


Spring 2016

El Cine del Otro--El Otro del Cine

Claudia Ferman

University of Richmond, cferman@richmond.edu

Follow this and additional works at: <http://scholarship.richmond.edu/lalis-faculty-publications>

 Part of the [Film Production Commons](#), and the [Latin American Languages and Societies Commons](#)

Recommended Citation

Ferman, Claudia. "El Cine del Otro--El Otro del Cine." *Alter/nativas* 6 (Spring 2016). <http://alternativas.osu.edu/es/issues/spring-6-2016/essays3/fermanart.html>.

This Article is brought to you for free and open access by the Latin American, Latino and Iberian Studies at UR Scholarship Repository. It has been accepted for inclusion in Latin American, Latino and Iberian Studies Faculty Publications by an authorized administrator of UR Scholarship Repository. For more information, please contact scholarshiprepository@richmond.edu.

EL CINE DEL OTRO – EL OTRO DEL CINE

Claudia Ferman
University of Richmond

El presente trabajo se propone reflexionar sobre el cambio de paradigma que ha experimentado la producción cinematográfica a partir de la Revolución Digital en relación con la producción de documentales en Latinoamérica. En el contexto de post-guerras revolucionarias y post-dictaduras que caracteriza el siglo XXI en Latinoamérica, marcado por procesos de neoliberalización de las economías que se dan paralelamente y en constante oposición al crecimiento de movimientos populares de resistencia y a gobiernos de promoción de los derechos civiles y la igualdad (por lo cual han sido descritos como populistas) se verifican nuevas prácticas audiovisuales documentales, integrales a los procesos sociales y políticos que están teniendo lugar en la región. Ese entorno de producción audiovisual de “no ficción”, cuyo espacio de desarrollo y contacto es la “pantalla chica” (computadoras, teléfonos celulares y otros dispositivos de comunicación digital) y que manifiesta nuevas modalidades de producción, exhibición y transmisión, es hoy enormemente productivo: activadas y aceleradas por la actualidad política (condiciones de urgencia), múltiples acciones mediáticas de distinto formato intervienen activamente en las formaciones discursivas públicas dialogando en forma rizomática con diversas instancias de recepción/emisión; su impacto también se verifica en tanto orientan formal y estéticamente la producción audiovisual total. De esta manera, el trabajo propone examinar una paradoja verificable en el cine latinoamericano: la presencia de un imaginario basado en el cine de Hollywood y una práctica productiva que contradice radicalmente estas bases fundacionales. Metodológicamente, este trabajo se informa, en cuanto a la producción así como a los debates críticos, en la labor de un grupo de festivales de cine de la región, en tanto los festivales constituyen hoy no solo espacios de exhibición y de generación de valor a través de premios y mediciones de interés del público, sino también resultan espacios críticos que actualizan los debates con mayor velocidad y eficacia de lo que lo hacen las prácticas académicas.

La dependencia estaba presente desde el origen. Aunque la fotografía haya sido inventada aisladamente en Brasil por el francés Hercule Florence (1833), aun cuando la proyección en tercera dimensión con anteojos especiales pueda haber sido descubierta en México (1898), por mucho que el primer largometraje de animación del mundo sea argentino (*El apóstol*, Quirino Cristiani, 1917), el cine aparece en América Latina como una importación más. No fue solamente

inventado en Europa y Estados Unidos: desde allí fue exportado y transformado en negocio, suficientemente ganancioso como para crecer y prosperar.

Paulo Antonio Paranaguá

La gente dice “el cine”, pero en realidad quiere decir “las películas”. El cine es otra cosa.

“Jean Luc Godard, ‘Cannes ya no existe’” (Dagen y Nouchi)

El cine es otra cosa. Aunque quizá sería más cauteloso decir: el cine es también otra cosa. Pero sucede que lo que se entiende corrientemente por cine, el valor semántico inmediato de este término en el uso cotidiano, es tan reductivo de las posibilidades de lo cinematográfico, refiere a una porción tan pequeña de lo que el cine puede ser, que si hacemos el ejercicio de intentar expandirlo a todo su posible, esa porción, que en principio se pretende como la definición misma de cine, resulta tan minúscula que es casi imperceptible.

“El cine es otra cosa” (Denegri y Golder)

El presente trabajo se propone reflexionar sobre el cambio de paradigma que ha experimentado la producción cinematográfica a partir de la Revolución Digital, especialmente en cuanto a la producción de documentales en Latinoamérica, según se verifica en la producción reciente. El término documental resulta poco preciso ya que alude a un enorme corpus de prácticas comunicativas audiovisuales a las que se ha englobado bajo la categoría de “no ficción”. Esta categoría, que siempre fue amplia, hoy adquiere nueva complejidad cuando se tiene en cuenta la multiplicidad de productos audiovisuales ocupados en posicionarse en relación con hechos de la realidad/actualidad, facilitados por la era digital.

Dentro de ese conglomerado “no ficción” existe lo que llamaremos provisoriamente “una tradición formal”, que se desarrolla dentro de un patrón o formato y que se remonta a los orígenes del cine como lenguaje y a la categorización de John Grierson de “creative treatment of actuality” para la nueva forma artística representada por *Moana* de Robert Flaherty (1926). Esta “tradición formal”, aunque no fija ni dogmática, resultó productiva a lo largo del siglo XX para Latinoamérica y gestó a su vez lógicas de producción, transmisión, difusión y recepción; en palabras de Bill Nichols, “una práctica institucional con un discurso propio” (*La representación de la realidad* citado en Margulis 2014). Si bien se ha afirmado que ha existido una “marginación del documental” en la historiografía (Paranaguá 2003 16), esta ausencia ha venido resolviéndose paulatinamente en lo que va del nuevo siglo.¹ Ahora bien, en el pasado siglo, esta tradición documental, parte de la no ficción, estuvo estrechamente asociada con las prácticas de producción industriales y no industriales de la ficción (y de allí la institucionalización del formato al que nos referíamos anteriormente), y como tales, estos

documentales han ingresado primero paulatinamente y luego en grandes números en el sistema de los “festivales de cine”, sistema en muchos sentidos “normalizador” y ordenador de la producción. Es este documental, el documental para la pantalla grande, viable dentro del sistema televisivo o el sistema festival, el que ha capturado la mayor atención del público y de los investigadores; es la expresión cultural y artística que “modela” nuestra percepción de lo que es o no es un documental. Esta percepción está afincada en casi un siglo de prácticas filmicas, y por eso tiene peso específico y se constituye en parte del imaginario “cine”. Entiendo “el imaginario cine” como el producto cultural de cien años de industria cinematográfica tutelada por las formas capitalistas de producción, con o sin industria cinematográfica, es decir, una actividad dirigida o modelada por la producción de una **mercancía**.

Si se comparan estas pautas con la profusa producción del llamado Nuevo Cine Latinoamericano (NCL) –si bien este dista mucho de poder ser clasificado como un cine industrial–, debe tenerse en cuenta que tanto en términos de crítica como en cuanto a su inserción en el canon, así como su participación en los festivales nacionales e internacionales, ya sea de cine independiente o de cine comercial, la mayor parte de la producción del NCL que trascendió –tanto de ficción como documental– ha sido y es interpretada en relación con el modelo industrial. Es decir, el NCL **contesta** la forma cultural “cine” (de Hollywood) pero usa el espacio cultural creado por ese cine para presentar su producción y, de esa manera, resulta parte constitutiva de ese imaginario. No tenemos espacio aquí para desarrollar esta reflexión, pero el cuadro que sigue permite revisar rápidamente el modelo de producción al que el imaginario “cine” responde.

El cine documental del Nuevo Cine Latinoamericano se aparta deliberadamente de este modelo de producción; baste citar, por ejemplo, el film *Tiré die* (Fernando Birri, 1960), documental fundante del NCL cuya producción se asentó en una práctica pedagógica, por un lado, y en una práctica política, por el otro. Podría parecer forzado entonces reducir el documental latinoamericano del siglo XX al modelo de producción “cine” y a su imaginario. Efectivamente, el documental latinoamericano prácticamente desde sus inicios responde a necesidades distintas y por eso ha encontrado formas de producción y distribución (i.e. una práctica institucional) distantes del modelo de producción “cine” que describíamos más arriba.

Esta práctica institucional paralela y contrastante logra impactar, aunque solo parcialmente, el imaginario cine en tanto revela la compleja máquina industrial en la que se asienta este producto cultural, pero se organiza y se desarrolla en su mayor parte en la huella institucional y social que gesta y alimenta el cine industrial.

- producto vinculado a un beneficio económico (mercancía) => financiación capitalista
- profesionalización de todos los roles de la producción (capitalización del trabajo) / los distintos roles requieren capacitación específica
- trabajo normado / sindicalizado
- especialización de todos los procesos inherentes a la producción de una película, desde la definición del espacio en el que se filma (construcción de la locación), hasta los espacios en que ese producto se proyecta (cadena de exhibidores)
- *star system* y sus derivados (cultura de las personalidades, “*celebrities*”) => cine de “artistas”
- exhibición en salas especializadas (profesionalización / monetarización del espacio): espacio social de control capitalista
- producto “nacional” de difusión global / producto transnacional de difusión global (a partir de *Kiss of the Spider Woman*, Héctor Babenco, 1985)
- producto de la colonialidad (distribución unidireccional: de un centro a sus periferias)
- conformación / desarrollo de PATRONES narrativos (modelos) => GÉNEROS cinematográficos (implica duración, estructuras, lógicas, etc.) / sistema de convenciones de representación visual y sonora hegemónicas (incluye dramaturgia y montaje), i.e. “*the three-act notion*”

Cuadro I

En lo que va del siglo XXI, la consolidación del género documental en Latinoamérica se ha dado en asociación a una práctica aún poco discutida, nacida de la mano del cine industrial: los festivales. Si el lenguaje documental ha venido penetrando más y más el imaginario “cine”, es decir, haciéndose parte de él, es en gran medida gracias al espacio que ha encontrado en los festivales, muchas veces casi la única opción de exhibición masiva y promocionada que tienen los documentales en el ámbito latinoamericano. Es ese ámbito el que recoge una parte importante de la producción audiovisual documental latinoamericana; el que “organiza” esas

producciones proponiendo ciertas lógicas de visionado, orientando al público y también a la crítica sobre las posibles formas de “gustar” de esas producciones, pensarlas e incorporarlas a su experiencia. El ingreso masivo de una parte del lenguaje documental al sistema de festivales se verifica en tres formas: con su incorporación en un apartado exclusivo (por ejemplo, el Festival Internacional de Cine de Guadalajara, México; o el Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas); en un festival dedicado íntegramente al documental (por ejemplo, DocsDF, México; o la MIDBO, Muestra Internacional Documental de Bogotá, Colombia); o, en una planificación mucho menos habitual, en forma indiferenciada, es decir, en una programación que no separa el género documental del género ficción (por ejemplo, el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, Argentina, en sus últimas ediciones). Existe un cierto consenso, aunque no siempre se especifique, acerca de qué es lo que constituye un documental apto para ser postulado a cualquiera de estos u otros festivales. Este consenso es elástico, y varía junto con la experimentación y el desarrollo del lenguaje documental latinoamericano, en diálogo por supuesto con las otras prácticas audiovisuales de Latinoamérica y el mundo. Pero este consenso, ciertamente impreciso, permite que exista una clara diferenciación entre los documentales que se presentan, por ejemplo, al DocsDF y las “piezas” que se incluyen en la Bienal de la Imagen en Movimiento (BIM, Buenos Aires, Argentina). Otro aspecto particularmente importante de los festivales es que muchos de ellos incorporan foros de debate paralelamente a la exhibición de películas, un espacio donde participan individuos y colectividades asociadas directa o indirectamente con las películas exhibidas: productores, directores, colectividades, organizaciones, exhibidores, jurados, organizadores de otros festival/muestras, etc. Estos foros producen diagnósticos sincrónicos de la situación de la producción, elaboran actualizaciones críticas y desarrollan propuestas de impacto. De tal manera, los festivales resultan espacios de exhibición, de generación de valor a través de premios y mediciones de interés del público, pero también resultan espacios críticos que actualizan los debates con mucha mayor velocidad que las prácticas académicas. Estos espacios críticos se ocupan de discusiones que exceden de muchas formas las películas que se presentan en esos mismos festivales; de ahí su riqueza y su importancia.

Las reflexiones que siguen tienen precisamente como marco general para la determinación de un corpus y de las cuestiones a discutir la observación del trabajo que los festivales de cine latinoamericano vienen haciendo en este nuevo siglo. Se trata de proponer una apuesta crítica que quiere asentarse en prácticas colectivas y consensuadas, dejando de lado, por un momento, la reflexión estrictamente académica e incorporando la reflexión de los creadores de las prácticas de cine documental, sean estos programadores de festivales, promotores de la industria cinematográfica, activistas, curadores, etc. En este trabajo nos referiremos especialmente a los foros de tres festivales recientes: el 29 Festival Internacional de Cine de Mar del Plata (Argentina, 22-30 de Noviembre, 2014); la décima edición del DocsDF (México, 15-24 de octubre, 2015); y el XII Festival Internacional de Cine de los Pueblos Indígenas, Temuco, Chile/Neuquén, Argentina, Wallmapu, Nación Mapuche, 16-29 de diciembre, 2015). Estos tres festivales, que representan modalidades muy distintas de organización y clasificación de la producción, desde los parámetros geográfico-culturales para la determinación de su corpus hasta su asociación con las formas industriales de producción, permiten abarcar un amplio espectro de la actividad documental latinoamericana. Asimismo, una parte de los materiales a los que haremos referencia pertenecen a la selección realizada para los Festivales de LASA de 2015 y 2016, que yo misma dirigí. El Festival de LASA, como la mayoría de los festivales dedicados a la producción latinoamericana, mantienen una permanente comunicación con otros festivales dedicados también al cine latinoamericano. La comunicación y las colaboraciones son variadas: el escaso interés económico de este sector de la producción protege la diversidad, la experimentación y el compromiso con las producciones en la mayoría de estos festivales.

***Fuera de la máquina: la revolución digital. Cine de/para la comunicación social.
Cine Descentrado: el caso Latinoamérica***

Las prácticas audiovisuales de “no ficción” hoy son multifacéticas, pueblan la web, las redes sociales, y responden a nuevas demandas comunicativas, tanto productivas como de consumo. Una reflexión sobre el documental latinoamericano no puede dejar de considerar el rico entorno en el que se realiza la producción de los que llegan (o aspiran a llegar) a las salas de los festivales. Ese entorno de producción audiovisual de “no ficción”, cuyo espacio de desarrollo y

contacto es la “pantalla chica” (computadoras, teléfonos celulares, otros dispositivos de comunicación digital) y que manifiesta nuevas modalidades de producción, exhibición y transmisión (formato web: el usuario decide cuánto quiere ver), es hoy enormemente productivo: genera incontables contenidos, interviene activamente en las formaciones discursivas públicas, deconstruyéndolas, provocando a la “desinformación”, e informando formal y estéticamente. Nos referimos a aquellas prácticas comunicativas audiovisuales que se constituyen en instrumento del campo subalterno: en palabras de Luis Hernández Navarro, resisten a la imposición del relato sostenido y reproducido por los poderes fácticos, “creando comunicación televisiva sin tener acceso a la televisión”.² Se trata de producciones que se proponen desmentir el discurso del poder, contestar una prensa adocenada, ineficaz, asociada a los poderes mediáticos monopólicos en estrecha vinculación con poderes políticos antidemocráticos y altamente corruptos. El documental es un lenguaje alternativo para poder decir “la otra realidad”, ocultada y negada desde las estructuras de poder. La narrativa de Estado se impone por la vía de la fuerza (económica y política, aunque en algunos casos también militar) para reproducir y difundir un mensaje único, pero es contestado por acciones mediáticas de distinto formato que dialogan en forma rizomática con múltiples instancias de recepción y emisión.

Estas producciones se realizan muchas veces en “condiciones de urgencia”, activadas y aceleradas por la actualidad política. Presento aquí dos ejemplos, de distinta naturaleza y proyección. Por un lado, el corto realizado por los estudiantes en huelga de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) de Cuajimalpa, en noviembre 2014. En una muy fría noche, los estudiantes que ocupaban la universidad decidieron realizar el corto **#Ya me cansé**, en respuesta al bocadillo de Jesús Murillo Karam, Procurador General de México, (“Ya me cansé”), con el que intentó terminar el informe sobre el caso Ayotzinapa en la rueda de prensa del 7 de noviembre, 2014. Se trata de un plano secuencia que recorre una lectura en línea de la historia mexicana, y que, con enorme economía de recursos narrativos, presenta una interpretación y un llamado a la acción. El corto es libremente distribuido a través de la web (<https://youtu.be/Lbe6gZndYGw>).

El documental militante de los años setenta, alrededor del que se formaba una cooperativa (ver Méndez 1999), hoy se ha convertido en un instrumento organizativo que promueve movilizaciones y huelgas, organiza sindicatos, interpreta los acontecimientos a gran velocidad y genera sentidos, tanto de opinión como de acción. Este cine documental busca intervenir políticamente para cuestionar el espacio de la verdad oficial, aspira a generar conciencia y mantener viva la memoria. Un ejemplo de ello, ya histórico en el ámbito mexicano, es el documental *Atenco: Romper el cerco*, producido por Canalseisdejulio y Promedios (2007, <https://youtu.be/qY1VwjT9wil>), película sobre los acontecimientos generados por la decisión del gobierno mexicano de construir un aeropuerto en Texcoco.³ El documental refiere la resistencia del pueblo de San Salvador Atenco (mayo de 2006), denuncia las violaciones a los Derechos Humanos de la población civil por parte de las fuerzas policíacas del Estado de México y desmonta las operaciones mediáticas en torno al hecho. El documental, que fue subido a la red, constituye sin duda una pieza clave de la resistencia contra este proyecto, de su derrota y de las acciones posteriores al propio episodio.⁴ Es decir, el documental ya no solamente “denuncia” sino que constituye un instrumento clave de intervención política.

El siguiente ejemplo que me interesa presentar es el corto *La verdad oculta*, dirigido por Roberto Olivares Ruiz, quien pertenece al grupo de cine indígena Ojo de Agua Comunicación (<http://ojodeaguacomunicacion.org/>). Este colectivo, basado en Oaxaca, México, y que ya lleva diecisiete años de trabajo continuado, es un proyecto integral que se define por sus objetivos culturales y políticos y por un hacer centrado en la formación de comunicadores y comunicadoras indígenas y en la producción de videos documentales. Este colectivo recibe financiación de diversas fundaciones privadas y forma parte de la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI).⁵ Una visita a su página nos permite ver la vasta actividad de esta asociación: desde la formación de comunicadores/comunicadoras hasta la organización de foros, muestras, seminarios, festivales, pasando por la producción de programas de radio. Una muy ágil página que reacciona con gran rapidez a la realidad concurrente y que ofrece un sinnúmero de herramientas comunicativo-organizativas. Citamos aquí parte de las definiciones sobre la organización que se encuentran en su página:

Somos un proyecto de comunicación que busca contribuir a la defensa de los derechos colectivos de los pueblos indígenas, que promueve la equidad y la igualdad entre mujeres y varones, la eliminación de toda forma de violencia en nuestras sociedades y la construcción colectiva de una sociedad más democrática, justa e igualitaria. [...]

En nuestro trabajo tomamos y fomentamos como principios la *comunalidad*, la diversidad cultural, la dignidad de los pueblos y de las personas, así como el valor de la vida y la reciprocidad. (mi énfasis)

En el contexto del Caso Ayotzinapa (el asesinato de 6 personas y la desaparición de 43 normalistas en Iguala, el 26 de septiembre del 2014), Roberto Olivares, cineasta, educador y uno de los gestores claves de este colectivo, es convocado para realizar un vídeo sobre el tema en el marco de un proyecto grupal de Amnesty International. Se trata de una “producción de urgencia”: el vídeo es realizado en un día. *La verdad oculta* contesta el docudrama *La noche de Iguala*, largometraje dirigido por Raúl Quintanilla, director Académico del Centro de Formación Artística de TV Azteca (2015). Después de los sucesos de Ayotzinapa, el gobierno mexicano había lanzado lo que llamó “la investigación más grande de la historia”. Basándose sobre el informe de la Procuraduría General de la República (PGR), el periodista Jorge Fernández Menéndez, conductor de Proyecto 40⁶ y columnista del diario *Excélsior*, realiza una investigación que da lugar al docudrama *La noche de Iguala*. La película, que se estrenó en treinta salas de las cadenas Cinépolis y Cinemex de la capital mexicana y su área metropolitana, narra la versión oficial de lo ocurrido con los 43 estudiantes de Ayotzinapa. Esta explicación fue rechazada por normalistas, periodistas y un gran sector del público, y caracterizada como parte de la “embestida mediática” que buscaba ocultar la verdad del caso.⁷ *La verdad oculta*, el corto de Olivares responde a esta falsificación en el formato de “docufarsa”. La “docufarsa” es una presentación ficticia que no presenta dispositivo crítico, y se distingue así del relato oficial. (*La verdad oculta*, Roberto Olivares: <https://vimeo.com/139961320>)

Otro de los documentales con los que se contestó la versión oficial de los hechos es *Mirar Morir. El ejército en la Noche de Iguala*, dirigida por Coetza Grecko (2015). En la investigación que llevan a cabo los documentalistas en este film,

[...] se descubre que el objetivo del trabajo de las autoridades no es hallar a los estudiantes desaparecidos, ni identificar a los culpables, ni indagar en las redes de complicidades que permitieron que se cometieran estos crímenes: se trata, en realidad, de una **operación de control de daños** para impedir que se conozcan precisamente esas redes, para convencer a la sociedad de que se trató de un evento muy bien delimitado, en el que sólo participaron criminales municipales, policías municipales y políticos municipales: se quiere presentar lo ocurrido en Iguala como algo aislado en el tiempo (sin ligas con el pasado de Guerra Sucia y de proliferación del narcotráfico) y aislado en el espacio (sin vínculos con políticos y corporaciones de nivel estatal y federal). Entre todo esto, destaca lo que parece la última línea roja del Estado Mexicano: proteger al Ejército, manteniéndolo más allá de la justicia y la Constitución. Al mismo Ejército que domina los puntos estratégicos del Pentágono de la Amapola, que controla quién entra, quién sale y con qué cargamentos, que estableció lazos casi íntimos con capos delincuenciales -como José Luis Abarca-, que ha desaparecido a ciudadanos inocentes y que conoció de manera directa e inmediata lo que ocurría en esa noche trágica. El Ejército que miró morir a sus jóvenes compatriotas. (Información de prensa de la película *Mirar Morir*; mi énfasis)

Mirar Morir es una producción independiente de Ojos de Perro vs. la Impunidad, una joven organización de la sociedad civil integrada por periodistas, escritores y cineastas, que trabaja para dirigir la atención de la sociedad a lo que subyace en el origen de muchos de los problemas de México: la impunidad. (*Idem*)

Mirar Morir se ha convertido en un vehículo organizativo de comunicación: la programación de “proyecciones continentales” y “globales” con debates y otras actividades a lo largo del año 2016 se suman a acciones de recaudación de fondos para otros proyectos documentales.⁸

Una de las primeras respuestas audiovisuales que generó el acontecimiento Ayotzinapa es el film *Ayotzinapa. Crónica de un crimen de Estado* (México, mayo 2015, <https://www.facebook.com/AyotzinapaPelicula/>), de Xavier Robles, película que si bien se estrenó en la Cineteca de la Ciudad de México, se programó para ser distribuida gratuitamente

en el territorio nacional, incluso por las redes sociales, y todavía se sigue exhibiendo constantemente.



Foto de archivo *Mirar morir* (2015)

México es considerado uno de los países más violentos en contra de la prensa: hay más periodistas asesinados en México que en las zonas calientes de guerra.⁹ Se trata de un gobierno que disputa la realidad y actúa violentamente en esa disputa.¹⁰ Estos documentales presentan una alternativa a ese discurso autoritario contando las múltiples historias de la realidad, historias que no tienen héroes ni heroínas, sino gente como el propio espectador, quien puede fácilmente relacionarse con los hechos narrados. Estos documentales cierran la distancia que existía entre la pantalla y el espectador: aproximan la identificación, con comprobables efectos de empoderamiento de individuos y comunidades. La creación y circulación de estas tres producciones, *Ayotzinapa. Crónica...*, *Mirar Morir...* y *La verdad oculta* se entienden en el marco de esta nueva forma comunicativa habilitada por la revolución digital, que revela la existencia de organizaciones comunitarias de dilatada base social, con gran capacidad de acción y de agencia, y que forman parte de una profusa trama de vínculos informáticos versátiles, no comerciales, ajenos y desasociados de los monopolios mediáticos. Se trata de vínculos de “asociación comunal” (es decir, en la que los roles de receptores y transmisores son intercambiables), vinculados por objetivos en defensa de la *comunalidad*, y que transitan la

superhighway en recorridos desafectados y rizomáticos. Se trata de nuevas expresiones mediáticas que constituyen tendencias colectivas de gran impacto social y cultural en sus propios medios, y muchas veces fuera de ellos. El primer y más importante impacto se registra sin duda entre los hacedores de esa producción. Este “cine artesanal” manifiesta una muy corta distancia entre productor y producto; se trata de un nuevo tipo de creador/creadora audiovisual, “artesana/o”, no “moderna/o”, que resiste la profesionalización porque ve en ella el fin de la posibilidad de comunicar. Este dispositivo documental permite avanzar de la protesta a la acción y la intervención política, ofreciendo una opción de transición al activismo. Es un arma de resistencia cultural y empoderamiento de la ciudadanía, ya que le permite al espectador desconectarse del discurso hegemónico y conectarse con los discursos de resistencia. Este lenguaje documental se construye en Latinoamérica contra la dictadura de los medios oficiales, contra su cerco de silencio. Los derechos humanos están en el centro: el dispositivo da visibilidad a las minorías étnicas y sexuales; se ocupa de los inmigrantes clandestinos, del aborto, etc. Esta corriente se manifiesta en una combinación de producciones: primero la nota periodística, luego el documental de sala y las otras formas documentales, y por último la ficción.¹¹ En ese sentido, estas formas proteicas se acercan al testimonio, en tanto “expresión de los sin voz”, con la crucial diferencia de que no necesitan de intérpretes ni “amanuenses letrados”, ya que se producen en el seno de los espacios comunitarios y por tanto su mediatización es en todo caso tecnológica y no letrada. Como mensaje, se emite muchas veces de manera circular, es decir, en el seno mismo de los espacios propios o afines a aquellos en los que se ha producido.¹²

Estas formas comunicativas no son un fenómeno exclusivo de Latinoamérica, pero aquí se dan con características propias. El documental produce pensamiento, impacto en la vida social, es producto de y genera activismo, indica dónde están los espacios de atención, es un medio que permite contagiar a los demás. En México, por ejemplo, las estadísticas indican que una de cada cuatro películas que se producen es un documental (68 películas estrenadas en 2014, de las cuales 25 fueron documentales), pero solo uno de cada cien espectadores elige ver un documental en la salas comerciales.¹³ En términos más globales, se puede constatar que en los últimos años el 35% de la producción cinematográfica de México es de documentales, los

que van acompañados de un verdadero alud de festivales, una “festivalitis” a lo largo y a lo ancho de México y también de Latinoamérica.¹⁴ Como se ve, en México existe un desequilibrio entre la capacidad de producción de documentales para sala y la productividad económica de esa producción, desequilibrio característico de la región, donde intermitentemente se producen medidas estatales de apoyo a la producción documental. Es decir, desde el punto de vista industrial, el documental está muchas veces fuera de la cadena monetaria; como se dijo, su productividad debe verse en los efectos educativos, políticos (ingreso de temáticas y posiciones en el discurso público), organizativos y humanos, y por lo tanto debe promoverse y defenderse precisamente en esos términos.

El documental contemporáneo en América Latina expresa nuevas expectativas de consumo específicas de la forma documental, y nuevas demandas formales. Entre ellas me interesa anotar la práctica en la que los documentalistas militantes asumen un protagonismo a través de su producción documental. En *Testigos de un etnocidio: memorias de Resistencia (1997-2011)*,¹⁵ la colombiana Marta Rodríguez, cineasta de larga trayectoria, “vincula la recuperación de la memoria histórica de las comunidades indígenas de Colombia –tema recurrente a lo largo de su obra– con **su propio uso del cine, del video y de la fotografía** para registrar, recordar y racionalizar los grandes eventos sociopolíticos y los dramas individuales que ha vivido y atestiguado durante estas cuatro décadas” (Wood 43; mi énfasis). En esta película, la cineasta toma un rol protagónico que le permite revisar su propia producción y posicionarse afectivamente en relación con ella: “El documental militante, nos recuerda, no debe olvidar lo íntimo y lo subjetivo; si el cine es memoria, la memoria a su vez depende de procesos individuales y afectivos” (Wood 54).

Por otra parte, el documental puede ser también una intervención artística, una propuesta artística personal. Me gustaría citar dos ejemplos particularmente interesantes: *Nadie especial*, de Juan Alejandro Ramírez (Perú, 2013, 23', <https://vimeo.com/70435123>),¹⁶ corto que ha recibido numerosas distinciones, y *Ausencias* (México/El Salvador, 2015, <https://vimeo.com/155841865>), de la directora Tatiana Huevo, cuya anterior película, *El lugar más pequeño* (2011), concitó enorme interés.¹⁷ *Nadie especial*, de corte netamente lírico, hablado en quechua, propone la construcción de un lenguaje:

His [Ramírez's] trademark style includes a lyrical mix of fiction and documentary (they look like docs, but the scenes are often re-stagings of real, or at least possible, events and actions), wide-angle and close-in shots, haunting voiceover, and a sincere empathy for the underclasses in Peru. (Feinstein "Ten Films to Watch")

Por su parte, *Ausencias* se ocupa del tema de las desapariciones de personas en México. El film se concentra en la emocionalidad de la protagonista, cuyo marido e hijo fueron secuestrados cinco años atrás. La "historia" y la documentación de la historia quedan fuera del relato, que explora, mediante metáforas visuales, la intensidad del "limbo" en el que vive la mujer sin tener ninguna información fehaciente sobre su marido y su hijo.



Foto de prensa *Ausencias* (2015)

Estas formas documentales no son un "género menor" sino una creación artística plena. Han sido precisamente los festivales los que han restituido el valor al documental, sacándolo del nicho "informativo", "antropológico", "televisivo". El documental interroga sobre la propia condición del documental: para qué hacerlo, cuál es su especificidad, cuál su potencialidad política, cuáles sus posibles formas estéticas. Se trata de un cuestionamiento ontológico permanente, porque no tiene obligaciones para con el mercado. En *O Mestre e o Divino* (Tiago Campos Tôrres, España/Brasil/ Xavante, 2013, <https://vimeo.com/65623506>), este

cuestionamiento a la condición misma del documental se despliega narrativamente: Divino Tserewahu, un joven cineasta Xavante que ha estado produciendo films por muchos años ya, confronta a su maestro, el misionero alemán Adalbert Heide, documentalista que ha estado “documentando” su tarea de misionero entre los Xavantes desde 1957. Tres voces documentalistas: la de Divino, la del misionero y la del director del documental, Tiago Campos Tôrres, cineasta asociado con Video Nas Aldeais,¹⁸ se suceden, imbrican y confrontan a lo largo del documental, proponiendo repensar las operaciones inherentes a la actividad documental: las complejas prácticas que dan lugar a la representación, en este caso, de lo indígena; las relaciones del producto con la realidad, las falsificaciones en relación con el género o la estética elegida; las formas en que el documental “es funcional” a proyectos políticos (i.e. la catequización); etc.

El documental tiene cuatro obligaciones “para atacar”: la relación con lo real, la obligación para con lo histórico como lo acontecido, la relación con lo político, y con la forma narrativa.¹⁹ Estas variables se organizan según la relación que quiere establecerse con el público. En la conceptualización de Jacques Rancière, el documental puede ser visto como un tipo de ficción que, al tomar lo real como espacio para la contestación, en lugar de buscar un efecto que debe ser producido, abre nuevas posibilidades para la invención ficcional.

The privilege of the so-called documentary film is that it is not obliged to create the feeling of the real, and this allows it to treat the real **as a problem** and to experiment more freely with the variable games of action and life, significance and insignificance. (Rancière citado en Wolf 360)

La contracara de estas potencialidades es la dependencia tecnológica, la que, como dice Paranaguá en el epígrafe de este trabajo, está para Latinoamérica en los orígenes del cine, y hoy manifiesta dimensiones nuevas. Las tecnologías determinan las posibilidades de acceso, reproducción, diseminación y alcance. La versatilidad con la que se han asimilado las nuevas tecnologías en Latinoamérica es desde todo punto de vista admirable. Pero no debe dejar de mencionarse las limitaciones que esa dependencia genera, con las continuas actualizaciones de equipos que aceleran la obsolescencia de las maquinarias de las que se dispone, y que complican sistemáticamente las formas de archivo y conservación.²⁰ El mercado y la tecnología,

sobre la que los comunicadores tienen mínimo control, condicionan esta comunicación alternativa. Esta dependencia tecnológica limita y restringe la potencialidad de estos dispositivos. Sin embargo, debe tenerse en cuenta el importante componente de acción que integra estas producciones. Si entendemos que los primeros “afectados” por esta actividad son las comunidades mismas que dan lugar y resonancia a estas producciones, el rol de las tecnologías se relativiza y puede resultar exiguo, parte del residuo reciclable, muy por fuera de la significancia y el significado de la propuesta.

Fuera de la máquina. Revolución Digital – Cine de/para la comunicación social: Cine Descentrado. El caso Latinoamérica

En el contexto de post-guerra revolucionaria y post-dictadura que caracteriza el siglo XXI en Latinoamérica, marcado por procesos de neoliberalización de las economías que se dan paralelamente y en constante oposición al crecimiento de movimientos populares de resistencia y a gobiernos descritos como populistas que promueven los derechos civiles y la igualdad, se verifican, como hemos discutido más arriba, nuevas prácticas audiovisuales documentales, integrales a los procesos sociales y políticos que están teniendo lugar en la región. El cuadro que sigue resume las características de estas nuevas formas comunicativas, que definimos como un **cine descentrado** que se manifiesta como un **cine otro** o “**el otro del cine**”.

Esta producción “representa escenarios, prácticas culturales, vivencias y sensibilidades antes ausentes en las pantallas [del continente]” (Bustamante y Luna Victoria 209). Representantes de este cine son también el llamado *cine regional peruano* al que aluden Bustamante y Luna Victoria, el *cine comunitario* que propone José Celestino Campusano (Cluster Audiovisual de la Provincia de Buenos Aires, Argentina), o el *cine indígena* en cualquiera de sus expresiones de la región. Todos ellos son distintas manifestaciones de este cine Otro, que es el Otro del Cine trazado en el siglo XX. Si el cine de Hollywood al que el siglo XX nos ha acostumbrado propone hoy un cine “evento” (producción millonaria o multimillonaria, *star system*, película asociada con series de TV, juegos electrónicos y productos asociados, etc.),²¹ el cine de la era digital, en cambio, se gesta como “acontecimiento”. La

película **evento** se presenta como un objeto de gran envergadura, aunque por sus características vacío de contenido,²² mientras que el **acontecimiento** que buscamos definir aquí tiene dimensiones acotadas, a veces casi ínfimas, pero su gestación lo lleva a saturarse de contenido. Como evento, el cine industrial escapa pocas veces a su condición de mercancía, lo que agota su contenido en el acto instantáneo de la transacción/transmisión, en tanto el **acontecimiento** forma parte de una cadena de significaciones que trasciende de muchas maneras la inmediatez de la transmisión. Como acontecimiento, el objeto audiovisual se dispara en múltiples direcciones hacia atrás y hacia delante de sus significaciones. En palabras de José Campusano, este cine “otro” propone una manera de “socializarse” dentro de la producción del audiovisual: “se acabó la élite, el cine se hace a la par de la comunidad”; “los héroes de la vida somos nosotros: pro-ambiente, pro-pueblos originarios” (Entrevista personal. Buenos Aires, julio 2014). Asimismo, Campusano señala la enorme potencialidad del castellano como lengua asociada a esta producción, dada su capacidad comunicativa transnacional.

- práctica local
- financiación independiente (con o sin apoyo estatal)
- expresión de procesos de decolonialidad:
 - crisis de los sistemas “nacional-colonial”
 - apropiaciones según matrices culturales locales (sistemas culturales paralelos)
- modalidades de la oralidad => visualidad = oralidad
 - “lateralización” de la cultura letrada: permite circunvalar la palabra escrita / la cultura impresa / la tradición literaria hispanoamericana
- formación de comunicadores: empírica o autodidacta
- reformulación de lo profílmico (tentativa o radical) / incluye dramaturgia y montaje
- “representa escenarios, prácticas culturales, vivencias y sensibilidades antes ausentes en las pantallas del país” (Emilio Bustamante y Jaime Luna Victoria, “El cine regional del Perú”)
- imaginarios en disputa / contra-imaginario no establecido, en proceso

Cuadro II

La distancia entre uno y otro cine se proyecta en una **paradoja** para el cine latinoamericano, la que describiremos como la presencia de un **imaginario** basado en el cine de Hollywood y una práctica productiva que contradice radicalmente estas bases fundacionales. Este **imaginario**, que es producto de cien años de historia del cine, define qué es y cómo se hace cine y por lo tanto define las expectativas. Como analiza Paulo Antonio Paranaguá, el cine es un producto de la colonialidad, que llega a nuestras playas como una mercancía y así se apropia y reproduce. Esta tradición del lenguaje cinematográfico, cultivada a lo largo de cien largos y productivos años, presenta hoy una profunda crisis debido a la revolución en las comunicaciones. Y esta revolución para Latinoamérica ha significado la aparición de este cine “Otro” que nos ocupa. Este cine pertenece a una forma de producción que “alternativiza”, aun sin proponérselo, la práctica productiva de la tradición cinematográfica industrial. Producto de esta tradición, existe un canon que marca el imaginario de lo que es y debe ser el cine, sus modos de producción y sus modos de distribución y de acceso. Sin embargo, ese canon hoy en día se parece más a las producciones industriales televisivas que al “cine” que se está gestando en el presente. Esta lógica, si bien está en su ocaso y no se aplica a las necesidades ni a las realidades de una parte importante de la producción de cine/video en la región, sigue presente en el imaginario del público y tiene vigencia en los sistemas de exhibición.

Como público padecemos la esquizofrenia de vivir en este estado **paradojal**: habitar el imaginario de la Máquina Cine, pero solo participar de ella en actos de consumo; acomodarnos con facilidad a las nuevas prácticas comunicativas que propone la revolución digital, pero seguir abonados a un imaginario de Óscares y tradiciones de recepción que hablan de un cine, un arte, una práctica comunicativa en rápido cambio. En síntesis, gustar de un Cine y hacer Otro. Para Latinoamérica esto es sin duda **paradojal**, porque la fuerte presencia de este imaginario traba la verdadera posibilidad de prestar atención, apropiarse, disfrutar y apoyar este cine Otro que se está gestando. Se trata de un imaginario que persiste, y que impacta negativamente en los potenciales públicos de la región.

Un animal completamente diferente / A Completely Different Animal

En una entrevista a Paul Schrader que realizó Larry Gross con motivo del estreno de *The Canyons* (Paul Schrader, director, 2013), para la publicación de la Film Society del Lincoln Center, el director afirma:

In some ways **the film business** is like an animal with four legs: there's financing, audiences, artists, and critics. Well, **the animal's fallen**. And one leg alone can't get it up. Critics alone can't lift that animal up. Artists alone can't lift that animal up. People say, "If we only had better critics," or "If we only had better films," but you need all four legs to get that horse on its feet again. ("The Noise Factor"; mi énfasis)

Para Schrader, "el animal" se ha caído: la buena salud del negocio del cine está asentada en esos cuatro pilares fundamentales (las patas del animal): financiación, artistas, público y críticos. Schrader fue presidente del jurado del Festival de Cine de Mar del Plata en la edición 2014 y dio una charla-entrevista pública en ese contexto. En su charla, el director se lamentaba de que lo que "habíamos aprendido" en el siglo pasado, las nociones sobre cómo hacer cine en el siglo XX eran nociones viejas que no servían para hoy; ahora todo había cambiado. En la presentación de Schrader uno podía percibir la enorme ansiedad que vivían él y los cineastas como él que habían protagonizado una parte importante del cine del siglo pasado, y que no tenían cabida ahora frente al cambio radical en las reglas del juego. Esa práctica, que se había sostenido en la convicción de que "90% is financing and 10% is filmmaking", resultaba ahora incompatible con los nuevos sistemas de filmación y exhibición, la omnipresencia de las multipantallas, la progresiva caducidad de la sala de exhibición de cine y una financiación que migraba hoy en los EEUU de la producción de "películas" a la producción para televisión y/o Netflix (*episodic tv*). Es evidente que Hollywood es perfectamente consciente de este cambio, y que está operando en consecuencia; de ahí la angustia de Schrader y sus pares, que no encuentran un lugar en este nuevo diseño de la producción industrial. En este nuevo paradigma, los patrones dramáticos han cambiado, el drama convencional "is better suited for the home" (TV, Netflix) y la industria cinematográfica busca fórmulas "para sacar a la gente de su casa" (la

multiplicación de las películas “evento”), que es el criterio predominante para la evaluación de los proyectos actuales en Hollywood.

El cine “otro” que hemos descrito más arriba está muy lejos de esas ansiedades y solo en el inicio del uso de sus potencialidades: todo lo contrario al diagnóstico de Schrader, posee como se ha visto una enorme vitalidad basada en lo que podría describirse como “la necesidad del otro cine latinoamericano”. Este cine es, por lo tanto, un animal muy distinto al que se refería Schrader: parte de y se asienta en una **voluntad comunicativa**, con o sin disponibilidad de recursos, pues los recursos económicos no son el origen ni la finalidad. Esta voluntad comunicativa está directamente asociada a una **comunidad** (colectivos sociales de comunicación); proyectos colectivos que poseen una estrategia de **acceso** que, como dijimos, concierne a esa comunidad y es parte constitutiva del proyecto. Estos proyectos producen un **impacto** social, cultural y político, que está precisamente en el origen de esa producción. Las cuatro patas de este cine “otro” son, por lo tanto: voluntad comunicativa, comunidad (generadora y receptora), acceso e impacto. Esto, claro, no quiere decir que la sala desaparezca, sino que la sala constituye una de las instancias de comunicación posibles en la que estos mensajes complejos se despliegan y se aprovechan. Por ello, crítica, público y artista resultan conceptos poco descriptivos de los nuevos procesos comunicativos del área documental que están teniendo lugar en la región. Un nuevo posible imaginario despunta, pero no se hará carne gracias a la producción audiovisual por más exitosa que ésta sea: su éxito depende de las conquistas que se logren por una transformación político-social en los procesos hacia la decolonialidad.

Obras citadas

Atenco: Romper el cerco. Canal 6 de julio, Promedios. (México, 2006).

Ausencias. Tatiana Huezo, directora (México, 2015).

Ayotzinapa. Crónica de un crimen de Estado. Xavier Robles, director (México, 2015).

Bustamante, Emilio y Jaime Luna Victoria, “El cine regional del Perú”. *Contratexto* 22 (2014): 189-212.

Cavalcanti Tedesco, Marina. “Grassroots Activist Video Documentary in Brazil and the Construction of New Cultural Identities: the Case of the Homeless Workers Movement.” Traverso, Antonio & Kristi Wilson Eds. *Political Documentary Cinema in Latin America*. New York: Routledge, 2014.

- Conservación audiovisual en el inicio de la era digital* = Ikus-entzunezko kontserbazioa aro digitalaren hastapenetan. Filmoteca Vasca, 2012.
- Dagen, Philippe y Franck Nouchi. "Jean Luc Godard: 'Cannes ya no existe'". Entrevista. Traducción de Cristina Sardoy. *Revista Ñ*. Escenarios, 02/07/14. Edición impresa.
- Denegri, Andrés y Gabriela Golder. "El cine es otra cosa." *Memoria BIM 2012*. Bienal de la imagen en movimiento, BIM. Buenos Aires: Eduntref, 2012.
- Feinstein, Howard. "Ten Films to Watch." *indieWIRE*. March 19, 2010.
- Gross, Larry. "The Noise Factor." *Film Comment*. July/August 2013 Issue. Web: <http://www.filmcomment.com/article/the-noise-factor/>
- Handy, Bruce. "An Empire Reboots." *Vanity Fair*. June 2015, 93-103 y 145.
- La noche de Iguala*. Raúl Quintanilla, director. (México, 2015).
- La verdad oculta*. Roberto Olivares Ruiz, director. (Oaxaca, México, 2015=).
- Margulis, Paola. *De la formación a la institución. El documental audiovisual argentino en la transición democrática (1982-1990)*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2014.
- Mendez, José Carlos. "Hacia un cine político: la cooperativa de cine marginal". *Wide Angle* 21.3 (July 1999): 42-65.
- Mirar Morir. El ejército en la Noche de Iguala*. Coetza Grecko, director. (México, 2015).
- Nadie especial*. Juan Alejandro Ramírez, director. Perú, 2013.
- O Mestre e o Divino*, Tiago Campos Tôrres, director. (España/Brasil, Xavante, 2013).
- Testigos de un etnocidio: memorias de Resistencia (1997-2011)*. Marta Rodríguez, directora. (Colombia: 2007-2011).
- The Canyons*. Paul Schrader, director. (USA, 2013).
- Traverso, Antonio & Kristi Wilson. *Political Documentary Cinema in Latin America*. USA & Canada: Routledge, 2014.
- Wood, David M. J. "Marta Rodríguez: Testigo audiovisual de un etnocidio". Mateus Mora, Angélica ed. "Cine y video indígena: del descubrimiento al autodescubrimiento." *Cuadernos de Cine Colombiano* 17 A (2012): 42-57.
- Wolf, Nicole. "Foundations, Movements and Dissonant Images: Documentary Film and its Ambivalent Relations to the Nation State," Gokulsing, Moti and Wimal Dissanayake Eds. *Routledge Handbook of Indian Cinemas*. USA & Canada: Routledge, 2013. (360-373)
- #Ya me cansé*. Documental, creación colectiva. México, UAM, Cuajimalpa, 2015.

Notas

¹ Ver por ejemplo la copiosa bibliografía que se ha gestado en Argentina en torno al documental en lo que va del siglo con las investigaciones de Gustavo Aprea, Mariano Mestman, Paula Felix-Didier, Carmen Guarini, Irene Marrone, entre muchos otros.

² Las siguientes reflexiones se basan en las presentaciones y discusiones realizadas en el marco del Festival DocsDF 2015, Foro "De Atenco a Ayotzinapa: cine documental e intervención política, 2006-2015", 21 de octubre, 2015. En este foro participaron: David Wood (moderador, investigador de la UNAM), Luis Hernández Navarro (escritor, periodista, dirigente político), Itzia Fernández Escareño (Socióloga, crítica, curadora), Marcela Zendejas Lasso de la Vega (Article19), Bruno Varela (artista audiovisual y músico).

³ El documental está disponible en la web en varios sitios; el sitio oficial es Salón Chingón (New York, México, São Paulo), de acceso irrestricto:

http://www.salonchingon.com/cinema/otra_canal6atenco.php?city=mx

⁴ Otro ejemplo en el contexto brasileño puede leerse en el artículo de Cavalcanti Tedesco 2014.

⁵ Precisamente, el video que nos ocupa, *La verdad oculta* de Roberto Olivares, fue presentado en uno de los talleres del XII Festival Internacional de Cine de los Pueblos Indígenas, Temuco, Chile/Neuquén, Argentina, Wallmapu, Nación Mapuche, 16-29 de diciembre, 2015, organizado por CLACPI.

⁶ “Proyecto 40” es una estación de televisión abierta que transmite desde la Ciudad de México, propiedad de Televisora del Valle de México, cuyos contenidos son producidos por TV Azteca.

⁷ Ver, por ejemplo, “Indigna a padres de Ayotzinapa la película *La Noche de Iguala*: Omar García” (*desinformémonos, periodismo de abajo*, 18 de octubre, 2015). Web:

<https://desinformemonos.org/indigna-a-padres-de-ayotzinapa-la-pelicula-la-noche-de-iguala-omar-garcia/>

⁸ De las donaciones que se recaudan entre los asistentes a las proyecciones se distribuye el 50% para el fondo de producción de documentales de Ojos de Perro vs. La Impunidad y el otro 50% para los padres de los 43 Desaparecidos de Iguala y otros desaparecidos. Los documentales en los que este colectivo está trabajando tratan sobre periodismo, violencia y censura en México, y sobre las manifestaciones artísticas surgidas a partir de Ayotzinapa.

⁹ Ver información en “Estado de censura: Informe anual de violencia contra la prensa”, producido por Article 19 (<http://articulo19.org/estado-de-censura-informe-anual-de-violencia-contra-la-prensa/#sthash.EVMmGUzk.dpuf>), y “No Place for Silence – Freedom of Expression in Mexico” de Marcela Zendejas (@marcezendejas) and Darío Ramírez (@Dariormrs) – Article19 Mexico: <http://blogs.lse.ac.uk/polis/2015/04/23/no-place-for-silence-freedom-of-expression-in-mexico/>

¹⁰ Muchas de las siguientes reflexiones fueron discutidas en el Foro “De Atenco a Ayotzinapa. Cine documental e intervención política: 2006-2015.” DocsDF, 21 de octubre de 2015, Goethe-Institut, México DF. Participantes: David Wood (investigador de la UNAM, moderador), Luis Hernández Navarro (periodista, escritor, activista de derechos humanos), Itzia Fernández (docente e investigadora, UAM), Marcela Zendejas (Artículo 19), Bruno Varela (artista visual y realizador, participación vía Skype).

¹¹ Algunos ejemplos que se pueden mencionar, ya sean documental o ficción, son: sobre la inmigración clandestina de México y Centroamérica a los EEUU, *La frontera infinita* (Juan Manuel Sepúlveda, director, México, 2007, documental), *La Bestia* (Pedro Ultras, director, México, 2013, documental), *La jaula de oro* (Diego Quemada-Díez, director, México, 2013, ficción) y *Llévate mis amores* (Arturo González Villaseñor, México, 2014, documental); o en relación con la cultura Muxe, *Carmín Tropical* (Rigoberto Pérezcano, director, México, 2014), que fue precedida por varios documentales, entre ellos *Juchitán de las locas* (Patricio Henríquez, director, Canadá, 2002), notas periodísticas y una colección fotográfica de Graciela Iturbide con textos de Elena Poniatowska; o en relación con el caso del Padre Maciel, la investigación periodística de Carmen Aristegui y la película de ficción *Obediencia Perfecta* (Luis Urquiza, México, 2014, ficción).

¹² No es el lugar aquí para desarrollar esta comparación pero creo que anotarla es productivo si se busca comprender la inmediatez comunicativa de estos mensajes digitales a los que nos estamos refiriendo, y la revolución que significa el acceso directo a la “audiovisualidad”, en la que la tradición letrada ya no es central. Para la definición de algunos de los rasgos que definen el testimonio audiovisual ver Gustavo Aprea, “El lugar de los testimonios en los documentales argentino contemporáneos,” citado en Margulis 2014.

¹³ Estadísticas aportadas en el “Diálogo inaugural” del DocsDF, en el que participaron Carlos Bonfil y Arturo Aguilar, 19 de octubre de 2015, Goethe-Institut, México DF.

¹⁴ Una rápida revista a los principales festivales que tienen lugar en México permite entender el término de “festivalitis” que aquí se usa: Festival Internacional de Cine de Morelia, Festival Internacional de Cine de Guanajuato, Festival Internacional de Cine de Monterrey, Mórbito (Festival Internacional de Cine Fantástico y de Terror), Festival Internacional de Cine de Acapulco, Festival Internacional de Cine Judío, Festival Internacional de Cine UNAM, Festival Internacional de Cine de Guadalajara, Ambulante (con 200 sedes autogestionadas). Para una lista bastante completa e informada, ver:

<http://inkuadro.blogspot.com/2008/06/directorio-de-festivales-de-cine-en.html>

¹⁵ Este film fue exhibido en el Festival de LASA 2015 (Puerto Rico).

¹⁶ *Nadie especial* fue exhibido como parte del Festival de cine LASA 2015 (Puerto Rico).

¹⁷ *Ausencias* fue exhibido como parte del Festival de cine LASA 2016 (Nueva York).

¹⁸ Video Nas Aldeias, proyecto creado en 1986 en apoyo a los pueblos indígenas y la defensa y preservación de su cultura. Se ha concentrado en la través de la formación audiovisual de las comunidades en donde trabaja (<http://www.videonasaldeias.org.br/>). Divino Tserewahu también recibió la formación de Video Nas Aldeias.

¹⁹ Muchas de las reflexiones de este apartado fueron discutidas en el Foro “Diálogos documentales, narrativas en transformación”, DocsDF, 19 de octubre de 2015, en el que participaron Shula Erenberg (documentalista), Colectivo Los Ingrávidos (artistas audiovisuales), Juan Manuel Sepúlveda (documentalista), Roberto Fiesco (productor).

²⁰ Para una informada visión sobre los problemas de la conservación en la era del cine digital ver *Conservación audiovisual en el inicio de la era digital*.

²¹ Una excelente descripción de este tipo de producciones-empresa puede leerse en “An Empire Reboots”, el artículo de *Vanity Fair* que describe la compleja maquinaria que se desarrolló para la creación de *Star Wars, Episode VII—The Force Awakens* (J.J. Adams, director, 2015)

²² “We got lucky with the noise factor. When you’re pitching a movie, that’s the question they ask: is it going to make noise? Are you going to hear this above the din of the avalanche of film productions? And if the idea has noise, then they are interested in it.” (Schrader citado en Gross 2013).