

EL DESARROLLO DEL CINE Y EL VIDEO DOCUMENTAL EN LA DINÁMICA SOCIOPOLÍTICA DEL MÉXICO CONTEMPORÁNEO

ALONSO RUIZ BELMONT*

Resumen

El cine y el video documental con temáticas sociopolíticas han registrado un notorio auge mediático a nivel internacional durante los últimos años; nuestro país no ha escapado a dicha tendencia, sin embargo, la evidencia empírica parece corroborar que en México la tradición documentalista sociopolítica ha existido desde hace más de treinta años y ha respondido a factores históricos propios y a la dinámica de nuestro sistema político.

Palabras clave: Cine, política, sociología, democracia, libertad de expresión.

Abstract

During the last few years, politically oriented film and video documentaries have registered an intense commercial rise and have been the subject of much debate in the international press. Mexican documentary artists apparently seem to fo-

* Estudiante del doctorado de Estudios Humanísticos, Tecnológico de Monterrey, Campus Ciudad de México. aloruizbel@hotmail.com

llow this new trend, but empirical evidence nevertheless suggests that politically oriented documentaries in Mexico have been part of the national film history for quite a long time and their rise can be traced and linked to specific historical changes registered in our country over the past thirty years.

Key words: Film, politics, sociology, democracy, freedom of speech, democracy.

Introducción

Durante los últimos cinco años, la cinematografía parece haber experimentado un resurgimiento comercial del cine documental como herramienta de crítica social y política. Obras como *Bowling for Columbine*, *Fahrenheit 9/11*, *Sicko*, *The Corporation*, *An inconvenient truth*, *En el hoyo* y *Fraude*, México 2006, por citar sólo algunas, han sido intensamente comentadas por los medios y, en algunos casos, premiadas con entusiasmo en diversos festivales de cine.¹ El presente artículo pretende evaluar si el aparente auge del cine y el video documental, como herramienta de análisis de realidad social y política, es parte de una tendencia de creación pasajera, en la que nuestro país se ha involucrado, con pretensiones meramente comerciales, siguiendo los cánones de moda en la industria hollywoodense; o bien, si el auge del documentalismo en México se inserta dentro de una dinámica histórica mucho más larga que se relaciona con las transformaciones políticas que han tenido lugar en nuestro país a lo largo de los últimos treinta años.

Basados en las ideas ya expuestas, a través de este ensayo buscaremos entender el verdadero potencial del género documental como forma de expresión sociocultural, y por medio de la cual puedan abordarse diversas problemáticas que incidan sobre la sociedad civil desde una postura crítica hacia el poder. Con el objeto de estudiar los citados planteamientos, analizaremos dos importantes obras documentales del cineasta mexicano Luis Mandoki: *¿Quién es el Sr., López?* y *Fraude*, México 2006.

¹ *Bowling for Columbine* de Michael Moore (Premio Oscar al mejor documental, 2002); *Fahrenheit 9/11*, también de Moore (Palma de Oro a la mejor película, Festival Internacional de Cine de Cannes, 2004); *The Corporation* de Mark Achbar y Jennifer Abbott (Festival de Cine de Sundance, 2004, premio del público al cine internacional; Festival de Cine de Vancouver, 2003, premio a la película canadiense más popular del año); *An inconvenient truth* de Davis Guggenheim (2 Premios Oscar como mejor documental y mejor canción original, 2004); *En el hoyo* de Juan Carlos Rulfo (Festival de Cine de Sundance, 2006, premio del jurado al mejor documental internacional; Festival de Cine de Karlovy Vary, 2006, premio al mejor largometraje documental).

El surgimiento del cine documental

Podemos definir la aparición del género documental como el desarrollo de la industria del cine como medio de representación y comprensión del mundo. Desde la invención del cinematógrafo en Francia en los últimos años del siglo XIX, los hermanos Lumière realizaban en público proyecciones de temas cotidianos o vistas, en las que el mundo aparecía como una serie de formas particulares de ver la realidad a través de la cámara, sin la existencia de un argumento ni de actores. Hacia principios del siglo XX comenzaron a aparecer nuevas compañías dedicadas a la producción de cortos parecidos a los de los hermanos Lumière, como Pathé Journal (1908) y Gaumont (1910). Sin embargo, fue hasta los años treintas que se popularizó el uso del término *documental*, a raíz de la publicación en 1926 de un artículo en el diario *The New York Sun* acerca de la película *Moana* de Robert Flanery.²

Se considera que el inicio formal del género está marcado por dos obras trascendentales: *Nanuk el esquimal* (1922) del ya mencionado Robert Flanery y *El hombre de la cámara* (1929) del soviético Dziga Vertov. La cinta de Flanery retrataba la vida de las comunidades inuites y la de Vertov el proceso de elaboración de una película.³ Entre 1918 y 1919, Vertov había comenzado la filmación de numerosas películas cortas conocidas como *Kino-Glaz* (*Cine-Ojo*) y *Kino Nedelia*, cuyo propósito fundamental era el de llamar a la participación de todos los grupos de trabajadores en la construcción del socialismo e indoctrinarlos políticamente. Éstas se mostraban principalmente a la población obrera y campesina en trenes y barcos especialmente adaptados para tal propósito.⁴

Tres son las vertientes principales que definirían en adelante los estilos del género documental. En la primera, la cámara se concebía como un dispositivo técnico que podía acercar al espectador a una percepción específica de entornos salvajes e indígenas.⁵ En la segunda, el documental se consideraba una herramienta de observación social.⁶ La tercera entendía al documental como medio para alcanzar experimentalmente nuevas figuraciones plásticas.⁷

² Jean Breschand, *El documental*. Barcelona, Paidós, 2004, pp. 1-11

³ *Ibid.*, pp. 12-24.

⁴ Georges Sadoul, *Historia del cine mundial*. México, Siglo XXI, 2002, pp. 269-284,

⁵ Como ejemplo de esta corriente se hallan *La Crosierie Noire* (1925) de León Poirer; *Simba* (1928) de Martin y Osa Jonson; *Grass/Exode* (1926) de Ernest Schoedsack y Merian Cooper; *Mon Vran* (1931) de Jean Epstein y *Los hombres de Arán* (1938) de Robert Flaherty.

⁶ En este caso se hallan *Drifters* (1929) de John Grierson, *The River* (1937) de Pare Lorentz, *Olympia* (1938) de Leni Riefenstahl y *The Battle of China* (1943) de Frank Capra, por citar algunos.

⁷ En esta categoría están títulos como *Berlin-Sinfonía de una gran ciudad* (1927) de Walter

La aparición del cine en directo (en vivo) hacia los años cincuentas y sesentas generó nuevas posibilidades técnicas para la filmación de eventos sociales y políticos de toda índole. La evolución posterior del género documental fluyó en su mayor parte como documento social apoyado en el surgimiento de nuevas corrientes estilísticas cinematográficas como el neorrealismo italiano, la *Nouvelle Vague* francesa, el cine nacional-popular y el *Cinema Novo* brasileño. Durante los últimos años del siglo XX, apareció en Dinamarca una nueva corriente que hace hincapié en la elaboración de historias a través de la vida de sujetos reales, entre sus principales exponentes están Lars Von Trier, Thomas Vinterberg, Kristian Levring, Soren Kragh-Jabobsen y Lone Scherfig.⁸

El cine documental en México

Se considera que el género documental hizo su aparición en nuestro país casi al mismo tiempo que en Europa, con la visita que hicieron a México los hermanos Lumière. Sin embargo, es hasta que aparecen las primeras filmaciones del general Porfirio Díaz, encabezando diversos actos de gobierno, cuando comienza a hablarse de los pioneros mexicanos del documental: hombres como Jesús H. Abitia, Salvador Toscano, Enrique Rosas o Enrique Echaniz.⁹ Poco tiempo después, el estallido de la Revolución mexicana comenzaría a impulsar la realización de numerosos trabajos sobre el desarrollo del conflicto armado. En el filme *Memorias de un mexicano* (1950) de Salvador Toscano, su hija Carmen se dio a la tarea de recuperar y organizar todas las imágenes que su padre había filmado durante la revolución varios años antes para que éstas fuesen proyectadas masivamente.¹⁰

Durante los primeros años de la posrevolución los documentales más célebres se caracterizaron por retratar aspectos de la geografía o la cultura nacional. *Nace un volcán* (1943) de Luis Gurza, documentó la erupción del Paricutín en el estado de Michoacán; *Carnaval Chamula* (1950) de José Báez Esponda, capturó el universo místico indígena y *Torero* (1956) de Salvador Velo, mostraba material sobre el matador Luis Procuna y su familia.¹¹

Ruttmann; *Duoro, Faina fluvial* (1929) de Manoel de Oliveira y *A propósito de Niza* (1930) de Jean Vigo.

⁸ Margarita Ledo, *Del Cine Ojo a Dogma 95*. Barcelona, Paidós, 2004, pp. 75-134.

⁹ Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano*. México, Ediciones Mapa, 1998, pp. 18-29.

¹⁰ Rafael Aviña, *Una mirada insólita, temas y géneros del cine mexicano*. México, Océano/Cineteca Nacional, 2004, p. 20.

¹¹ *Ibid.*, p. 21.

Luego de la violenta represión al movimiento estudiantil de 1968, *El grito* (1968) de Leobardo López Aretche, marcaría el comienzo de una gradual politización de la cinematografía nacional particularmente en el género documental.¹² Hacia la década de los setentas, varios cineastas importantes como Jorge Fons, Arturo Rípstein, Giovanni Korpalaal, Felipe Cazals, Alejandro Pelayo, Rafael Montero y José Luis García incursionaron en la realización de documentales con temáticas de corte sociopolítico con obras como *Así es Vietnam* (1970) de Fons, *Lecumberri: el palacio negro* (1976) de Rípstein e *Islas Marías* (1979) de Korpalaal, por citar algunas.

Por aquellos años se dio también la fundación del Archivo Etnográfico Audiovisual del Instituto Nacional Indigenista (INI), que documentaría la vida de diversas comunidades indígenas y su relación socioeconómica con el campo mexicano. Se produjeron entonces obras como *El día en que vinieron los muertos/Mazatecos I* (1979) de Luis Mandoki; *Judea, Semana Santa entre los Coras* (1973) y *María Sabina, mujer de espíritu* (1979), ambas de Nicolás Echevarría.

Durante la década de los ochentas y noventas la aparición de nuevas tecnologías de grabación de bajo costo como el videocasete y posteriormente el *Digital Versatile Disc* (DVD) propiciaron un cambio decisivo en la capacidad de difusión de las obras documentales, en tanto que la masificación tecnológica brindó a los espectadores la posibilidad de adquirir todo tipo de material filmado en cine o video y poder verlo en sus televisores sin necesidad de tener que entrar a un complejo cinematográfico. De este modo, tanto los documentalistas como el público lograron evadir parcialmente los mecanismos de censura política del estado y nuevos productores independientes pusieron al alcance de millones de personas, como nunca antes, todo tipo de obras que exhibían y cuestionaban sistemáticamente la corrupción y el autoritarismo de presidentes y gobiernos priistas y, posteriormente, panistas.¹³

¹² *El grito* se convirtió en un parteaguas para la historia de la cinematografía y del documental político en México, ya que dejó ver las primeras cuarteaduras de la paz social posrevolucionaria. La cinta sería ampliamente difundida en toda clase de funciones y exhibiciones privadas y se convirtió en un exitoso ejercicio de abierta crítica política construida desde la marginalidad. A partir de esta película, el tratamiento de temas políticos, por parte de los cineastas mexicanos, se tornaría más explícito y directo; asimismo, el ejercicio de la censura por parte del estado sería cuestionado gradualmente con mayor fuerza en el gremio cinematográfico.

¹³ Es en medio de esta singular coyuntura, que en 1988 surgió de manera espontánea la productora Canal 6 de Julio, una asociación civil conformada por experimentados documentalistas mexicanos que se dio a la tarea de filmar y analizar los avatares del cambio político y social en el México contemporáneo. Durante sus primeros seis años de existencia, Canal 6 de Julio tan sólo contó con un pequeño y limitado aparato de producción; sin embargo, a partir de 1994, año crucial en la

Asimismo, en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) se formaron varias generaciones de documentalistas que continuaron explotando las vertientes sociopolíticas críticas de la creación audiovisual; entre algunos de sus egresados podemos mencionar a Carlos Mendoza, Carlos Cruz y Salvador Díaz. En los últimos años, la producción del documental político se ha mantenido vigente con obras como *EPR: Retorno a las armas* (1996) y *Operación Galeana/ La historia inédita del 2 de octubre de 1968*, ambas de Mendoza; o *Los últimos zapatistas, héroes olvidados* (2002) de Francisco Taboada.

El tratamiento de historias familiares como los elementos autobiográficos en la obra de Juan Rulfo¹⁴ o la inmigración judía a México, también ha sobresalido en cintas como *Un beso a esta tierra* (1994) de Daniel Goldberg, *La línea paterna* (1995) de José Buil y Maryse Sistach y *El abuelo Chemo y otras historias* (1995) de Juan Carlos Rulfo.

¿Quién es el Sr. López? y Fraude, México 2006, de Luis Mandoki, dos casos recientes en el género del documental político en México

Las dos obras que aparecen en el título son quizá el ejemplo más reciente y representativo del uso del género documental en México como vehículo de propaganda y divulgación política. En la presentación inicial de la serie documental *¿Quién es el Sr. López?*, el cineasta mexicano Luis Mandoki afirma ante las cámaras “que luego de conocer personalmente a Andrés Manuel López Obrador

descomposición del presidencialismo autoritario, dicha organización ha tenido un acelerado crecimiento y, hasta la fecha, lleva producidos más de 50 documentales en colaboración con diversas organizaciones y movimientos políticos. Obras como *Crónica de un fraude* (1988), *La guerra de Chiapas* (1994) y *Tlatelolco, las claves de una masacre* (2002), por mencionar sólo algunas, se han vendido por decenas de miles y han terminado por corroborar la viabilidad comercial de los canales alternativos de información. Prácticamente todos los documentalistas miembros de Canal 6 de julio son egresados del Centro de Capacitación Cinematográfica (CUEC) de la UNAM y cuentan con una sólida trayectoria profesional.

Aunque la productora Canal 6 de Julio no es la única fuente de creación y difusión documental en nuestro país, por sus años de trayectoria y por la cantidad de material producido bien puede ser considerada como un bastión del video documental político en nuestro país, bajo extremas limitaciones financieras y bajo un persistente bloqueo mediático por parte de los grandes consorcios televisivos.

¹⁴ Jorge Rufinelli, “Juan Carlos Rulfo”, en Paulo Antonio Paranagua, ed., *Cine documental en América Latina*. Madrid, Cátedra, 2003, pp. 254-260.

(AMLO) y charlar con él, desarrolló una profunda afinidad con las reflexiones políticas de este último y con su proyecto de obtener la candidatura a la presidencia por el PRD para las elecciones del 2006". A raíz de dicha experiencia, Mandoki comenzó el rodaje de una serie documental dividida en cuatro videos, a lo largo de los cuales se analizaron con detalle los principales obstáculos políticos que enfrentó López Obrador durante su gestión como Jefe de Gobierno, para no ser marginado por sus adversarios políticos de la contienda por la Presidencia de la República en 2006. El citado documento visual constituyó una versión pro obradorista acerca de la forma en la que se desarrollaron los principales escándalos y acusaciones de desacato jurídico y corrupción en los cuales se vieron envueltos, tanto AMLO como sus más cercanos colaboradores. Para tal propósito, la película muestra una gran cantidad de referencias hemerográficas y documentales, así como entrevistas con miembros del gobierno del Distrito Federal, con intelectuales y periodistas afines a López Obrador y a su partido, con la evidente intención de dar una versión alternativa de escándalos mediáticos como el del paraje San Juan, el caso Carlos Ahumada y el del Paraje el Encino, que llevó al breve desafuero de AMLO. La contundencia de los argumentos pro obradoristas parece sólida, conforme Mandoki exhibe en repetidas ocasiones encabezados de diarios nacionales, copias de documentos oficiales, crestimáticas de noticieros e imágenes de todo tipo, que hacen ver a los principales enemigos del tabasqueño como políticos e individuos corruptos.

Es el juicio de desafuero a AMLO como jefe de gobierno del Distrito Federal, incluido al inicio del segundo video, lo que constituye el clímax de la serie documental. El político tabasqueño se dice víctima de un complot fraguado por sus principales adversarios, cuyo fin último es sacarlo de la contienda presidencial del 2006, cancelando, de manera injusta, sus legítimas aspiraciones políticas. Ante tal hecho, López Obrador hace una apasionada defensa del respeto a la voluntad popular, denostando a sus enemigos en la sesión especial del Congreso Federal y ostentándose como el líder legítimo de un inmenso movimiento ciudadano a favor de los grupos marginados. Ante la atenta mirada de los medios y de la opinión pública, el desafuero es desarticulado días después por orden de un juez de distrito. Triunfante, AMLO encabeza un mitin multitudinario en el Zócalo de la ciudad de México y puntea en las encuestas como favorito para ocupar la presidencia en el 2006.

En sus siguientes apartados, el segundo video denuncia una serie de campañas difamatorias en los medios en contra del estilo político y el proyecto económico del entonces jefe de gobierno del Distrito Federal, calificado como "populista" por sus detractores. Es en este mismo rubro que AMLO y sus colaboradores defienden decisiones polémicas, como los programas de apoyo

económico a adultos mayores y el aumento del gasto público con motivo de la construcción del segundo piso del Periférico. La misma tónica persiste en el video tres, el cual termina con una implacable crítica por parte del tabasqueño y sus colaboradores hacia el programa de rescate bancario conocido como Fobaproa, la cual parece constituirse como el eje de los argumentos obradoristas en contra del proyecto económico neoliberal y de la retórica globalizadora.

Paradójicamente, sólo el cuarto y último de los videos se concentra en el desarrollo de las campañas políticas por la presidencia y, luego de haber mostrado una tónica optimista y respetuosa con las instituciones políticas y electorales, cambia abruptamente de ritmo, denunciando, entre otras cosas, numerosas campañas de difamación hacia la candidatura de López Obrador por parte del gran empresariado y del PAN, así como escándalos de corrupción atribuidos al candidato panista. Finalmente, el documental termina acusando al IFE de validar una elección supuestamente fraudulenta que, en los términos de Mandoki y los obradoristas, despojó a AMLO de su victoria por un estrecho margen y llevó al poder a Felipe Calderón, un presidente “ilegítimo” según insisten López Obrador y sus colaboradores.

Durante los meses posteriores a la elección presidencial de 2006, Luis Mandoki comenzó a preparar un nuevo documental en formato cinematográfico con el propósito de llevarlo a su exhibición comercial. Apegado en todo momento a la hipótesis del fraude electoral en contra de AMLO, Mandoki contó con el apoyo económico del empresario Federico Arreola para la realización de una segunda película documental sobre López Obrador llamada *Fraude, México 2006*.¹⁵

¹⁵ Sin embargo, luego de haber acordado con Warner Bros (empresa asociada que codistribuye con Televisa películas en el mercado nacional) la posproducción y distribución de 150 mil copias de la cinta, Mandoki convocó a una conferencia de prensa el 3 de septiembre de 2007 para denunciar que, debido a las presiones de Televisa, Warner Bros había cancelado su participación en el proyecto, alegando la falta de rentabilidad. Mandoki explicó que la verdadera razón del retiro de Warner fue que en una parte del documental se vertían, de manera implícita, una serie de críticas hacia Emilio Azcárraga Jean, y hacia su asesor Bernardo Gómez. Mandoki alegó que luego de bloquear la distribución de su filme, Televisa organizó una maniobra de relaciones públicas orquestada por Fernando Pérez Gavilán, director de Videocine y Juan Manuel Borbolla, director de Warner Bros México, para negar tajantemente las acusaciones de censura por parte de Mandoki.

Luego de la conferencia de prensa, Mandoki anunció la apertura de una cuenta pública para juntar los cinco millones de pesos que faltaban para terminar la obra. En los días siguientes, varias casas distribuidoras se acercaron a Contra el Viento Films, la productora de Mandoki, para manifestar su interés en el proyecto. Gracias a las gestiones públicas del cineasta, la posproducción de la cinta fue concluída exitosamente y comenzó la exhibición de los “trailers” correspondientes en alrededor de mil salas cinematográficas.

La película se realizó con algunos fragmentos de “pietaje” realizado por Mandoki para *¿Quién es el Sr. López?* y con el producto de más de trescientas horas de material filmado por las cámaras de ciudadanos, que muestran, entre otras cosas, imágenes de la supuesta manipulación de paquetes electorales por parte de funcionarios del IFE, boletas quemadas, quejas por el supuestamente rasurado padrón electoral y boletas electorales que ni siquiera fueron dobladas para introducirlas en las urnas. El filme se estrenó el 15 de noviembre de 2007 con aproximadamente 200 mil copias, cantidad nada despreciable en México para una cinta documental.

El argumento central de la película de Mandoki es que, en los meses previos y durante la campaña por la presidencia, el ex presidente Vicente Fox, el gran empresariado y el candidato panista, Felipe Calderón, pusieron en marcha una serie interminable de campañas difamatorias en los medios en contra de López Obrador, calificando a éste como un político autoritario, irresponsable y populista, con el propósito de espantar temor entre el electorado hacia el candidato perredista. De acuerdo con el filme, la estrategia sistemática de difamación rindió frutos y propició un apretado escenario poselectoral que permitió que el gobierno federal, en complicidad con el IFE, manipulase el conteo de votos; éste, por estrecho margen, dio el triunfo definitivo al PAN.

Un punto que resulta crucial para el hilo argumentativo construido por Mandoki es que el recuento de 11 718 casillas ordenado por el Tribunal Federal Electoral (TRIFE) con el propósito de evaluar las acusaciones de fraude, fue sesgado deliberadamente para favorecer a Calderón. Como en *¿Quién es el Sr. López?*, en *Fraude, México 2006* Mandoki recurre a todo tipo de imágenes y voces, a simple vista convincentes para cualquier espectador, pero que no terminan probando el argumento central del fraude. Así, se alternan grabaciones de llamadas telefónicas intervenidas el día de la elección, en las que se escucha a personajes como Elba Esther Gordillo y Pedro Cerisola, entonces secretario de Comunicaciones y Transportes, cabildear millones de votos a favor de Felipe Calderón. Aparece también la copia de un supuesto informe, según el cual López Obrador se disponía a expropiar la empresa Televisa, luego de ganar las elecciones. AMLO niega la acusación y atribuye la redacción del documento al Centro de Información y Seguridad Nacional (CISEN). López Obrador afirma que el documento fue filtrado a Emilio Azcárraga Jean (presidente de Televisa) por órdenes del entonces presidente Fox y motivó la parcialidad informativa de dicha televisora en agravio del PRD, horas después del cierre de las casillas el 2 de julio de 2006.

Otra pieza sugerente de información es uno de los videos grabados durante el interrogatorio a Carlos Ahumada por las autoridades cubanas, luego de ser

detenido por el caso de los videoescándalos y por acusaciones de fraude. En esa grabación Ahumada confiesa que él mismo entregó los videos de Ponce y Bejarano al ex presidente Carlos Salinas, y que éste se encargó de hacerlos llegar a los medios.

El éxito financiero del primer documental fue contundente, pues hasta el 4 de noviembre de 2007, llevaba 2,000,000 de videos vendidos, sin contar la venta de las unidades piratas,¹⁶ esto contrasta con el fracaso comercial de la película, que hasta noviembre de 2007 apenas había logrado recaudar \$10,000,000 de pesos,¹⁷ una cifra mínima para recuperar la costosa inversión de un largo-metraje en 35 mm. Las causas de este abrupto cambio pueden atribuirse a que el repetitivo discurso político del segundo trabajo documental de Mandoki y su evidente sesgo pro AMLO terminasen por cansar al público.

Más allá de su evidente sesgo político, *¿Quién es el Sr. López? y Fraude, México 2006* consiguen retratar algunos de los efectos más importantes que el cambio político y la globalización han ejercido en la sociedad mexicana contemporánea al tiempo que invitan a reflexionar sobre el grave peligro que entrañan actualmente las profundas desigualdades materiales para el futuro del país.

En primer término, ambos documentales muestran que la sociedad civil participa intensamente en la política electoral a través de los canales institucionales de la democracia representativa. En segundo lugar, Mandoki demuestra como las enormes desigualdades materiales en México han polarizado a la sociedad mexicana; por ello, a pesar de registrarse altos niveles de participación política es clara la ausencia de un genuino diálogo entre los diferentes sectores sociales y entre los partidos que los representan en el Congreso. Resulta evidente que el excesivo presupuesto destinado en 2006 por el Código Federal de Instancias y Procedimientos Electorales (COFIPE) a los partidos políticos para el desarrollo de sus campañas generó un caos social e informativo; el dinero se posicionó como el verdadero motor de los procesos electorales, suplantando al genuino debate ciudadano. Sólo los partidos que en aquel momento contaban con las mayores fuentes de financiamiento pudieron realmente aspirar a conquistar o preservar el poder, al tiempo que las grandes televisoras hicieron lucrativos negocios vendiendo espacios de publicidad a toda organización política que contase con los recursos suficientes para pagarlos. Bajo este escenario, los electores mexicanos recibieron una enorme cantidad de información política a través de los medios, pero en su mayor parte ésta no terminaba por orientar

¹⁶ Véase David Carrizales, "Fraude, México 2006 esfuerzo contra la mentira y la desinformación", en *La Jornada*, sección espectáculos, lunes 12 de noviembre de 2007, p. 16.

¹⁷ Fuente: *Canacine en acción*, noviembre de 2007, número 57, p. 6.

al espectador acerca de las diferentes opciones de gobierno sino, más bien, apelaba a las emociones del público, como fue el caso de las campañas difamatorias y negativas; en virtud de lo anterior, los tres principales partidos (PRI, PAN y PRD) intercambiaron insultos, pero casi no fueron capaces de debatir ideas y propuestas, como era lo esperado.

El caso Mandoki: motivaciones y contexto sociopolítico

El carácter parcial y propagandístico de la primera serie documental, filmada por Mandoki, se revela desde que éste mismo confiesa ante las cámaras su aprecio por López Obrador y en ninguno de los videos le otorga el derecho de réplica a alguno de los detractores de AMLO que aparecen en pantalla. En el caso de la película documental, el sesgo político es mayor, ya que el director profundiza en la hipótesis del fraude contra el tabasqueño de forma claramente subjetiva y parcial. Sin embargo, debemos recordar que, a pesar de las afinidades pro obradoristas de ambos trabajos, su director los presentó y comercializó hábilmente ante la opinión pública como ejercicios espontáneos y ponderados de periodismo independiente. Considerando el punto anterior, podríamos contextualizar la aparición de ambos documentales como la respuesta propagandística del perredismo ante la intensidad de las campañas anti López Obrador del PAN y del PRI en los medios (muchas de ellas de carácter difamatorio) y ante el persistente acoso político del foxismo hacia el perredismo, antes y después del inicio oficial de las campañas.¹⁸

Por otra parte, el alcance de la crisis poselectoral de 2006 puede resumirse en dos hechos: el no reconocimiento del triunfo del candidato panista por el PRD y, posteriormente, la no aceptación por los perredistas del veredicto final sobre el recuento de votos, realizado por el Tribunal Electoral del Poder Judicial de la Federación (TEPJF) a petición de López Obrador y sus colaboradores. Ambos hechos significaron un grave retroceso político ante los enormes avances democráticos conseguidos tras la reforma electoral de 1996. En virtud de aquella enmienda institucional, los tres principales partidos nacionales (PRI, PAN y PRD) pactaron, de forma unánime, la elección de un nuevo consejero presidente del

¹⁸ En cuanto a las motivaciones del propio Mandoki para realizar los documentales, éstas no parecen haber sido de índole económica ya que, considerando su larga y exitosa trayectoria en Hollywood, el director mexicano pudo haber optado por continuar su carrera en Estados Unidos y haber ganado mucho más dinero del que ganó aquí. Lo anterior reforzaría la explicación de que la incursión de Mandoki como propagandista del perredismo tuvo que ver únicamente con sus afinidades políticas pro-obradoristas.

Instituto Federal Electoral (IFE) así como la creación de un órgano jurídicamente facultado para resolver las controversias que pudiesen surgir en elecciones de los ámbitos tanto local y federal (el ya mencionado TEPJF). Así, los tres partidos mayoritarios reconocieron por vez primera, de común acuerdo y sin la intervención vertical del presidente de la República, una serie de reglas y de árbitros electorales, cuya imparcialidad no fue puesta nunca en entredicho por ninguno de ellos sino hasta la realización de los últimos comicios presidenciales. El clima de polarización política que propició la crisis poselectoral de 2006 llegó incluso a reflejarse en la vida intelectual del país, dada la existencia de un amplio sector de personas que aún confía en la certeza de los resultados oficiales de los comicios y de otra, igualmente amplia, que no; el primer caso queda ejemplificado por opiniones como la del escritor José Antonio Carrasco¹⁹ y en el segundo, por la de académicos como José Antonio Crespo.²⁰

Asimismo, como otro síntoma de la polarización política ocasionada tras la citada elección, debe mencionarse la toma de la tribuna de la Cámara de Diputados por miembros del PRD en el Congreso Federal el primero de diciembre de 2006 con la cual se trató de impedir que Felipe Calderón realizase el acto de toma de posesión como presidente constitucional en el Palacio Legislativo, un hecho inédito en la historia contemporánea de México.

Democracia y creación audiovisual

Un rápido análisis de la experiencia documental mexicana de los últimos veinte años en su vertiente política nos muestra que, el abaratamiento de las tecnologías de grabación y reproducción motivado por la aparición de nuevos formatos como el videocasete y el DVD no fue la causa del desmantelamiento del régimen presidencialista autoritario priista, sino un efecto de la democratización política

¹⁹ Carrasco argumenta que el recuento de la muestra del total de votos hecho por el TEPJF, fue estadísticamente representativo de las tendencias globales de la votación y, al final de dicho recuento, la variación del porcentaje total de la votación fue de menos de medio sufragio por casilla, una cantidad de votos técnicamente insuficiente para alterar el resultado final de la votación a favor de López Obrador. Véase Fernando Pliego Carrasco, "El fraude de Mandoki", en *Letras Libres*, diciembre, 2007, pp. 94-96.

²⁰ Crespo, manifiesta que el número de inconsistencias registrado en el llenado de las actas de escrutinio y las de cómputo el día de los comicios fue tan grande (más del doble de votos necesarios para que López Obrador hubiese sido declarado ganador), que no puede haber certeza sobre los resultados oficiales de la elección presidencial. Véase José Antonio Crespo, *2006: hablan las actas*. México, Debate, 2008, pp.11-15.

que ha experimentado nuestro país. El punto anterior se relaciona también con el funcionamiento de los canales alternativos de información y entretenimiento en México, ya que, si bien éstos han estado presentes en el medio audiovisual nacional desde hace muchos años, no siempre contaban el mismo poder de difusión con el que cuentan ahora, en virtud de la aparición de las nuevas tecnologías ya mencionadas.

Una rápida ojeada por la producción documental de corte sociopolítico en los últimos dos años nos sugiere que, lejos de ser una moda pasajera traída desde el extranjero, este género audiovisual sigue vigente actualmente como una forma de expresión artística y como herramienta de crítica social. Entre algunos de los últimos trabajos documentales mexicanos, insertos en el género antes mencionado, podemos citar *Mi vida dentro* (2007) de Lucía Gajá; *Quién soy tú* (2007) de Pavel Aguilar; *Súper amigos* (2007) de Arturo Pérez Torres; *Bajo Juárez* (2008) de Alejandra Sánchez y José Antonio Cordero; *Abrir aulas para cerrar celdas* (2008) de Paloma Aylon Rosas y *Trazando Aleida* (2008) de Christiane Burkard. Las temáticas de estos trabajos abarcan problemas como los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez (*Bajo Juárez*), los abusos en contra de los indocumentados mexicanos residentes en Estados Unidos (*Mi vida dentro*), la homofobia (*Súper amigos*) o la guerra sucia de los años setentas en México (*Trazando Aleida*), por mencionar algunos. Asimismo, debemos comentar la realización de la gira de documentales Ambulantes, que este año realizó su tercera edición y es financiada por Documental Ambulante A. C., la productora Canana y la cadena Cinépolis.

Es necesario precisar que, si bien el documental puede llegar a ser una fuente alternativa de información acerca de un hecho determinado, nunca dejará de ser otra pieza subjetiva y parcial de información. Empero, tal y como hace el espectador de una sala de cine, el espectador que ve cine documental en su casa tiene también la oportunidad de salir a la calle y evaluar por sí mismo la congruencia o incongruencia entre la interpretación que de un problema que hicieron los documentalistas y la realidad misma. La visión de los productores de cualquier documental no es una manera independiente de mostrar la realidad, pero, debemos de considerar que, para acercarnos a la comprensión de cualquier hecho o problema siempre es indispensable contar con varios puntos de vista.²¹ La visión del documental, junto a la de la prensa, radio y tv son sólo

²¹ Como lo menciona Gramsci en su concepto de hegemonía cultural, una sociedad civil plural es aquella que permite el libre acceso de diversos grupos, tanto a las instituciones como a los procedimientos políticos, económicos, morales y culturales: “ [...] Cada grupo social, naciendo en el terreno originario de una función esencial en el mundo de la producción económica, se crea al mismo

herramientas con las cuales el espectador puede interpretar, según su conveniencia la propia realidad que lo circunda.

A pesar de los grandes avances tecnológicos en comunicaciones e informática, hoy día aún persisten graves asimetrías y desigualdades sociales y económicas de tipo comunicativo entre los países ricos y las naciones pobres. Académicos como Néstor García Canclini consideran que dicho fenómeno se manifiesta en la aparición de nuevas formas de pobreza en las naciones subdesarrolladas como el bajo número de usuarios de internet, las deficiencias en los flujos de información y el bajo nivel educativo del público. El anterior panorama dificulta el acceso a las producciones de cine y video documental en dichas naciones, porque sólo los ciudadanos con mayor nivel educativo e ingreso pueden acceder a estas.²² Sin embargo, habría que considerar también que en varios países de Latinoamérica, son justamente aquellos sectores con un alto nivel educativo, como los estudiantes universitarios y los intelectuales, quienes, a través de su participación en la prensa, la radio y la tv, poseen una mayor capacidad de movilización social que los sectores desposeídos, precisamente en virtud de su perfil educativo. Son entonces dichos grupos los que, finalmente, terminan influyendo a diversos sectores de la opinión pública a través de los medios informativos. El caso de Mandoki, así como el resto de la producción documental mexicana de los últimos años son un ejemplo del punto anterior; así, en México el objetivo principal de la mayor parte de las productoras audiovisuales independientes pareciera no ser el de buscar el mayor número de espectadores posible ante una situación predominante de ignorancia y pobreza sino, más bien, atraer el interés de aquellos espectadores que, en virtud de su perfil educativo y social, estén abiertos a todos los lenguajes visuales y no sólo al hollywoodense.

Canclini argumenta también que, hoy día, la percepción ciudadana está mediada cada vez más por la lógica mercantil de la globalización y por la pretensión absolutista del mercado de asumir la totalidad de las interacciones sociales. Sin embargo, habría que enfatizar que las interacciones sociales ciudadanas en México también están mediadas por los cuerpos políticos representativos

tiempo, orgánicamente, una o más capas de intelectuales que dan homogeneidad y conciencia de su propia función no sólo en el campo económico, sino también en el social y político [...]" Antonio Gramsci, *Cuadernos de la cárcel*, t. IV. México, ERA, 2000, p. 353.

²² "La asimetría en el acceso a la cultura de países centrales y periféricos se acentúa con las tecnologías de avanzada. Las redes de internet [...] cuentan en Estados Unidos con más de 20 millones de hosts [...] en tanto los países latinoamericanos con mayor participación son Brasil con 117 000 y México con 41 659." Véase Néstor García Canclini, "Políticas culturales: de las identidades nacionales al espacio latinoamericano", en N. García Canclini y Carlos Juan Moneta, coord., *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. México, Grijalbo, 1999, pp. 35-64.

del Estado-nación democrático (la presidencia y el congreso federal), quienes pueden y deben limitar las pretensiones dominadoras del mercado a través de su autoridad institucional y de su capacidad de legislar a favor del bienestar ciudadano.²³ Lo anterior puede verse reflejado en la realización de festivales culturales dirigidos a todos tipos de público así como en el otorgamiento por parte del Estado de incentivos fiscales a los creadores para favorecer producción de audiovisual mexicano de calidad como el Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (FOPROCINE).

Conclusiones

El aparente auge del cine y el video documental como herramienta de análisis de la realidad social y política en México no es parte de una tendencia de creación pasajera con pretensiones meramente comerciales, sino que se inserta en una dinámica histórica mucho más larga. La aparición del género documental en México no es tardía sino casi paralela a la que se dio en Europa hacia fines del siglo XIX y principios del XX. Por otra parte, el uso del video y del cine documental con temáticas sociopolíticas como instrumento de análisis de la realidad y herramienta de cuestionamiento del poder, queda inserto dentro de una dinámica histórica mucho más amplia, la cual se definió con motivo de la represión al movimiento estudiantil de 1968 y que se profundizó con las cuestionadas elecciones presidenciales de 1988 y con las subsecuentes transformaciones políticas y sociales que ha experimentado la sociedad mexicana durante los últimos años, las cuales han empujado a nuestro país por la ruta del debate crítico. De lo anterior, dan cuenta la historia de productoras como Canal 6 de Julio, pero también el éxito comercial de festivales documentales como Ambulante, el cual se concentra en la difusión de trabajos con una expresa connotación sociopolítica para el análisis de problemáticas con una dimensión tanto nacional como internacional.

Fecha de recepción: 02/04/2008

Fecha de aceptación: 04/05/2009

²³ “[...] reequilibrando lo público y lo privado, más allá de cada nación, a través de la construcción de una cultura democrática ciudadana y un espacio comunicacional [...] Esto requiere que los Estados, junto con organismos internacionales (UNESCO, OEA, etcétera) y con empresas no monopólicas y las ONG impulsen programas de coproducción y distribución, cuyo alcance continental sea respaldado por legislaciones nacionales que establezcan tiempos mínimos de pantalla en salas y televisión [...]” Véase N. García Canclini, *Consumidores y ciudadanos*. México, Grijalbo, 1995, p. 144.