

Documental político en Norteamérica: una herramienta de contrainformación y configuración de las identidades políticas

Political Documentaries in North America,
A Tool for Counter-information and Creating Political Identities

LILIANA CORDERO MARINES *

RESUMEN

Este artículo aborda el documental político en Norteamérica a principios del siglo XXI. El estadounidense Michael Moore, los canadienses Jennifer Abbot, Mark Achbar y Joel Bakan, directores de *The Corporation* (2003), y el mexicano Carlos Mendoza de *Canal 6 de Julio*, se caracterizan por hacer documentales críticos que cuestionan los sistemas políticos y sus efectos. Para entender el papel del documental en el mundo histórico, recurrimos a la teoría cinematográfica y a los avances en torno al videoactivismo. La contribución consiste en mostrar aspectos característicos respecto a ciertos procesos históricos de denuncia política y la producción contemporánea de cine documental.

Palabras clave: documental político, denuncia, contrainformación, Norteamérica, configuración de identidades políticas.

ABSTRACT

This article looks at political documentary-making in North America in the early twenty-first century. U.S. American Michael Moore; Canadians Jennifer Abbot, Mark Achbar, and Joel Bakan, the directors of *The Corporation* (2003); and Mexican Carlos Mendoza, who heads up Canal 6 de Julio (television Channel July 6) all make critical documentaries questioning political systems and their effects. To understand the role of the documentary historically, the author looks at film theory and the headway made by video-activism. Her contribution consists of explaining the characteristics of certain historical processes of political denunciation and contemporary production of documentary cinema.

Key words: political documentary, denunciation, counter-information, North America, configuration of political identities.

* Programa de Becas Posdoctorales de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM); becaria en el Centro de Investigaciones sobre América del Norte (CISAN) de la UNAM, asesorada por Graciela Martínez-Zalce Sánchez, investigadora del Centro, <lilianacorde@gmail.com>.

INTRODUCCIÓN

Documentalistas primigenios como Dziga Vertov, John Grierson o Basil Wright destacaron el objetivo político, social y educativo del documental (Nichols, 1997: 33). Teóricos tempranos como Eric Barnouw (2011) explicaron la historia del documental y su diversidad en relación con las motivaciones de los realizadores. La gama de tales estímulos estaba conformada por la exploración o la curiosidad del observador, el interés del periodista en el sentido de recolectar información de actualidad para presentarla al público, el interés del cronista por recopilar determinados hechos históricos, el activista o guerrillero que pretende generar un cambio. Más recientemente, teóricos contemporáneos como Carl Plantinga (2014: 13-27) han resaltado las funciones que históricamente han estado asociadas con el cine documental: registrar, revelar, preservar, persuadir o promover, analizar, interrogar y expresar.

La representación ha sido usada como una categoría analítica en las humanidades y las ciencias sociales, se refiere a una estructura de comprensión que se encuentra expresada en el lenguaje, es portadora de significados y forma parte de un sistema de prácticas sociales y culturales. Las representaciones se materializan en las distintas vías que tenemos para expresarnos, ya sean escritas, visuales, corporales, etc. (Victoriano y Darrigrandi, 2009). El sentido que producen está ligado al lugar y el momento en el que se desarrollaron. Este enfoque nos permite entender los materiales fílmicos como resultado de convenciones ubicadas en coordenadas espacio-temporales específicas vinculadas a un sujeto y a su manera de entender el entorno que habita.¹

Las consecuencias de la Gran Depresión en Estados Unidos, el movimiento nacionalista francocanadiense, el rechazo al colonialismo angloparlante, el movimiento estudiantil de 1968 en la Ciudad de México, los acontecimientos del 11 de septiembre de 2001 en Estados Unidos, la voracidad de las transnacionales obsesionadas en obtener grandes ganancias y aumentar su productividad sin tomar en cuenta los efectos negativos que generan o la guerra mexicana contra el narcotráfico, han sido acontecimientos que –como muchos otros– han sido objeto de representación en el documental. Los realizadores de documentales se han dado a la tarea de dar respuestas y hacer señalamientos de aquello que ha causado semejantes problemáticas esperando establecer un diálogo con todo aquel que tenga las mismas dudas o cuestionamientos que ellos. Son documentales que echan mano de las principales funciones que se le asignan a la práctica cinematográfica documental: analizar, interpretar, observar, etc. De esta manera, construyen una representación de tales sucesos históricos.

¹ Siguiendo a Noël Burch (1995), consideramos que las representaciones no son históricas ni neutras.

El cine documental es un género cinematográfico que no se circunscribe al tratamiento de temas de corte político. Sin embargo, es posible afirmar que, a lo largo de su trayectoria, una parte de su producción ha ejercido la crítica a las estructuras hegemónicas en distintos países y momentos históricos. Las diversas problemáticas económicas, políticas y sociales que se enfrentan hoy en día en los países que conforman América del Norte son resultado de las políticas estatales y del modo en el que se han construido las relaciones diplomáticas en la región. Estas decisiones han estado cuestionadas severamente desde diversos segmentos de la sociedad, desde la política hasta el arte. Un ejemplo es el cine documental.

El presente texto explora el documental político contemporáneo a principios del siglo XXI y su tradición de denuncia en América del Norte. Analiza las trayectorias de los cineastas dedicados a producir documental desde una perspectiva crítica, la cual cuestiona los regímenes políticos en cada uno de los tres países que conforman la región como parte de una tradición de contrainformación y activismo. Para ubicar y entender el papel del documental, recurriremos a la teoría cinematográfica y a los recientes planteamientos en torno al videoactivismo. El objetivo es identificar patrones generales a partir de los casos estudiados.

EL ESTADO DEL ARTE DEL DOCUMENTAL POLÍTICO NORTEAMERICANO

Con todo y que paulatinamente se ha ido expandiendo la aceptación del cine como un producto cultural, es decir, como una fuente de conocimiento útil para que diversas disciplinas abonen a la comprensión de lo humano,² lo cierto es que los avances en el terreno del cine documental han sido intermitentes y menores que el cine de

² Uno de los trabajos pioneros en tales planteamientos estuvo a cargo del historiador Marc Ferro (1980). Desde su perspectiva, el cine adquirió la categoría de fuente de conocimiento muy tarde debido a un principio clasificatorio anidado en la disciplina histórica. Tal modelo jerarquizó los documentos otorgándoles mayor o menor importancia según el grupo social del que provinieran. Se consideró que los archivos del Estado, las leyes, las declaraciones ministeriales, los textos legislativos y jurídicos elaborados por la clase económicamente privilegiada, eran los que se apegaban más fielmente a los hechos. En segundo lugar, se encontraban los periódicos y demás publicaciones. Al final de la lista, y con muy escasa atención, estaban los relatos, las fuentes de historia local y las biografías pertenecientes a los más desfavorecidos. En esta estructura de poder, las clases dominantes encontraron al cine como un pasatiempo de relevancia menor que gustaba mucho entre los sectores populares. De esta manera, al ser un pasatiempo asociado con la cultura popular, difícilmente podría figurar en la misma lista que los documentos emitidos por el Estado. Se centró en el análisis de cine de ficción. Propuso distintos niveles de análisis al fenómeno. Uno de ellos supone que en el proceso de realización tienen lugar diversas tensiones –económicas, políticas, tecnológicas–. Esas resistencias y forcejeos dejan rastro en la película. Otro propone que cada grupo social percibirá las películas en función de sus propias coordenadas socioculturales, lo que permite vislumbrar una relación histórica entre la película y la reacción que tenga el público. También se refirió a la tecnología como un factor que determina la práctica audiovisual.

ficción. Sin embargo, como menciona el teórico de documental Carl Plantinga, se debe reconocer que en los últimos años ha habido un aumento en el interés por el documental, el cual se ha manifestado tanto en la creciente familiarización del público con este cine como con aquel que se refiere a su saber (2014: 13-14).

En lo que se refiere a Norteamérica, es posible dividir tales avances en dos grandes grupos. El primero tiene que ver con aquellos estudios cuyo corpus se construye trascendiendo los límites geopolíticos. El referente más cercano está conformado por el trabajo de Martínez-Zalce (2016), el cual analiza la representación de la frontera México-Estados Unidos y el territorio limítrofe entre Estados Unidos y Canadá. El objeto de estudio estuvo conformado por películas de ficción y documentales; además de hacer un discernimiento temporal, la autora se inclinó por filmes que tienen un modelo de producción, de algún modo, alejado de las lógicas y presiones comerciales de los grandes capitales de la industria cinematográfica. Lo que es relevante porque el documental de denuncia política comparte tales características. Otros exploran la manera en la que se representan los espacios divisorios (Martínez-Zalce y Vargas, 2014), unos más como conjuntos de películas definidos en función de temas o problemáticas que suceden en los territorios limítrofes (Hernández, 2014; Mercader, 2014). Una perspectiva diferente, pero igualmente relevante, es la investigación que hace David Maciel (2000: 142-156), en la que destaca el carácter político y práctico que ocupó el documental chicano. Señala que estas expresiones mantuvieron un vínculo cercano con el Movimiento Chicano y se le concibió como un arte comprometido con su realidad social. La comunidad chicana encontró en el documental un recurso más para construir su historia y cultura.

El segundo se refiere a los estudios que construyen el corpus al interior de los espacios nacionales. Los aportes en torno al documental político en México se centran fundamentalmente en el análisis de la década de los años sesenta y setenta (Ruiz, 2009; Peguero, 2013). Hacen referencia a expresiones emblemáticas como el Taller de Cine Octubre y la Cooperativa de Cine Marginal (Peguero, 2013; Rodríguez, 2016; Getino, 2016). Con una temporalidad posterior, enmarcada en el surgimiento y socialización del video, también se reconoce una producción de documentales vinculada a los movimientos sociales (Calónico, 2013).³

Dada la importancia para este proyecto, con relación al documental estadounidense, debemos poner de relieve las reflexiones en el ámbito académico que han generado las películas –documental y ficción– de Michael Moore. Éstas son propiciadas

³ Cabe mencionar que la inquietud acerca del documental mexicano ha propiciado dos tipos distintos de reflexiones. Por un lado, están las que se han gestado en contextos académicos. Por otro, aquellas producidas por los actores sociales. Dicho de otra manera, por los propios realizadores que se ocupan de documentar y repensar el quehacer documental. El presente estado de la cuestión sólo se ocupa del primer conjunto porque el segundo formó parte del corpus que se analizó.

por el análisis de las películas enfocándose en temas como la relación Estados Unidos-Canadá (Martínez-Zalce, 2005), el dispositivo del documental político en *Fahrenheit 9/11* (Dittus, 2012), la estrategia retórica en sus documentales (Benson y Snee, 2015) y la manera en la que logra un amplio consumo a pesar de ser un material aparentemente poco comercializable (Bernstein, 2010; Granados, 2006).

El documental político canadiense y sus diversas facetas han motivado un interesante y sólido conjunto de investigaciones. El universo es amplio, por lo que sólo mencionaremos algunas de ellas. Están las que se centran en la importancia de John Grierson para el documental social canadiense (Low, 2010), las que exploran la serie *Candid Eye* con relación al activismo social del grupo Studio B (MacKenzie y Martínez-Zalce, 1996) la serie quebequense *Panoramique* y su crítica al colonialismo angloparlante (MacKenzie, 1996). Otros textos ponen de relieve la importancia del National Film Board (NFB) –también llamado Office National du Film (ONF)– (Leach y Sloniowski, 2003), así como el papel del documental en el mejoramiento del mundo (Waugh *et al.*, 2010).

Hasta aquí, podemos decir que, pese a la gran cantidad y diversidad de textos vinculados al tema que nos interesa, siguen siendo considerables las áreas sin explorar. Hace falta poner en práctica análisis comparativos que exploren el documental político desde la especificidad que plantea Norteamérica, pero también que elaboren un balance del papel de estas expresiones y su importancia en el marco de la crisis política, económica y migratoria que enfrenta la región. Por otra parte, es necesario abonar a la comprensión de la diversidad audiovisual identificando las oportunidades para la producción audiovisual independiente y el papel que juegan en el modo en el que se construyen y representan las comunidades.

COORDENADAS TEÓRICO-METODOLÓGICAS

El teórico Bill Nichols (1997) señala que el documental tiene la característica de dialogar con situaciones sociales que conocemos de modo consciente por formar parte de nuestro entorno. Considera que el documental tiende, en mayor medida, a establecer un diálogo con el ámbito de lo público. Nos acerca imágenes concretas del mundo que conllevan “cuestiones sociales y valores culturales, problemas actuales y sus posibles soluciones, situaciones y modos específicos de representarlas” (1997: 13). Uno de los aspectos que más me interesa destacar dentro de la interpretación que Bill Nichols hace del documental es que señala un nexo ineludible entre el documental y el mundo histórico, debido a que éste propone interpretaciones de los acontecimientos, pero también señala, en otro momento, que las imágenes y los sonidos contenidos

en las piezas fílmicas son un reflejo ideológico de aquel o aquellos que los crean. Es decir, a través del análisis de un documental podemos conocer la perspectiva que los realizadores tienen del entorno, sus preocupaciones, anhelos y motivaciones en el momento histórico en el que elaboraron la obra.

Para enriquecer y complejizar lo planteado en el párrafo anterior, retomaremos a Carl Plantinga (2014). Él se posiciona desde la crítica a las posturas posmodernas que, de un modo u otro, declaran la inexistencia del documental. Éstas argumentan que todo es una ficción por la inevitable serie de decisiones mediante las cuales los directores seleccionan los encuadres, los sujetos que aparecerán a cuadro, los fragmentos de entrevista y la edición del material en función de elementos narrativos. Sin negar toda esta cadena de decisiones, Plantinga combate tal postura poniendo de relieve el valor indexical de las imágenes y los sonidos, el cual es resultado de la escena profílmica. Es decir, aquello que sucede frente a la cámara y el micrófono. Por supuesto, no sólo incluye lo que está siendo filmado, sino también la presencia del realizador y el resultado de sus decisiones.⁴

Desde esta perspectiva, ve al documental periodístico como un ejemplo prototípico del género porque es donde más se puede apreciar lo que llama “representación verídica afirmada”. Es decir, concebir a las imágenes y los sonidos que conforman una pieza documental como “guías confiables de la escala profílmica”. Esta suerte de confiabilidad y veracidad, que en principio se sustentan en la indexicalidad de la imagen audiovisual y después en un compromiso ético por parte del realizador, se convierten en un “convenio implícito entre el público y el realizador”. Cuando el público se dispone a ver un documental asume que verá “una representación verídica o fidedigna”, lo mismo que honesta. (Plantinga, 2014: 15-19) Tanto el documental como los realizadores se convierten en una autoridad simbólica que se da a la tarea de poner de relieve información delicada y poco difundida, pero esencial para entender y tomar una postura crítica.

Ahora bien, para aproximarnos a la práctica del documental político y su injerencia en los procesos de configuración de las representaciones políticas contemporáneas retomaremos los planteamientos de Francisco Sierra y David Montero con relación al videoactivismo (2015). Además de ser coherentes con la teoría del documental que hemos expuesto, articulan las expresiones actuales con la tradición cinematográfica. Igual que los historiadores de cine (Sadoul, 2010), que consideran que el vínculo entre el uso de los formatos audiovisuales en contextos de tensión política se remonta a los inicios de la cinematografía. A su vez, reconocen la capacidad de intervención que este

⁴ Aunque no profundiza en el tema, Bill Nichols comparte la postura de Carl Plantinga. No obstante, sitúa su crítica en oposición a los postulados de Jean Baudrillard y la supuesta imposibilidad de distinguir entre la imagen y aquello a lo que hace referencia (Nichols, 1997: 35-36).

tipo de expresiones tienen en los procesos de negociación y producción social, en las formas de participación ciudadana y en la configuración del espacio. Pero sobre todo, ponen los reflectores en el potencial para fragmentar la visión que se construye desde las instancias hegemónicas y para motivar el debate en el terreno de lo público.

Con base en las experiencias concretas de investigación acerca de estos fenómenos, obtenidas por un grupo de colaboradores, los autores identifican objetivos o niveles analíticos que contribuyen a sistematizar la complejidad de tales expresiones. Retomaremos un par de ellos, pues nos permitirán reflexionar en torno al corpus que plantearíamos (Sierra y Montero, 2015: 11-16). El primero se refiere a la huella que tales expresiones dejan en el entorno en una gama que incluye la conformación de espacios o estrategias de contrainformación, hasta la configuración de visiones del mundo. Éste es muy importante, porque señala que, aunque el impacto se dé en comunidades o grupos muy pequeños, la injerencia es relevante.

El segundo se centra en la importancia de identificar las configuraciones espaciotemporales que ayuden a explicar las prácticas contemporáneas del documental político o videoactivismo. Se trata de trazar una línea entre éstas y las expresiones que han tenido lugar desde los inicios de la cinematografía. Sin embargo, cabe aclarar que no sólo se refiere a marcar la continuidad en términos de uso de los medios audiovisuales en contextos políticos, sino también en los objetivos concretos de las luchas, protestas y movilizaciones.

Para conocer el papel que tienen estos materiales fílmicos y sus alcances como instrumentos de información, hemos escogido tres ejemplos emblemáticos de realizadores, uno de cada país. La selección se hizo en función del impacto o autoridad que los respectivos directores tienen en relación con las cinematografías nacionales. En términos generales, podemos afirmar que están representados por documentalistas cuyo trabajo se caracteriza por poner énfasis en problemáticas estructurales de alcances tanto nacionales como internacionales, pero sobre todo, llaman la atención sobre la profunda crisis que cada Estado enfrenta hoy en día. El primero está conformado por Michael Moore de Estados Unidos. El segundo por el equipo que formaron los canadienses Jennifer Abbot, Mark Achbar y Joel Bakan para la realización del documental *The Corporation* (2003). Y por último, el documentalista mexicano Carlos Mendoza, director de la productora *Canal 6 de Julio*.

Con un enfoque cualitativo interpretativo y desde una perspectiva geopolítica delimitada por la región que hoy conforma América del Norte, revisamos la producción histórica de documental político. Nos enfocamos en los realizadores de documental para entender el significado del quehacer profesional. Utilizando la técnica de análisis de contenido estudiamos diversas fuentes que nos permitieron acercarnos a la percepción que este grupo de documentalistas tienen acerca del documental.

NUEVE DÉCADAS DE DENUNCIA Y COMPROMISO EN EL DOCUMENTAL POLÍTICO ESTADUNIDENSE

Al inicio de la Gran Depresión, durante la presidencia de Herbert Hoover, los medios de comunicación estadounidenses se limitaban a difundir la idea de que la crisis económica era un asunto pasajero y que la prosperidad estaba a la vuelta de la esquina. Cualquier iniciativa informativa que contraviniera tal planteamiento era evitada y mal vista por el gobierno. Como reacción a este escenario de control mediático, en 1930 se creó la Liga de Trabajadores Cinematográficos y Fotográficos. Comenzó en Nueva York, pero un par de años más tarde se había replicado en otras ciudades bajo el nombre Liga Nacional de Cine y Fotografía. Su inquietud principal era la situación económica que enfrentaba el país. En consecuencia, se dieron a la tarea de documentar los efectos y el descontento generado, como despidos, huelgas, asentamientos irregulares de viviendas, cierres de establecimientos, etc. Los miembros se reunían a discutir estos materiales que proyectaban en establecimientos abiertos al público en general. Con la presidencia de Franklin D. Roosevelt, las producciones de la Liga comenzaron a recibir recursos gubernamentales (Barnouw, 2011).

Sin embargo, uno de los resultados de esta experiencia fue la conformación, en 1935, de la cooperativa neoyorquina *Frontier Films*. Encabezada por el fotógrafo Paul Strand, este grupo de cineastas optó por mantenerse independiente (Barnouw, 2011). Los documentales se caracterizaron por tener contenido político y cultural, así como por mantener un discurso realista acerca de la pobreza, el conflicto racial y la problemática laboral (Breu, 2010). Por ejemplo, *People of the Cumberland* (1937) de Sidney Meyers y Jay Leyda cuenta la historia de la Escuela Folkórica que invitaba a que los montañeses de Cumberland se sindicalizaran. O también, *Tierra Nativa* (1942) de Paul Strand y Leo Hurwitz, cuyo tema central son las transgresiones a los derechos civiles.

Frontier Films no sólo estaba pendiente de los acontecimientos que les rodeaban en lo inmediato, sus preocupaciones se volcaron además al ámbito internacional. *Heart of Spain* (1937) de Herbert Kline y Charles Corvin, filmada en el contexto de la Guerra Civil Española, refleja una simpatía por la República. La historia se centra en un médico canadiense que deja la práctica profesional en Montreal para auxiliar a los combatientes y termina creando un banco de sangre. *China Strikes Back* (1937) de Harry Dunham e Irving Lerner, acerca de la guerra entre Japón y China, retrata a Mao. Explica como éste veía en el campesinado la fuerza de la que emanaría una nueva China. Con el tiempo, los materiales producidos por la cooperativa neoyorquina terminaron incomodando al gobierno, lo que se tradujo en un clima de hostilidad que desarticuló a la agrupación (Barnouw, 2011).

Durante el macartismo, tuvo lugar una expresión emblemática del documental político. *The Salt of The Earth* (1953) de Herbert Biberman recrea la huelga de los trabajadores de Silver City, motivada por la discriminación y explotación que vivieron. Una de sus demandas principales era tener las mismas condiciones laborales que los trabajadores estadounidenses. Aborda también la importancia de la participación de las mujeres durante la huelga. Destaca que los personajes de la historia que escenifica no fueron interpretados por actores, sino por miembros de la comunidad (Maciel, 2000). Durante la década de los años setenta, esta película recorrió los cineclubes de la Ciudad de México.⁵

Durante la década de los años sesenta y setenta, el documental político tuvo como preocupación principal la guerra de Vietnam (Breu, 2010). Si bien el primero –¿Por qué Vietnam?– lo produjo el Departamento de Defensa para adoctrinar tanto a alumnos en las escuelas como a reclutas, lo cierto es que los documentalistas intentaron contrarrestar tal punto de vista (Barnouw, 2011). Por ejemplo, *Vietnam In The Year Of The Pig* (1968) de Emile Antonio o *Hearts and Minds* (1974) de Peter Davis. En ocasiones lo hicieron de manera anónima por la presión gubernamental, como en el caso de *Winter Soldiers* (1971), donde veteranos expresan ante la cámara el significado y las consecuencias de la guerra (Breu, 2010). Aunque este acontecimiento ocupó el tema central entre los realizadores, es importante poner de relieve que permaneció viva la inquietud por los trabajadores. Un ejemplo es el documental *Harlan County* (1976) de Barbara Kopple, que retrata la lucha iniciada tres años antes de su estreno por un sindicato minero en demanda de mejoras salariales y de seguridad, y que ganó el premio Óscar.

La siguiente etapa, es definida por Erik Barnouw como “movimiento documental” (2011: 269). Inicia en la década de los años ochenta, en el contexto de la Guerra Fría, la política intervencionista del gobierno estadounidense en América Latina y su apoyo a las dictaduras militares. Igual que los miembros de *Frontier Films* años atrás, las preocupaciones de documentalistas estadounidenses trascendieron sus fronteras motivados por registrar una perspectiva distinta de los conflictos armados al sur del continente. Entre otros documentales, se produjeron *El Salvador: Another Vietnam* (1981) de Glen Silber y T.T. Vasconcellos, *From the Ashes: Nicaragua Today* (1981) de Hellen Sollberg Ladd, *Cuando las montañas tiemblan* (1983) de Pamela Yates, Tom Sigel y Peter Kinoy, *Nicaragua: Report From the Front* (1985) de Debora Shaffer, Ana María García y Glen Shaffer. Además del trabajo de denuncia y documentación, este tipo de producciones sobresalen por la participación de mujeres filmando conflictos armados. Por otra parte,

⁵ En su investigación, Maciel (2000: 138) menciona el hostigamiento que enfrentó la producción. La actriz principal fue deportada a México y acusada de simpatizar con el comunismo. La exhibición de la película fue censurada.

el interés del público suscitado en torno a ellos propició un circuito alternativo de exhibición conformado por escuelas, universidades, museos, cineclubes, y en proyecciones convocadas por organizaciones políticas preocupadas por aspectos como la pobreza, el medio ambiente o los conflictos bélicos.

En ese mismo periodo tuvo lugar el documental histórico. Éste usaba material fílmico de archivo producido años atrás por el gobierno, pero ahora accesible, se visibilizaron y reconstruyeron luchas sociales. *Union Maids* (1976) de Julia Recger, James Klein y Miles Hogulesco se ocupó de la movilización de los obreros durante la época de la depresión económica. Otro ejemplo es *We Shall Overcome* (1989), producido por The Council for United Civil Rights Leadership, acerca de la canción que se usaba en los movimientos de los derechos civiles.

Hasta aquí ha sido posible observar que el documental político estadounidense ha permanecido activo desde la década de los años treinta. Los temas que ha tratado son sin duda diversos, desde preocupaciones nacionales hasta internacionales. Sin embargo, vale la pena notar que la problemática que ha permanecido presente de manera más constante es el conflicto obrero y sindical. No creemos que sea casualidad que, en 1989, el exitoso documental *Roger and Me* de Michael Moore se detuviera a retratar los despidos masivos a causa del cierre de fábricas de la General Motors en Flint, así como tampoco lo es el modo en que el director se vinculó con el tema.

Nació en Flint, Michigan. Tanto su padre como su abuelo trabajaron en las fábricas de ensamblaje de automóviles de la General Motors. En su autobiografía (2013), señala una serie de pasajes que ayudan a explicar cómo se forjaron sus inquietudes. Entre los que destacan, además de su gusto por el cine, la desaprobación –de él y su familia– a episodios de rechazo, acoso y discriminación contra afrodescendientes u homosexuales. Su permanente cuestionamiento a la iglesia, leyes como la prohibición al aborto, al sistema de salud, a la guerra de Vietnam, etc. Igualmente, relevante es la labor periodística que inició en su ciudad natal con un pequeño y crítico periódico para hacer frente a la prensa de la localidad controlada por General Motors. No es casualidad que cuando se anunció el cierre de las plantas de coches y el despido de decenas de miles de trabajadores en la ciudad, con el único objetivo de incrementar las ganancias, tomara una postura activa en la denuncia de los hechos. Sin haber estudiado cine, se propuso hacer un documental sobre la situación documentando la ruina económica en la que cayeron la ciudad y sus habitantes.

Uno de los aspectos más interesantes es que, una vez terminado, tuvo un éxito inesperado, incluso en salas de cine comerciales. Demostró que el documental puede resultar tan rentable como una película de ficción. A *Roger and Me* le siguieron otros documentales igual de críticos y descarnados de la sociedad estadounidense. Entre los más conocidos están *Bowling for Columbine* (2002), acerca del asesinato de adolescentes en una

escuela de Columbine y la violencia que conlleva la venta legal de armas; *Fahrenheit 9/11* (2004), que propone una hipótesis sobre las causas de los atentados en Nueva York en 2001, la invasión a Irak y el supuesto vínculo entre la familia Bush y la familia Bin Laden; *Sicko* (2007), que es una crítica al sistema de salud estadounidense; *Michael Moore in Trump's Land* (2016), buscando incidir en las elecciones presidenciales en contra del entonces candidato presidencial Donald Trump. Y más recientemente, en las elecciones intermedias con *Fahrenheit 11/9* (2018), acerca del desempeño de éste en la presidencia.

Como sus predecesores, los documentales de Michael Moore están motivados por los acontecimientos que atraviesan la vida del país. Por los sucesos que de uno u otro modo, afectan a todos sus habitantes. En su autobiografía, menciona que una de las cosas que más le cautivaba del cine era su potencial (2013: 372). Lo que se refleja en el tratamiento de temas delicados y coyunturales con el fin de informar al público e invitarlos a tomar una postura o incluso actuar. También en los tres documentales elaborados para incidir en elecciones presidenciales en contra de candidatos republicanos. Para él, como documentalista, es una forma de actuar en favor de sus convicciones e invitar a otros a hacer lo mismo.

DISPOSITIVO PARA LA POLÍTICA CULTURAL Y FOMENTO A LA AUTODETERMINACIÓN: DOS RASGOS DEL DOCUMENTAL POLÍTICO CANADIENSE

La iniciativa del Parlamento canadiense, en 1939, para la creación del NFB, hace que la situación del documental en Canadá se distinga de la de Estados Unidos y México. No en cuanto a la expresión de preocupaciones políticas, pero sí con relación a los financiamientos y los recursos para producir. El documentalista británico John Grierson, a quien se le atribuye la primera definición de documental, fue llamado a presidir tal institución. Consideraba que el documental era una herramienta privilegiada para que la gente comprendiera lo que pasaba alrededor (Breu, 2010: 17). Como resultado de este liderazgo, que incluyó la formación de jóvenes con tales principios, la producción de documentales ha sido fecunda desde entonces hasta nuestros días.

Es así que tanto el documental anglófono como el francófono tuvieron en común la inquietud por las problemáticas del mundo (Sadoul, 2010: 551). A fines de la década de los años cincuenta, un conjunto de cineastas canadienses, agrupados bajo el nombre Studio B, se dieron a la tarea de combinar el activismo social con la realización de documentales. Uno de los objetivos era evidenciar el punto de vista de los realizadores. El esfuerzo se materializó en la elaboración de una serie de quince cortometrajes para televisión titulada *Candid Eye*. Entre otras cosas, fue posible gracias

a la ligereza y portabilidad de la cámara, así como también del equipo de sonido. La idea era registrar la vida con todo su realismo tratando de evitar la mediación del guion y el montaje (MacKenzie y Martínez-Zalce, 1996: 200-201).

El cine quebequense francófono, por su parte, es intrínsecamente político. Como instrumento de toma de conciencia, ha ido de la mano con el movimiento nacionalista y el rechazo al colonialismo –económico, político y cultural– angloparlante (Sadoul, 2010: 551-552). A diferencia de *Candid Eye*, que se centraba en documentar el presente y algunos aspectos marginales que sucedían en éste, el documental francófono se preocupó por documentar el pasado histórico a la vez que proyectaba nuevas identidades colectivas. El objetivo era usarlo como una herramienta para propiciar el debate entre la comunidad para favorecer acciones y transformaciones en la vida pública (MacKenzie, 1996: 180).

En el marco de la agitación política que se vivió a nivel mundial en la segunda mitad de la década de los años sesenta, mientras que en México se comenzaba a gestar el contexto que diera cabida al movimiento estudiantil de 1968 y en Estados Unidos se vivía la lucha por los derechos civiles, el NFB apuntala un ejercicio crítico que problematiza la representación de los sujetos en el documental. En 1967, inicia el proyecto *Challenge for Change*. Fundamentalmente, parte de la idea del documental como catalizador o transformador de las situaciones sociales y de la técnica transferencia de medios. Es decir, dotar de elementos para usar el equipo y el lenguaje cinematográfico, a los miembros de comunidades históricamente desfavorecidas, pero también largamente retratadas por miradas occidentales. El objetivo era que documentaran, desde su propia perspectiva, sus problemáticas para propiciar la participación de la comunidad (Barnouw, 2011: 226-227).

La percepción del documental como un dispositivo privilegiado para fomentar la participación en la autodeterminación y la construcción de la comunidad se ha mantenido como una constante hasta la actualidad. Fruto de esta tradición documental es el documental *The Corporation*, el cual se estrenó en Canadá en 2003. Como se detalla en el sitio web oficial del documental, fue dirigida por tres canadienses. Mark Archbar, quien estudió cine, ha dirigido numerosos documentales y programas de televisión. En 1992, hizo el documental *Manufacturing Consent: Noam Chomsky and the Media*, que en su momento fue bastante conocido.

Jennifer Abbot es documentalista autodidacta. Desde hace veinticinco años, ella ha experimentado con los medios como una forma de participación política. Ha desarrollado documentales con la NFB de Canadá acerca del cambio climático y los modelos económicos neoliberales. Vive en una granja agroecológica, ubicada en una isla de Canadá, lo cual nos dice mucho acerca de su visión del mundo. En el entorno familiar donde creció siempre hubo inquietudes sobre del tipo de comida que las

grandes empresas nos ponen al alcance, la política migratoria en Estados Unidos y la zanja entre ricos y pobres. De ahí que uno de sus objetivos primordiales sea encontrar caminos para que la gente deje de percibir sus problemáticas como normales, como algo que se debe aceptar porque no es posible cambiarlo. En el cine encontró una forma de arte, pero sobre todo una manera de luchar contra la alienación de la gente y de comprometerse con sus principios.

El guion del documental fue escrito por Joel Bakan. Es autor del libro *The Corporation: The Pathological Pursuit of Profit and Power* (2005) y también de la investigación en la que se fundamentó la película. Es profesor de leyes en University of British Columbia. Su trabajo se ha centrado en examinar la dimensión social, económica y política de la ley. Ha llevado casos legales de política gubernamental y frecuentemente funge como comentarista en los medios.

Con estas maneras de situarse en el mundo, este equipo de colaboradores, declara en la página oficial del documental que algunas de las motivaciones para hacer *The Corporation* fueron: 1) exponer o mostrar la naturaleza destructiva de esta institución, de modo que contribuya a que la gente tenga una conciencia cada vez más grande del peligro al que se enfrenta y 2) fomentar en el público una distancia crítica sobre las corporaciones y la cultura corporativa que nos envuelve hoy en día.

El libro se tradujo a veinte lenguas, *The Corporation* fue un documental tremendamente exitoso. El NFB lo catalogó como uno de los documentales con mayor influencia de los últimos años. Le dio la vuelta al mundo en festivales y circuitos de cine comerciales. Ganó veintiséis premios internacionales. En la página oficial del documental, hay una versión para escuelas y se puede descargar gratis para los profesores que quieran proyectarlo en clase, lo que refleja el enfoque de los directores al encontrarlo como una herramienta educativa. De esta manera, recorrió también las aulas de las escuelas. A través de la página web, los realizadores plantean una relación directa con el público, sin mediaciones. Crearon una arena de diálogo donde la gente podía plantear sus inquietudes sobre el tema o hacer comentarios, mismos que eran respondidos por Joel Bakan. De esta manera, tienen una lista de treinta mil suscriptores y quince mil comentarios de gente de todo el mundo. En la actualidad, se está haciendo una segunda parte para dar cuenta de la evolución y transformación de las corporaciones –en los últimos quince años– desde que se estrenó.

Es necesario destacar el modo en el que un texto académico resultado de una investigación y de un equipo de trabajo conformado por cineastas e investigadores termina siendo la base de una película con enormes alcances de difusión y aceptación. Pero quizá uno de los aspectos más relevantes es que, además de ser una película, es también una llamada a la acción y una herramienta educativa. Durante más de quince años se ha mantenido vivo, activo y en contacto con el público. Fue una de las diez

películas que inspiró el movimiento *occupay movement*, surgido en 2011. Lo que también refleja los puntos de confluencia entre las comunidades críticas a estos modelos económicos en Estados Unidos y Canadá.

MEDIO SIGLO DE CONTRAINFORMACIÓN Y VISIBILIZACIÓN DEL DESCONTENTO POPULAR EN EL DOCUMENTAL POLÍTICO MEXICANO

La trayectoria del documental político mexicano es más reciente y corta que la que encontramos en Canadá y Estados Unidos. La mayor parte de los autores que han explorado el tema, coinciden en que este tipo de producción tuvo su origen a fines de la década de los años sesenta (Ruiz, 2009; Peguero, 2013; Rodríguez, 2016). Aspectos como los formatos 16 mm., 8 mm. y Súper 8 mm., la accesibilidad y portabilidad del equipo de filmación que daba mayor libertad de movimiento a los cineastas, la concepción del cine como un “agente de la elevación humana” (Bonfil, 1956: 728), la creación del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), el Manifiesto del Tercer Cine y, desde luego, el Movimiento Estudiantil de 1968, conformaron el caldo de cultivo que gestó la etapa, en la producción de documental mexicano conocida como cine militante, la cual se mantuvo activa a lo largo de la década de los años setenta y un par más de los años ochenta.

Su antecedente inmediato son aquellos documentales que se filmaron durante el Movimiento Estudiantil. Sin duda, la obra emblemática de este inicio corresponde a *El grito* (1968) de Leobardo López Aretche. No son pocas las cualidades que se le han atribuido, una de las más relevantes es haber registrado los acontecimientos desde la propia perspectiva de los universitarios. Tiene un origen colectivo, surge en el seno de la escuela de cine de la Universidad Nacional Autónoma de México, el CUEC, como una iniciativa respaldada por profesores, alumnos y trabajadores. Como reacción ante los acontecimientos que les rodeaban formaron brigadas de información y salieron a filmar los sucesos. Uno de los objetivos principales era contrarrestar la minimización que el gobierno estaba haciendo del Movimiento a través de los medios.

La terrible represión con la que el gobierno sofocó la movilización estudiantil no menguó la producción de documentales críticos. Por el contrario, influenciados por los sucesos, cineastas universitarios e independientes se dieron a la tarea de hacer un retrato veraz de las condiciones en las que se encontraba la población a lo largo del país. Desde su perspectiva, era una condición que mediáticamente se ocultaba bajo el discurso gubernamental de desarrollo. Apoyaron la organización popular y sindical, así como la lucha política que emanaba de las demandas. En tanto medio de comunicación, el objetivo era poner el cine al servicio de sus causas. Es así que surgieron

la Cooperativa de Cine Marginal, el Taller de Cine Octubre, el Colectivo Cine Mujer, Colectivo de la Universidad de Puebla, Grupo Canario Rojo y Cine Testimonio (Cordero, 2007: 69).

Las siguientes dos décadas en el documental político mexicano han sido caracterizadas por el retrato de los movimientos sociales que tuvieron lugar en el país. El documentalista Cristian Calónico (2013), precursor de esta etapa, ha identificado los elementos que confluieron para darle visibilidad a un conjunto de colectividades –indígenas, mujeres, ecologistas, entre otras– con reclamos y demandas concretas. En primera instancia, señala la socialización y comercialización del video. En segunda, el fortalecimiento de las escuelas de cine –el CUEC y el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC)–. Por último, un conjunto de sucesos que marcaron la historia del país: el terremoto de 1985, el fraude electoral de 1988, la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), el levantamiento de Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) y el asesinato del candidato del Partido Revolucionario Institucional (PRI), Luis Donaldo Colosio, en 1994. Estos factores generaron un profundo descontento entre la población y profundizaron la falta de credibilidad en las instituciones gubernamentales. Como resultado, surgieron organizaciones independientes, cuyo objetivo era fungir como un medio de comunicación alternativo, de manera que se dieron a la tarea de registrar y difundir las manifestaciones de descontento entre la población (Calónico, 2013: 237-251).

En este contexto que bosqueja Cristian Calónico es en el que nace la productora *Canal 6 de Julio*. El nombre remite al día que tuvo el fraude electoral 1988 y “canal” a fungir como una suerte de televisora independiente, cuya tarea primordial ha sido romper el cerco informativo que construyen las grandes cadenas de noticieros. A lo largo de treinta años de existencia, calculan haber vendido decenas de miles de copias. Mediante este modelo de difusión y distribución, aunado a las exhibiciones públicas, han logrado establecer un diálogo con diversos sectores de la población. Se han distinguido por no haber recibido ni solicitado financiamiento de instituciones gubernamentales. Si bien esto les ha dado libertad en el tratamiento de los temas, también les ha provocado serias dificultades económicas (Mendoza, 2008a: 15-60).

Carlos Mendoza (2008b), fundador y director de *Canal 6 de Julio*, confirma que la confluencia de elementos políticos, mediáticos y tecnológicos –señalada también por Cristian Calónico (2013)– propiciaron su conformación. El auge del video y el videocasete, vigentes en la década de los años ochenta y noventa, significó ventajas en términos de costo y facilidad para la duplicación o copiado de los materiales. Gracias a estas particularidades, en el contexto de las elecciones de 1988, se realizó una amplia distribución de mano en mano de su documental *Crónica de un fraude*. Por iniciativa propia grupos de activistas hicieron copias caseras y diversas proyecciones.

De esta manera, iniciaron una larga labor contrainformativa que permanece vigente hasta la fecha con más de setenta documentales. Durante la presidencia de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994), elaboraron el documental *TLC: detrás de las mentiras* (1993), como una manera de hacer frente a la fuerte campaña gubernamental que tenía como objetivo promover el TLCAN entre la población. Como era previsible, documentaron el alzamiento zapatista en 1994. Más tarde, los ataques de grupos paramilitares a las comunidades de Aguas Blancas y Acteal, así como el surgimiento de otros grupos armados –Ejército Popular Revolucionario (EPR) y Ejército Revolucionario del Pueblo Insurgente (ERPI)–, la privatización de la industria eléctrica, la movilización de los campesinos de San Salvador Atenco en contra de la construcción de un aeropuerto en sus tierras, la reforma educativa, la llamada guerra contra el narcotráfico, etcétera.

En suma, para Carlos Mendoza y *Canal 6 de Julio*, la elaboración de documentales tiene que ver con las carencias de acceso a la información y con el control que establecen las grandes televisoras acerca de lo que acontece en el país. Es decir, posicionados desde la crítica a las políticas gubernamentales, consideran de relevancia primordial acercar información a la población en torno a las problemáticas que les aquejan. Igual que Michael Moore, parten de que su labor contribuye a concientizar e invitar a la participación. Se les ha considerado como un agente importante en la conformación de la memoria audiovisual del país.

CONCLUSIONES

Si bien la región es una construcción que se ha configurado históricamente a partir de un conjunto variable de elementos, lo cierto es que a partir del TLCAN la lógica que ha permeado en la integración es económico-política. De ahí que la inmensa mayoría de los estudios se han centrado en analizar las dinámicas de los grandes capitales y las élites políticas dejando de lado el estudio de diversos procesos culturales, movilizaciones políticas o sectores de la sociedad que participan activamente en la conformación del territorio (Alba, 2013: 180). Tal es el caso del documental político. Por ello, partiendo de las carencias ubicadas en el estado del arte, debemos detenernos a identificar los rasgos a partir de los cuales se establecen las continuidades y discontinuidades en la zona de interés. Es decir, que forman parte de su peculiaridad. Con base en el estudio del fenómeno, intentaremos también discernir el papel de las expresiones y su relevancia ante las problemáticas que se enfrentan. Finalmente, será pertinente identificar las posibilidades para la producción audiovisual independiente y su relevancia en la representación de las comunidades.

En términos de la producción documental, podemos decir que hallamos tanto continuidades como discontinuidades a lo largo de Norteamérica. Entre los elementos que nos permiten hablar de una homogeneidad regional está el modo en el que la producción de estos materiales ha fungido como una respuesta a acontecimientos que han atravesado la vida política tanto de Estados Unidos como de México y Canadá. En este sentido, es posible delinear un conjunto de motivaciones e intereses comunes que inspiran la práctica audiovisual. Sin lugar a duda, los realizadores ven en este cine una herramienta de cambio social en la medida que funciona como instrumento de información que permite al público tener una mirada crítica en relación con algún acontecimiento. La revisión histórica de la producción del documental político en Canadá, Estados Unidos y México nos permite afirmar que comparten una postura contraria a los intereses imperiales estadounidenses. En suma, podemos afirmar que en los tres ejemplos revisados ha sido posible evidenciar el vínculo entre el documental político y el mundo histórico, tal como lo plantea Nichols (1997).

Aunque el cúmulo de caracteres mencionados no son excluyentes de otras latitudes, este punto nos obliga a problematizar algunos planteamientos que han segmentado la producción continental del cine, y que suponen diferencias irreconciliables. Específicamente, nos referimos al llamado Nuevo Cine Latinoamericano, así como al manifiesto del Tercer Cine, que para los fines de este texto sólo destacaremos que se definen en oposición al cine de la industria hollywoodense. En otras palabras, las posturas mencionadas asumieron que la producción cinematográfica estadounidense es homogénea, ignorando las expresiones periféricas como el documental político y anulando de un plumazo la tradición del National Film Board de Canadá. Aunque el contexto internacional de la época nos permite adelantar una interpretación, lo cierto es que hace falta detenerse a hacer una revisión que aporte mayores elementos para identificar, de manera concreta, bajo qué supuestos se homogeneiza o ignora la producción documental de Estados Unidos y Canadá.

Con relación a las discontinuidades, diremos que las diferencias que se observan y que propician intermitencia regional son aquellas generadas por la desigualdad económica. Un rasgo de lo anterior serían las amenazas que enfrenta la producción de documentales en el escenario digital. Si bien la dependencia tecnológica y la homogeneización estética y de contenidos constituyen una dificultad global a la que se enfrentan todos los realizadores del mundo,⁶ lo cierto es que el desafío es mayor

⁶ Los peligros enunciados deben también entenderse en el contextos más amplios. Luis Albornoz y Ma. Trinidad García Leiva (2017) señalan que la expansión del soporte digital plantea serios desafíos en términos de política pública e industria cultural, por el predominio de entidades como Google, Facebook, Apple y Amazon. Con todo y que para la Convención de la Unesco la producción audiovisual es un reflejo de la diversidad, lo cierto es que aún hay prácticas de exclusión que coartan la multiplicidad de discursos y

para los realizadores mexicanos. Pensemos sólo en los costos del equipo con relación al valor de nuestra moneda. Asimismo, es casi imposible que un documental de corte político mexicano tenga la misma proyección que un documental de Michael Moore. Con todo y la embestida de la industria cultural estadounidense, la producción canadiense de documental tiene posibilidades sustantivamente mejores que la de México. En suma, consideramos que las lógicas globales mercantiles de distribución y consumo se reproducen también en estos niveles alternos. En este sentido, es necesario sugerir que el cambio social que plantea el quehacer documental tendría sus límites ahí donde terminan las posibilidades de exhibición.

En cuanto a la importancia de estas manifestaciones en los entornos de crisis política y económica, el documental se presenta como una forma de expresión que propicia el reconocimiento a la diversidad y la construcción de identidades o representaciones políticas. Desde las primeras expresiones hasta la actualidad, ha fungido como un dispositivo para abordar sucesos sensibles, ampliamente cuestionados, que han constituido parteaguas en las historias nacionales. En tanto, los documentalistas comprometidos con la difusión de información que los grandes medios de comunicación relegan para evitar afectar intereses económicos y gubernamentales, no es casualidad que el objetivo de los tres ejemplos analizados sea colocar al documental y al público en el centro de la discusión.

Sobre todo para el caso de Estados Unidos y México, estas expresiones reflejan los puntos de vista de quienes no se sienten representados por los grandes medios de comunicación y por quienes detentan los cargos gubernamentales. Entre otras cosas, el documental político se erige como una estrategia contrainformativa. Una respuesta al cerco que los grandes medios de comunicación establecen en el tratamiento de temas incómodos para los grupos económicos y políticos hegemónicos. De ahí que propongamos a estas expresiones no sólo como representaciones, sino como repositorios de identidades o representaciones políticas.

Más allá de los circuitos independientes o comerciales de exhibición, la producción canadiense refleja de manera emblemática el modo en el que el documental ha formado parte de las estrategias de política pública en la representación de las comunidades. En primera instancia porque el National Film Board es una instancia creada por una iniciativa gubernamental, cuya premisa inicial fue producir documental de corte social. Es decir, el gobierno es quien ha financiado este tipo de materiales. En segunda, porque el gobierno canadiense ha procurado el libre acceso a la información, el ejercicio periodístico y la libertad de expresión. Ambos aspectos han contribuido a

puntos de vista. Mientras que Canadá es un miembro activo y promotor de dicha Convención, México se ha mantenido al margen de la discusión y Estados Unidos no la ha suscrito.

que la confrontación entre la producción documental y las instancias gubernamentales sea menos conflictiva y radical.

FUENTES

ALBA VEGA, CARLOS

2013 “¿Quién gobierna América del Norte? Élités, redes y organizaciones”, *Norteamérica*, vol. 1, no. 1 (enero-junio), pp. 179-189.

ALBORNOZ, LUIS A. y MA. TRINIDAD GARCÍA, eds.

2017 *El audiovisual en la era digital. Políticas y estrategias para la diversidad*, Madrid, Cátedra.

BAKAN, JOEL

2005 *The Corporation: The Pathological Pursuit of Profit and Power*, Londres, Constable & Robinson.

BARNOUW, ERIK

2011 *El documental. Historia y estilo*, Barcelona, Gedisa.

BELMONT, ALONSO

2009 “El desarrollo del cine y el video documental en la dinámica sociopolítica del México contemporáneo”, *En-claves del pensamiento*, vol. 3, no. 6 (diciembre), pp. 153-167.

BENSON, THOMAS y BRIAN SNEE

2015 *Michael Moore and the Rhetoric of Documentary*, Carbondale, Southern Illinois University Press.

BERNSTEIN, MATTHEW, ed.

2010 *Michael Moore: Filmmaker, Newsmaker, Cultura Icon*, Michigan, University of Michigan Press.

BONFIL, GUILLERMO

1956 “La misión de los cine-clubes”, en Guillermo Bonfil, *Obras escogidas*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH)/Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS).

BREU, RAMON

2010 *El documental como estrategia educativa. De Flaherty a Michael Moore, diez propuestas de actividades*, Barcelona, Graó-Biblioteca del aula.

BURCH, NÖEL

1995 *El tragaluz infinito*, Madrid, Cátedra.

BUSTOS, GABRIELA

2006 *Audiovisuales de combate. Acerca del videoactivismo contemporáneo*, Buenos Aires, CCEBA-La Crujía.

CALÓNICO LUCIO, CRISTIAN

2013 "Documental sobre movimientos sociales 1980-1999", en María Guadalupe Ochoa, coord., *La construcción de la memoria. Historias del documental mexicano*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), pp. 237-251.

CORDERO, LILIANA

2007 "Documental independiente en México: orígenes y linderos del documental cinematográfico contemporáneo. Una mirada antropológica", tesis de maestría en antropología, México, Facultad de Filosofía y Letras (FFYL)-Instituto de Investigaciones Antropológicas (IIA), UNAM.

DITTUS, RUBÉN

2012 "Imágenes y poder: el dispositivo en el documental político", *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, vol. 11, no. 2, pp. 33-45.

FERRO, MARC

1980 *Cine e historia*, Barcelona, Gustavo Gili.

GETINO, ALONSO

2016 "La Cooperativa de Cine Marginal y el cine como fermento de la historia. Experiencias y expectativas de la militancia mediante el cine (1971-1976)", tesis de maestría en historia y etnohistoria, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH).

GIROUX, SYLVAIN y GINETTE TREMBLAY

2011 *Metodología de las Ciencias Humanas*, México, Fondo de Cultura Económica (FCE), pp. 195-212.

GRANADOS, VÍCTOR

2006 “Moore y la forma de hacer y ver documentales”, *Sociológica*, vol. 21, no. 61 (mayo-agosto), pp. 273-279.

HERNÁNDEZ, MIGUEL

2014 “*Señorita extraviada*: reflexiones sobre la nuda vida en los feminicidios de Ciudad Juárez, Chihuahua”, en Graciela Martínez-Zalce y Juan Carlos Vargas, *Cine y frontera: territorios ilimitados de la mirada*, México, Centro de Investigaciones sobre América del Norte (CISAN)-UNAM/Bonilla Artigas, pp. 181-206.

KELLER, GARY

1998 *Cine chicano*, México, Cineteca Nacional.

LEACH, JIM y JEANNETTE SLONIEWSKI, eds.

2003 *Candid Eyes. Essays on Canadian Documentaries*, Toronto, University of Toronto Press.

LORA, FÉLIX

2017 “La corrupción institucional y la migración como parte del discurso de denuncia social en el cine de ficción dominicano”, *Ciencia y Sociedad*, vol. 42, no. 4 (octubre-diciembre), pp. 53-70.

LOW, COLIN

2010 “Grierson and Challenge for Change”, en Thomas Waugh, Michael Brendan Baker y Ezra Winton, *Challenge for Change: Activist Documentary at The National Film Board of Canada*, Kingston, Ont., McGill-Queen’s University Press.

MACIEL, DAVID

2000 *El bandolero, el pocho y la raza*, México, Siglo XXI/Conaculta.

MACKENZIE, SCOTT y GRACIELA MARTÍNEZ-ZALCE

1996 “Entre la historia y la ficción: El cine anglocanadiense”, en Graciela Martínez-Zalce, ed., *¿Sentenciados al aburrimiento? Tópicos de cultura canadiense*, México, CISAN-UNAM, pp. 195-208.

MACKENZIE, SCOTT

1996 “De la colectividad a la comunidad: El cine quebequense y la identidad nacional”, en Graciela Martínez-Zalce, ed., *¿Sentenciados al aburrimiento? Tópicos de cultura canadiense*, México, CISAN-UNAM, pp. 175-194.

MARTÍNEZ-ZALCE, GRACIELA

- 2016 *Instrucciones para salir del limbo: arbitrario de representaciones audiovisuales de las fronteras en América del Norte*, México, CISAN-UNAM, p. 27.
- 2005 "Michael Moore and Trey Parker Two Interpretations of the US-Canadian Border", *Voices of Mexico*, vol. 71 (abril-junio), pp. 75-79.

MARTÍNEZ-ZALCE, GRACIELA y JUAN CARLOS VARGAS, coords.

- 2014 *Cine y frontera: territorios ilimitados de la mirada*, México, CISAN-UNAM/Bonilla Artigas.

MENDOZA, CARLOS, coord.

- 2008a *Canal 6 de Julio. La guerrilla fílmica, comunicación alternativa, documental y auto-gestión*, México, Herodoto.
- 2008b "Disputa por la pantalla: notas para una autobiografía del Canal 6 de Julio", en Carlos Mendoza coord., *Canal 6 de Julio. La guerrilla fílmica, comunicación alternativa, documental y autogestión*, México, Herodoto, pp. 15-60.

MERCADER, YOLANDA

- 2014 "El cine ante los feminicidios de Ciudad Juárez", en Graciela Martínez-Zalce y Juan Carlos Vargas, *Cine y frontera: territorios ilimitados de la mirada*, México, CISAN-UNAM/Bonilla Artigas, pp. 207-230.

MOORE, MICHAEL

- 2013 *Cuidado conmigo*, Barcelona, Maxi Pocket.

NICHOLS, BILL

- 2013 *Introducción al documental*, México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC)-UNAM.
- 1997 *La representación de la realidad*, Barcelona, Paidós.

NINEY, FRANCOIS

- 2009 *La prueba de lo real en la pantalla. Ensayo sobre el principio de realidad documental*, México, CUEC-UNAM.

ORELLANA, MARGARITA DE

- 1991 *La mirada circular: El cine norteamericano de la Revolución Mexicana 1911-1917*, México, Artes de México.

PEGUERO, JOSÉ

- 2013 “El cine militante, necesario como el sol y más efectivo que una aspirina: movimientos sociales en el documental mexicano de los sesenta y setenta”, en María Guadalupe Ochoa Ávila, coord., *La construcción de la memoria. Historias del documental mexicano*, México, Conaculta, pp. 221-236.

PLANTINGA, CARL

- 2014 *Retórica y representación en el cine de no ficción*, México, CUEC-UNAM, pp.13-14.

RODRÍGUEZ, ISRAEL

- 2016 “El Taller de Cine Octubre. Teoría y práctica del cine militante en el México de los años setenta”, tesis de maestría en historia, México, UNAM.

RUIZ, ALONSO

- 2009 “El desarrollo del cine y el video documental en la dinámica sociopolítica del México contemporáneo”, *En-claves del pensamiento*, vol. 3, no. 6, pp. 153-167.

SADOUL, GEORGES

- 2010 *Historia del cine mundial*, México, Siglo XXI.

SEL, SUSANA

- 2008 *Cine y derechos humanos*, Buenos Aires, INADI-Instituto Multimedia-Secretaría de Derechos Humanos.
- 2007 *Cine y fotografía como intervención política*, Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales/Museo del Cine / Libros Prometeo.

SIERRA, FRANCISCO y DAVID MONTERO

- 2015 *Videoactivismo y movimientos sociales: Teoría y praxis de las multitudes conectadas*, Barcelona, Gedisa.

VALDÉS, JULIO

- 2014 “El cine y la frontera Estados Unidos-México”, en Graciela Martínez-Zalce y Juan Carlos Vargas, *Cine y frontera: territorios ilimitados de la mirada*, México, CISAN-UNAM/Bonilla Artigas, pp. 157-178.

VICTORIANO, FELIPE y CLAUDIA DARRIGRANDI

- 2009 “Representación”, en Mónica Szurmuk y Robert McKee Irwin, coords., *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, México, Instituto Mora/Siglo XXI, pp. 249-254.

WAUGH, THOMAS, MICHAEL BRENDAN BAKER y EZRA WINTON

2010 *Challenge for Change: Activist Documentary at the National Film Board of Canada*, Kingston, Ont., McGill-Queen's University Press.

FILMOGRAFÍA

Bowling for Columbine. Dir. por Michel Moore. Estados Unidos/Alemania/Canadá: United Artists/Alliance/Atlantis Communications/Salter Street Films International/Vif Babelsberger Filmproduktion/Dog Eat Dog Films/Iconolary Productions Inc./TiMe Film- und TV-Produktions GmbH/United Broadcasting Inc., 2002.

China Strikes Back. Dir. por Harry Dunham e Irving Lerner. Estados Unidos: Frontier Films, 1937.

Cuando las montañas tiemblan. Dir. por Pamela Yates y Tom Sigel. Estados Unidos: Skylight Pictures, 1983.

El grito. Dir. por Leobardo López Aretche. México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 1968.

El Salvador: Another Vietnam. Dir. por Glen Silber y T.T. Vasconcellos. Estados Unidos: MJ and E Productions, 1981.

Fahrenheit 9/11. Dir. por Michael Moore. Estados Unidos: Fellowship Adventure Group/Dog Eat Dog Films/Miramax, 2004.

Fahrenheit 11/9. Dir. por Michael Moore. Estados Unidos: Dog Eat Dog Films/Midwestern Films/State Run Films, 2018.

From the Ashes: Nicaragua Today. Dir. por Helena Solberg Ladd. Estados Unidos: National Endowment for the Humanities/PBS/International Women's Film Project, 1981.

Harlan County. Dir. por Barbara Kopple. Estados Unidos: Cabin Creek, 1976.

Heart of Spain. Dir. por Herbert Kline y Charles Korvin. Estados Unidos: Canadian Broadcasting Corporation (CBC), 1937.

Hearts and Minds. Dir. por Peter Davis. Estados Unidos: BBS Productions/Major Studio Partners/Rainbow Releasing, 1974.

Manufacturing Consent: Noam Chomsky and the Media. Dir. por Mark Achbar y Peter Wintonick. Estados Unidos: Necessary Illusions Productions Inc./National Film Board of Canada (NFB)/Téléfilm Canada/Vision TV/Humanist Broadcasting Foundation/Yleisradio/Norsk Rikskringkasting (NRK)/Special Broadcasting Service, 1992.

Michael Moore in Trump's Land. Dir. por Michael Moore. Estados Unidos: Dog Eat Dog Films/IMG Films, 2016.

People of the Cumberland. Dir. por Sidney Meyers y Jay Leyda. Estados Unidos: Frontier Films, 1937.

Sicko. Dir. por Michael Moore. Estados Unidos: Dog Eat Dog Films/The Weinstein Company, 2007.

The Corporation. Dir. por Jennifer Abbot, Mark Achbar y Joel Bakan. Canadá: Big Picture Media Corporation, 2003.

The Salt of The Earth. Dir. por Herbert Biberman. Estados Unidos: Independent Productions/The International Union of Mine, Mill and Smelter Workers, 1953.

Tierra nativa. Dir. por Paul Strand y Leo Hurwitz. Estados Unidos: Frontier Films, 1942.

Union Maids. Dir. por Julia Recgert, James Klein y Miles Hogulesco. Estados Unidos: New Day Distribution, 1976.

Vietnam in the Year of the Pig. Dir. por Emile de Antonio. Estados Unidos: Emile de Antonio Productions/Turin Film Productions, 1968.

We Shall Overcome. Dir. por Jim Brown. Estados Unidos: The Council for United Civil Rights Leadership/California Newsweel, 1989.

Winter Soldiers. Dir. por Rusty Sachs, Barbara Kopple, Fred Aranow, Nancy Baker, Joe Bangert, Rhett Barron, Robert Fiore, David Gillis, David Grubin, Jeff Holstein, Barbara Jarvis, Al Kaupas, Mark Lenix, Michael Lesser, Nancy Miller, Lee Osborne, Lucy Massie Phenix, Roger Phenix, Benay Rubenstein y Michael Weil. Estados Unidos: Winterfilm Collective/Vietnam Veterans Against the War/Winterfilm Inc., 1971.