo. La guerra es una actividad humana primigenia y en ella la acción psicológica ha sido esencial incluso en sus formas más primitivas” (Pizarroso, 2002: 11).

El documental plantea preguntas relacionadas con el uso de la propaganda, la construcción del enemigo y la utilización de las víctimas. ¿Dónde estaban los soldados iraquíes? ¿Por qué no vimos imágenes de ellos durante la retransmisión televisiva de la guerra? ¿Por qué todos los que acompañaban a gritos la entrada de los tanques en una plaza de Bagdad, en esa escena que recorrió el mundo y que acabó con la caída de una gran estatua de Sadam Hussein, tenían un acento no iraquí?

El documental refleja minuciosamente las diversas estrategias de los medios de comunicación para ganar su propia batalla y contribuir así a ganar la guerra. Las numerosas entrevistas a los periodistas constatan la intencionalidad y orquestación por parte de los medios. Un analista político llamaba a los periodistas estadounidenses para exigirles que tenían que mostrar fotos de los soldados americanos curando heridas ante

la ofensiva iraquí que los bombardeaba con la sangre producida a los civiles en Bagdad. (sobre todo niños).

Otro ejemplo es cómo seleccionaban las tomas que serían retransmitidas por la televisión para no dar pistas al enemigo de sus posiciones. Podríamos afirmar que los dos bandos tenían cosas en común: los negocios con el petróleo. Uno de los instantes más reveladores del documental transcurre en el minuto 41, cuando Samir Khader, productor ejecutivo de Al Jazeera, afirma a cámara: “ahora trabajo aquí, pero podría trabajar en la Fox por una buena oferta”.

4. Análisis de caso práctico

4.1. El elegido: *La crisis causó dos nuevas muertes*

La primera vez que vi *La crisis causó dos nuevas muertes* estaba en clase de Teoría de la comunicación. Me resultaron impactantes muchas cosas de la película, pero quizás la que más me sorprendió fue que muchos de mis compañeros ya conocían el documental, y también les significó un punto de inflexión en cómo entender el oficio y el arte de comunicar. Después de visualizarlo se armó un interesante debate sobre el rol de los medios en la sociedad, cómo crean sentidos comunes e imaginarios a través de la opinión pública.

Si me preguntan por qué elegí la carrera de periodismo, contestaría lo mismo que cuando tenía 18 años y entraba en la facultad: porque quiero ayudar al pueblo a revelar las operaciones secretas de los poderosos, decodificarle ciertas informaciones que se ocultan bajo un retorcido discurso de tecnicismos, ser una Robin Hood de la noticia.

Algunos tacharon la respuesta como inocente, utópica, o panfletaria... Nada pudo quebrantar ese sentido crítico a la hora de entender el periodismo, no creo que la producción de noticias, reportajes o documentales vaya a cambiar la realidad, pero sí puede ser una herramienta para comenzar a transformarla.

Decidir poner el foco en un hecho y no en otro, entrevistar a una fuente y no a otra, es algo consciente. Y esa visión, ese posicionamiento con la verdad de los hechos, era una conclusión del documental *La crisis causó dos nuevas muertes*. La película formula interrogantes y rastrea las responsabilidades políticas y mediáticas del gobierno de Duhalde (en ese momento presidente de Argentina) y sus funcionarios.

¿Por qué este caso como tema y objeto de investigación? En primera instancia, por la motivación personal de cerrar el ciclo de mis estudios universitarios en forma de círculo, responder a la pregunta con un sinónimo más maduro y más científico que con 18 años, pero con la misma esencia.

En segundo lugar, por la vigencia y actualidad del caso. Hace 18 años del asesinato de Maximiliano Kozteki y Darío Santillán en la represión del puente Pueyrredón, y algunos de los responsables políticos siguen ocupando cargos gubernamentales. Santiago Maldonado, Luciano Arruga, o Luis Espinoza son algunos nombres víctimas de gatillo fácil en Argentina y, según un informe de Correpí en el 2020, ya son más de 102 asesinatos en manos de la policía.

Un accionar policial abalado por las autoridades de forma explícita como sucedió con la aprobación de la Doctrina Chocobar, que habilita a las fuerzas de seguridad a disparar sobre personas en situación de fuga, y da vía libre para utilizar armas de fuego cuando los efectivos se vean superados en número.

Esta ley se aprobó dos días antes de la cumbre del G20 en Argentina, mientras las televisiones bombardeaban con la reunión de los mandatarios internacionales, el Parlamento Argentino daba un paso al frente para que suceda la misma historia: criminalización de la protesta como pasó en el 2001.

Por eso la necesidad de un periodismo independiente de las grandes corporaciones, capaz de denunciar el abuso de poder por parte de la policía, que se proponga dismantelar las maniobras mediáticas y plantee preguntas y temas sobre cómo se sostienen y retroalimentan las instituciones y los espacios de poder económicos y mediáticos. La elección de este documental sirvió para profundizar en el tipo de periodismo que me gustaría hacer, qué técnicas utiliza para configurar su argumento y cuáles son sus bases científicas.

4.2. Los hechos: qué sucedió el 26 de junio de 2002.

La crisis de 2001 fue uno de los peores derrumbes sociales en la historia reciente de Argentina, no solo fue una crisis económica, sino que se puso en juego la continuidad del Estado como entidad con capacidad de autogobierno. En las calles se escuchaba un solo grito: “¡Que se vayan todos!”, y las revueltas populares provocaron que en menos de un mes pasaran cinco presidentes por el poder.

Uno de los desencadenantes fue la imposición del “corralito” el 2 de diciembre del 2001, que restringía la extracción de dinero en efectivo de los bancos. El 13 de diciembre los sindicatos declararon una huelga general, y en simultáneo comenzaron a producirse saqueos y cortes ante el hambre y la pobreza que atravesaban los sectores populares.

Esta dinámica de descontento e irrupción social estalló el 19 de diciembre, después de que el presidente Fernando de la Rúa proclamase el Estado de sitio. Miles de personas en todo el país salieron a las calles de forma espontánea. La represión se saldó con 39 muertos y, un día mas tarde, Fernando de la Rúa tuvo que renunciar a su cargo y abandonar la Casa Rosada en helicóptero.

Durante los seis meses posteriores hasta llegar a la fecha señalada, el 26 de junio, numerosas organizaciones populares y piqueteras cortaban puentes y rutas exigiendo pan, trabajo, salud, educación y vivienda ante la profunda crisis económica que atravesaba el país.

La masacre de Avellaneda, exlínea roca, fue una represión con gases lacrimógenos, balas de goma y plomo, orquestada por distintas fuerzas armadas y policiales bajo las órdenes del presidente Eduardo Duhalde, que se cobró la vida de los jóvenes piqueteros Maximiliano Kozteki (25) y Darío Santillán (21).

Los hechos sucedieron al mediodía del día 26 de junio del 2002 en el puente Pueyrredón, una de las vías que conecta el Gran Buenos Aires con los barrios periféricos y pedanías de la capital argentina. A las dos muertes se sumaron alrededor de un centenar de heridos, 170 detenidos, allanamientos y persecuciones que configuraron un escenario de violencia.

Sin una prensa eficaz, el Estado no puede reprimir, así los medios hegemónicos jugaron un rol clave en las primeras horas y días. Todos los testigos y corresponsales que cubrieron los hechos coincidían en que la policía disparó con balas de plomo, y fue quien asesino a Maximiliano Kozteki y Darío Santillán. A pesar de tener material fotográfico y audiovisual que demostraba lo que era vox populi, y mostraba en una perfecta secuencia la muerte de Darío, las imágenes tardaron un par de días en ser publicadas.

¿Por qué no las publicaron el día después de la represión? ¿Cómo mostraron los hechos y la verdad los medios? ¿Hasta dónde llega la responsabilidad de los periodistas?

El documental *La crisis causó dos nuevas muertes*, publicado en 2006, pretende, en primera instancia, reconstruir los hechos del 26 de junio, y desmontar las maniobras discursivas que utilizaron los medios de comunicación para encubrir la responsabilidad política.

También busca derribar la estigmatización y la criminalización del sujeto piquetero, y aportar a la hipótesis de que la represión estaba pensada y acordada con los medios, en la línea de lo que define Nichols: “el documental como practica institucional plantea cuestiones sobre las limitaciones impuestas por los distintos discursos que están en juego”.

4.3. Contexto del documental

La crisis causó dos nuevas muertes está dirigido por Patricio Escobar y Damian Finvard, y producido por Artó en el año 2006. Una productora de la que Patricio es parte y que defiende un cine independiente que contribuya a la reflexión y el debate. Entre sus elaboraciones encontramos *Sonata en sí menor* (2014), sobre los crímenes de Lesa humanidad en Uruguay y Argentina, o *¿Qué democracia?*

El documental de nuestro análisis fue el primero para ambos, y también fue pionero en cuestionar a los medios de comunicación en Argentina. El film dio pie para abrir el debate sobre las líneas editoriales, el monopolio de Magnetto (dueño de Clarín), o la libertad y decisión del periodista o fotógrafo a la hora de publicar su propia noticia. En el 2006 había pocas producciones documentales, y no existía financiación por parte del Estado. Años más tarde, el INCAA (Instituto Nacional de Cine y Audiovisual Argentino) aprobó un subsidio para ayudar a la industria argentina.

Estas variables influyeron en el tiempo de producción del documental. Tres años estuvieron los directores recopilando imágenes de archivo y peleando en la redacción de Clarín entrevistas con los protagonistas.

Un arduo trabajo que fue reconocido en varios festivales. *La crisis causó dos nuevas muertes* recibió los siguientes premios: Primer premio Festival Nacional de Documentalistas (2006), premio del público Festival Nacional de Documentalistas (2006), mejor montaje Festival de Atacama, Chile (2006), mención “José Luis Cabezas” mejor documental periodístico en el VI Festival de cine y video Documental de Avellaneda, y fue declarado de Interés Cultural por la legislatura de la ciudad de Buenos Aires.

Sin embargo, su estreno en el Centro Cultural “La Cooperación” no fue multitudinario. El éxito vino dos meses después de su estreno, cuando la prensa en general, y *Página 12* en particular, publicaron notas elogiándolo. Además, el documental y la secuencia de imágenes que sacó Pepe Mateos, donde se veía a Franchiotti y al cabo Acosta disparando a Darío, fue una de las pruebas determinantes en el juicio que los condenó a cadena perpetua.

El circuito de distribución del film, como todas las producciones de Artó, es un circuito alternativo que se basa en dos vías de difusión: por un lado, mueven la película por Internet, y en concreto la suben a la plataforma de Youtube en buena calidad. Cuando le damos al “play” a cualquier película de Artó, en el primer *frame* podemos leer: “se permite la copia, traducción y exhibición pública siempre que no existan fines de lucro”. Por otro lado, y siguiendo fieles a su filosofía de crear espacios de debate y cine abierto, reproducen la película al aire libre junto con organizaciones sociales.

4.4. Análisis del documental

Tal y como se ha visto en el epígrafe de introducción, vamos a analizar el documental bajo una metodología de análisis cualitativo, sustentada en los siguientes parámetros: posición ideológica, el foco en *Clarín*, retórica y estructuración del argumento, testimonio de las fuentes, imágenes de archivo, y, por último, música y efectos sonoros. Con el análisis se pretende abordar tanto los aspectos relacionados a la narración como los relacionados con los recursos fílmicos.

4.4.1. Posición ideológica

El documental se posiciona ideológicamente desde el inicio, y considera el titular como acto político, por eso su nombre es el mismo que eligió *Clarín* un día después de los asesinatos, y su “apellido” “spoilea” su posición sobre el rol de los medios y su visión (se nota en como pone con mayúscula la M de masacre).

Dentro del documental aparecen varios conflictos: el periodista como actor político o la visión de los medios hegemónicos vs el periodista como observador. Otra discusión es la referida a si la represión estaba pactada y era conveniente para los dos bandos, tal y como defiende Luis D’Elia (dirigente de una de las organizaciones piqueteras más grandes del conurbano bonaerense: Federación Tierra y Vivienda). O si, por el

contrario, estaba orquestada y fue una decisión evaluada y tomada por el gobierno ante el aumento de los cortes de ruta como método de protesta.

Esta contrahipótesis es defendida por Laura Valés (periodista de *Página 12*), Luis Zamora (diputado nacional y abogado de derechos humanos) y Claudio Pandolfi (abogado de los movimientos sociales), quienes afirman que la represión estaba pactada solo entre el gobierno y las fuerzas represivas.

4.4.2. El foco en *Clarín*

En el documental vemos titulares de noticias de varios medios, la tapa de los principales diarios hegemónicos del día 27, y fragmentos de programas televisivos de varias cadenas. ¿Por qué los directores ponen el foco en *Clarín*?

Por un lado, es el medio con mayor tirada de Argentina. Como grupo mediático tiene la mayor concentración de capital y fue uno de los grandes beneficiarios por la devaluación del 2001 y la “pesificación” de las deudas contraídas en el exterior (con Duhalde y su política de convertibilidad un dólar valía un peso). (Moreira, F. M, 2016) Por otro lado, la imagen que se tenía sobre el medio cambio después de la masacre de Avellaneda. Virginia Messi, periodista de *Clarín*, lo afirma en su entrevista:

“Es la expectativa frente al producto, no es tanto lo que hace o deja de hacer *Clarín*, yo pretendo que *Clarín*, entre los piqueteros muertos y la policía con armas, esté del lado de los piqueteros muertos. Sobre todo, cuando hay testimonios que dicen que la policía disparó. Nadie espera que lo diga *La Nación*, entonces con *La Nación* no se enojó nadie” (minuto 1:01:00)

También *Clarín* fue el medio que contaba con las mejores imágenes de la represión. Pepe Mateos, su fotógrafo, fue testigo directo y capturó todos los movimientos que sucedieron en el interior de la estación Avellaneda.

4.4.3. Retórica y estructuración del argumento

El documental está dividido en dos partes. La primera narra el asesinato de Maxi y Darío, y analiza cómo se diseñó la represión que duró desde las 12 hasta las 17 horas del miércoles 26. En el segundo bloque revisa que pasó con la secuencia de Pepe Mateo que discusiones y debates hubo en la redacción, demostrando así la manipulación por parte de *Clarín*, que tapó la responsabilidad política, encubriendo a los policías.

El texto es expositivo, ya que “se dirige al espectador directamente con intertítulos o voces que exponen la argumentación acerca del mundo histórico de forma exacta y convincente” (Nichols, 1991: 68).

El documental no presenta voz omnisciente clásica, plantea su posición y su tesis a través de la multitud de entrevistas realizadas y enlazadas con una precisión quirúrgica (a veces con la misma palabra que concluye un testimonio, empieza el otro).

Este recurso lo usa para remarcar y contrastar -aspecto sobre el que nos detendremos más adelante- palabras clave (como por ejemplo “reconstrucción” en el minuto 20). En otras ocasiones, los propios entrevistados muestran a cámara sus pruebas fotográficas y las interpretan, como por ejemplo en el minuto 13:30, cuando el periodista frente al ordenador hace “zoom” a un cartucho rojo (prueba de que la policía estaba disparando con balas de plomo 400 metros antes de la estación Avellaneda).

El realizador, en su técnica, incluye al espectador en el desarrollo de su argumento y la investigación documental desde el primer momento, generando un vínculo subjetivo de confianza y veracidad en el desarrollo de su hipótesis. (Moreira, F.M. 2016) El primer dato que vemos en pantalla es una placa con dos párrafos que contextualizan el marco histórico y político en el que sucedieron los hechos:

“El 26 de junio de 2002, seis meses después del estallido social que acabó con el gobierno de Fernando De La Rúa, las organizaciones piqueteras decidieron cortar los accesos a Capital Federal, en el marco de un plan de lucha contra el gobierno del presidente Eduardo Duhalde. En el corte del Puente Pueyrredón, principal acceso a Capital Federal desde la zona Sur del Gran Buenos Aires, fueron asesinados los piqueteros Darío Santillán y Maximiliano Kosteki”.

La placa se funde con una imagen en movimiento, plano subjetivo de un hombre que camina por los pasillos de la estación de metro Maxi y Darío (exAvellaneda). Placa con el nombre de los directores, y continúa la secuencia hasta llegar al patio de la estación, donde le vemos el rostro mientras se lava las manos y fuma un cigarrillo: es Sergio Kowalewski, fotógrafo independiente y testigo de los asesinatos.

Le escuchamos por primera vez, habla y señala “aquí cae Santillán”. A continuación, relata con precisión los movimientos de la policía y los que él hizo. Para el espectador, que todavía no sabe su nombre, se presenta como testigo directo de los hechos y aporta su testimonio fiable. El relato se presenta con una lógica similar a la

que haría un perito ante un asesinato, analizando la escena del crimen con uno de los testigos clave. (Moreira F. M 2016:8)

La estética que utiliza refuerza la idea inicial descrita: cómo el realizador pretende crear un vínculo honesto entre el documental y el espectador, y que este a su vez se sienta dentro y parte del proceso de investigación. Lo lleva a cabo a través de los planos subjetivos, la cámara sigue todos los movimientos del testigo, la ausencia de voz en “off”, los sonidos ambientes con la bocina del tren y el ruido de un sitio cerrado etc.

A lo largo del documental aparecen dos placas más: la primera en el minuto 25, que recapitula el despliegue de fuerza represivas y armamento utilizado en la represión. El texto aparece después de ver cómo la policía carga a Darío, moribundo, en una camioneta que se lo lleva. Corte con otra camioneta de policía y un breve plano de las tropas avanzando en posición militar y mucho humo. El sonido de las botas marcando el paso en el suelo y de las sirenas continúa en la placa. Una vez leemos el texto, se funde un negro y hay un primer plano de las gotas de lluvia en la ventanilla del taxi donde Laura Valés (periodista de *Página 12*) afirma: “todo ese día hubo una presión muy fuerte para que se instalara la idea de que los piqueteros se habían matado entre ellos, una presión desde el gobierno de Duhalde”.

Los planos tienen tintes metafóricos. Darío mueve en un espasmo la pierna indicando que está vivo, los militares mueven sus piernas avanzando en una nube de gases con bullicio de sirenas. El agua es un elemento simbólico, en la poesía o en el cine puede hacer referencia a la unidad entre el mundo de los vivos y los muertos, las clases sociales etc. :

“Montaje probatorio: el documental organiza los cortes dentro de una escena para dar la impresión de que hay una argumentación única. (...) se unen dos posiciones de espacio para dar la impresión de un argumento continuo que puede obtener pruebas de elementos dispares del mundo histórico” (Nichols, 1991: 50).

El mecanismo de contraposición es otro de los recursos a los que recurre, sobre todo en la segunda parte, que es donde más se ahonda en la cuestión de cómo manipulo Clarín. (Moreira F.M 2106: 10) como sucede en la entrevista en con Diego Goldberg que al mostrarle el periódico con las pruebas tiene que rectificar en medio de la entrevista su afirmación “en ningún momento se habló que había muertos ni que había

que ocultarlos”. La secuencia acaba con un plano detalle de sus manos cerrando el periódico (no quiere ver más).

Esa metodología se repite con varios actores sociales: con los piqueteros del Movimiento de Trabajadores Desocupados, con Virginia Messi, Julio Blank y Pablo Lanto (ex periodista de *Clarín*). La técnica de exponer sus contradicciones refuerza el objetivo de los realizadores al evidenciar como encubrieron. No pueden escapar de la contradicción y son resignificados por las fuentes que están a favor de que “las fotos las vieron y *Clarín* tapó”, como dice Claudio Pandolfi (abogado) en el minuto 1:08:53.

Como expone Nichols, el documental expositivo clásico (...) incluye un montaje que aporte pruebas, la responsabilidad del realizador de hacer que su argumentación resulte tan exacta y convincente como sea posible, aunque ello requiera la recontextualización de las afirmaciones de testigos o expertos individuales, y la práctica de intervención en lo que ocurre delante de la cámara por medio de la entrevista. (Nichols, 1991: 47).

La construcción de la retórica por este mecanismo no es casual, ya que una de las conclusiones de este documental es defender la idea de que las imágenes no se pueden separar de la intervención del lenguaje: “el ente de autoridad o ente institucional está más representado por el logos -la palabra y su lógica- que por el cuerpo histórico de un ente auténtico” (Nichols 1991:70).

4.4.4. Testimonio de las fuentes

La argumentación de los realizadores, y la clásica voz en “off” del comentarista, se construye a través de los testimonios de las fuentes, y como mencionamos anteriormente, utiliza el contraste y contraposición para construir el relato.

Contextualiza a los personajes, por ejemplo, tanto Julio Blanc como Virginia Messi, que son entrevistados en la redacción de *Clarín*. No sucede con todas las fuentes, pero sí con las más significativas. Ahí el realizador acentúa la emocionalidad del discurso, ubicándolos dentro de un espacio que los identifica, o directamente ilustra la narración con fotos como sucede con las familias de Darío y Maxi.

Nos detendremos en el minuto 45 (aunque desde el 40 aparecen sus familias). El padre de Darío relata cómo se enteró de su muerte y lo que significó. Ese testimonio pone fin a la primera parte más centrada en exponer los hechos y la represión: “tener que ir a reconocer el cuerpo de tu hijo realmente es una de las peores cosas que le

pueden pasar a un padre (...). Viendo la manera en que sucedió y como lo mataron, no podés concebir nunca una muerte tan injusta”.

Un ejemplo de cómo los realizadores utilizan el contexto de los personajes de forma persuasiva sucede en el minuto 18:48. Tras un fundido en negro y un cambio de escenario (veníamos de ver fotografías de la policía riéndose frente al cuerpo de Maxi, y segmentos de cadenas nacionales de tv afirmando que había dos muertos), aparece en plano cerrado un periodista trabajando delante del ordenador. Se abre el “zoom” mostrando la dimensión del espacio. Plano de entrevista a Blanc: “fui 10-11 años jefe de política del diario, ahora soy Editor Jefe, tengo jurisdicción sobre política y sobre el resto del diario”. Las imágenes respaldan el testimonio de poder de Blanc.

O, por el contrario, cuando entrevistan al hermano de Darío Santillán (5:20) sentado en un suelo de tierra y la cámara por encima de él, rodeado de compañeros que pasan la ronda de mate. Leonardo Santillán aclara: “nosotros íbamos a pedir por educación, salud, aumento de los planes, por más bolsones y mercadería a los barrios, por la libertad de los compañeros presos, no salíamos a tomar el poder nosotros”.

El encuadre de los planos en las entrevistas es intencional: (6:18) los periodistas independientes aparecen al fondo del plano, la cámara está a la altura de la mesa de trabajo sobre la que hay un teclado de un ordenador y un dossier. El testigo reflexiona: “en ese momento uno no mide donde está, lo que si sabe es desde donde tiene que contar”.

El documental tiene un amplio registro de fuentes que podríamos categorizar en:

a) medios de comunicación:

- Jorge Blanc (editor jefe de *Clarín*)
- Diego Goldberg (editor jefe de fotografía *Clarín*)
- Cecilia Profético (dpto. fotografía *Clarín*)
- Pepe Mateo (fotógrafo de *Clarín* y testigo)
- Virginia Messi (periodista *Clarín*)
- Mario Espinosa (fot. *Infosia*)
- Edgardo Esteban (*Telemundo*)
- Claudio Mardonés (agencia *Anred*)
- Pablo Lanto (experiodista de *Clarín*)
- Laura Valdés (*Página 12*)
- Sergio Kowalewski (fotógrafo independiente y testigo)
- Fabricio Mendoza (*Canal 7*)

- Pablo Ferraro (periodista independiente)

b) organizaciones sociales:

- Leonardo Santillán (hermano Darío)
- Alberto Santillán (padre Darío)
- Mabel Ruiz (madre Maxi)
- Julieta Kosteki
- Vanina Kosteki
- Luis D'Elia (dirigente Tierra y Trabajo)
- Pablo Solana (piquetero MTD Lanús)
- Miembros del Movimiento Territorial de Liberación

c) institucionales:

- Claudio Pandolfi (abogado derechos humanos)
- Luis Zamora (diputado)
- ¿Recortes medios de comunicación???

La retórica de la argumentación avanza al servicio de la necesidad de persuasión: “El espectador de documentales de la modalidad expositiva alberga la expectativa de que se desplegará ante él un mundo racional en lo que respecta al establecimiento de una conexión lógica causa/efecto entre secuencias y sucesos. Las imágenes o frases recurrentes funcionan como estribillos clásicos que subrayan puntos temáticos o sus connotaciones emocionales” (Nichols, 1991).

Tal y como apunta el teórico del documental, hay una evolución en la versión de las fuentes, así como una distribución y rotulación de las mismas intencional por parte del realizador. El desarrollo más notorio y principal es el de los miembros de *Clarín* que comienzan negando que hubo manipulación. Al final Blanc acepta que cometió un error al titular de ese modo, y acaba formulando la pregunta al realizador y a los espectadores: “¿Qué hacemos ahora con Clarín, nos cortamos las venas?”

Para ello el lugar donde se ubican las fuentes en la trama textual tiene importancia. En la primera se describen los hechos, la masacre, y las fuentes (en su mayoría periodistas) recapitulan a través del material que grabaron ese día. A pesar de ser imágenes congeladas, el montaje de las mismas en sincronía con sus relatos refleja una sensación de imagen en movimiento (Pepe Mateo enseña sus fotos 9:26 y afirma que le

falta frialdad para negociar después en la redacción). En este primer bloque aparecen los testimonios de las familias y las organizaciones sociales.

La segunda parte desarrolla más cómo se produjo la manipulación y por qué el Estado necesitó a los medios para legitimar la represión. La voz de los expertos (abogado y diputado) o de las figuras reconocidas institucionalmente juegan un rol de legitimación de los testimonios “de piso” que vimos en la primera. La alternancia entre las imágenes de archivo, los fragmentos televisivos y recortes de diario en planos cortos (enfocan la atención en secciones específicas de los textos) simulan el ejercicio investigativo de revisar las publicaciones pasadas y aportar pruebas a la hipótesis: “en toda la vorágine, se nos pasó todo lo que se estaba discutiendo en ese mes previo (...) los gobernadores que pedían que se reprima (...) vos fijate ese marco de reorganización del sistema represivo que se estaba discutiendo en ese mes previo”, afirma Claudio Pandolfi en el minuto 54, intercalando el testimonio con recortes.

Los medios siguieron una estrategia gradual. Iban titulando a cuenta gotas el endurecimiento de las fuerzas armadas, introduciendo poco a poco la idea en el público para que se aceptara lo inaceptable.

4.4.5. Imágenes de archivo

En un primer momento se intentó instalar en la opinión pública la idea de piqueteros violentos, de enfrentamiento entre piqueteros. A esta versión impuesta desde las elites políticas y mediáticas, con un flujo de arriba hacia abajo, se impuso de abajo hacia arriba la verdadera teoría: fue la policía.

El politólogo italiano Giovanni Sartori reflexiona sobre cómo la televisión tiene la capacidad de suplantar la reflexión por la imagen: ¿qué imágenes emitieron los medios de comunicación el día de la represión? ¿Cuáles taparon?

El periodista de *Clarín* Pablo Lanto, reflexiona en el minuto 27:02 de la siguiente manera: “La imagen del colectivo incendiado que fue una de las que más se repitió ese día, evidentemente era una imagen con manejo político, porque fue pegando ese día en cierto sector de la sociedad para decir la culpa es de los piqueteros, incendiaron ese colectivo... y va cargando el mensaje”.

Desde el minuto 23 se recolectan los fragmentos de televisión donde dan espacio a declaraciones de políticos como Aníbal Fernández (secretario de la presidencia) o Jorge Matzkin (ministro del Interior), que hablan de lucha armada, plan de lucha como conjunto de hostilidades, etc. Y no entrevistan a los protagonistas: los piqueteros.

Crónica, mientras está sucediendo la represión, titula (11:40): “no le quedó otro remedio a la policía”. Otro titular acompañado de música clásica (irónico) es el de “Hay dos muertos”, también de *Crónica* en el minuto 18:16.

Los realizadores del documental responden a los medios hegemónicos con imágenes como la del minuto 24:33 (mujer con la boca abierta ahogándose por lo que está viviendo), otras con más carga poética e interpelativa al rol de los medios, cuando le clavan el micrófono para que compadezca a un Darío que lo arrastran por el suelo antes de morir (17:38), mientras escuchamos testimonio de Pepe “Franchiotti estaba muy nervioso y Darío estaba vivo”.

De forma más clara y contrastada llegamos por primera (y en zoom) a la tapa del diario, *La crisis causo dos nuevos muertos*, después de ver como la policía acomodo el cuerpo de Maxi con total tranquilidad e impunidad (18:36).

4.4.6. Música y efectos sonoros

El documental no tiene banda sonora, en el sentido de que no aparece música salvo al final, cuando el movimiento piquetero toca (sonido sincrónico) una canción en homenaje a Darío y Maxi. (1:22:20).

Los efectos sonoros juegan un rol de acentuar o contrastar lo que vemos con la hipótesis de los realizadores. Por ejemplo, el momento ya señalado donde Golberg reconoce que no se acuerda (1:03:50), escuchamos un sonido de teléfono de oficina que no puede coincidir con la cafetería, y evoca a la redacción.

En el 39:27, un policía saca una foto y se escucha el sonido de un disparo. El bullicio de la represión, disparos, gritos, trenes y sus bocinas... se utiliza a menudo en las placas o en las imágenes de archivo fotográficas.

5. Conclusiones del trabajo

Después de la elaboración del presente trabajo, con su correspondiente estudio del cine documental, y particularmente del documental político, así como una vez realizado el análisis de la película *La crisis causó dos nuevas muertes*, podemos establecer una serie de conclusiones relacionadas con los objetivos planteados al inicio del mismo.

Sobre los medios de comunicación hegemónicos, no pueden bajo este sistema convertirse en agentes sociales críticos del poder. El liberalismo avanzó como las terminas carcomiendo sus propias estructuras de organización, en la cúspide de la pirámide ya no se encuentra el culto e investigación a la verdad y el contraste de informaciones.

Ahora la lógica por la que se mueven es puramente comercial: pasaron a ser corporaciones de empresas. Por lo tanto, el oficio del periodismo como investigador de los entramados institucionales es imposible que se desarrolle con libertad hasta el final: siempre encontrará límites.

La evolución histórica de los medios guarda estrecha relación con la naturaleza del sistema capitalista, y como necesita de los medios para justificar lo irrazonable y conseguir que se convierta en lógico, para instalar nuevos sentidos comunes basados en el consumo y el individualismo.

El documental dentro de la industria audiovisual mantiene otro tipo de contrato con la realidad y con los espectadores: una relación verosímil que le permite ser un instrumento de transmisión de mensajes legítimo. Una categoría que guarda relación con los discursos de sobriedad según Nichols.

El cine documental es una herramienta de masas que incluso las esferas de poder han utilizado en determinados momentos, como las guerras, para implantar la propaganda y moralizar a su bando. Pero más allá de la utilización gubernamental, el documental político es un género recurrente en las vanguardias artísticas y políticas para fomentar nuevos discursos que buscan cuestionar tanto el orden mundial como los cánones establecidos por la industria comercial. Como sucedió en los años 60 con el *free cinema* o la *nouvelle vague*.

En el caso concreto del documental objeto de estudio, *La crisis causó dos nuevas muertes*, se produce una especie de síntesis de los argumentos desarrollados en el trabajo. Es decir, el documental cuestiona el rol de los medios de comunicación

hegemónicos y su complicidad con la policía del gobierno a través del testimonio de las fuentes directas y las imágenes de archivo.

Dos vías que discuten cómo las “fuentes oficiales” no prestaron declaración, y se convirtieron en institucionales, a aquellos vecinos, compañeros, periodistas etc. que estuvieron en el lugar de los hechos y que a través de su relato combatieron “la construcción de los piqueteros como enemigo”. Situación que se fue creando en los días y meses previos, sobre todo a través de la televisión.

El documental también es una prueba, no solo para la opinión pública, sino que las imágenes permitieron encarcelar a los responsables y construir otra realidad distinta a la hegemónica. Este último punto es importante, ya que se genera otro *frame* que pelea la conciencia, el imaginario y la memoria colectiva.

La conciencia del presente, como por ejemplo para qué está la policía, el imaginario social que identifica con nombre y apellidos a Maximiliano y a Darío, siendo que en la represión de esos meses hubo centenares más de muertos. Y la memoria colectiva de la dignidad rebelde.

6. Bibliografía

- Alvira, P. (2015). *Cine y revolución en los años sesenta latinoamericanos. La violencia como tema en el cine de intervención política*. Dialnet. Recuperado de [file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Dialnet-CineYRevolucionEnLosAnosSesentaLatinoamericanosLaV-5839911%20\(4\).pdf](file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Dialnet-CineYRevolucionEnLosAnosSesentaLatinoamericanosLaV-5839911%20(4).pdf)
- AZNAR, H. (2010): “Por una teoría normativa de la comunicación a la altura de los tiempos: ¿más derecho, más política, más ética?”. *Dilemata, International Journal of Applied Ethics*, nº3. Recuperado de <http://dilemata.net/revista/index.php/dilemata/article/view/36>
- Beceyro, R. (2007). *El Documental. Algunas cuestiones sobre el género cinematográfico* en Satrora Josefina. y Rival, Silvina. *Imágenes de lo real*. Buenos Aires: Librería.
- Bordwell, D. (1999). *El cine de Eisenstein. Teoría y práctica*. Barcelona: Paidós.
- Bruck V. (2018). *1968: El fondo del cine estaba rojo*. Semanario de Ideas de Izquierda. Recuperado en <https://www.laizquierdadiario.com/1968-el-fondo-del-cine-estaba-rojo>
- Burch, N. (1987). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.
- Campo, J. (2005). *El cine militante de ayer y hoy: Definiciones y posturas políticas. Representaciones, discursos y significaciones*. Buenos Aires: UBA.
- McQuail, D. (2000). *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*. Barcelona: Paidós.
- Dittus, R. (2011) *Estrategias discursivas en el cine documental chileno post-transición. La retórica visual contra “El Mercurio”*. *Revista documental* nº4. Recuperado en http://revista.cinedocumental.com.ar/4/articulos_02.html
- Vertov, D. (2011). *Memorias de un cineasta bolchevique*. Madrid: La marca editora.
- Ego Ducrot, V. (2009). *Intencionalidad editorial, sigilo y nocturnidad de las prácticas periodísticas hegemónicas*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, 2009. Recuperado en https://nanopdf.com/download/ego-ducrot-v-ctor-y-otros-sigilo-y-nocturnidad-en-las-pr-cticas-period-sticas-he_pdf

- Espeche, C. (2015). *Periodismo objetivo o subjetivo, una falsa dicotomía*. Texto presentado en el Congreso de periodismo y medios de comunicación, Universidad de La Plata.
- Frías, I. L. (2013). *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Entre el mito político y la modernidad fílmica*. Scielo. Recuperado en http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-85742014000200013
- Gómez Tarín, F.J. (2006) *Cine y revolución en Latinoamérica. Las décadas del 60-70, “El enemigo principal”*. Recuperado de <http://apolo.uji.es/fjgt/sanjines.PDF>
- Gramsci, A. (2004). Antología. Buenos Aires: Siglo XXI. Selección y traducción de Manuel Sacristán
- Horvath, R. (2003). *Revolución y periodismo:Guevara-Masetti-Walsh*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación. Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.
- Kahana, J. (2008). *Intelligence work. The politics of American documentary*. New York: Columbia University Press.
- Leyda, J. (1965). *Historia del cine ruso y soviético*. Buenos Aires: Editorial universitaria de Buenos Aires.
- Lippmann, W. (1965). *Public opinion. 1922*. Recuperado en <https://goo.gl/JpY64E>
- Moreira, F. (2016). *Memorias de la crisis*. Universidad Nacional de Avellaneda. Recuperado en <https://alternativas.osu.edu/assets/files/issue6/pdfs/moreira.pdf>
- Moreno, N. (2016). *John Grierson y el nacimiento del documental social. Clavo ardiendo*. Recuperado en <https://clavoardiendo-magazine.com/periferia/cine/john-grierson-documental-social/>
- Nichols, B. (1991). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.
- Nichols, B. (2001). *Introducción al documental*. Bloomington: Indiana University Press.
- Pizarroso Quintero, A. (2002). “La propaganda arma de guerra en España (1936-1939)”, en VV.AA., *Propaganda en guerra*. Salamanca: Consorcio Salamanca.

- Salanova, E. M. El documental político. Cine y educación. Recuperado en <https://educomunicacion.es/cineyeducacion/figurasriefensthalt.htm>
- Seder, E. (2005) El cine de propaganda como fenómeno totalitario. El caso de Leni Riefenstahl. Recuperado en http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/78855/forum_2005_25.pdf?sequence=1
- Trilnick, C. (1957). *Free Cinema*. IDIS. Recuperado en <https://proyectoidis.org/free-cinema/>
- Vilensky, D. (2007). ¿Qué significa hoy hacer films políticamente? . Recuperado en <https://transversal.at/transversal/0307/vilensky/es>
- Villarroja, J. L. (2016). Cine, deporte y Propaganda. De “Olympia” al Simulacro (Tesis de doctorado). Valencia: Universidad de Valencia.