

Imaginarios del desarrollo: un cruce de miradas entre las teorías del cambio social y el cine documental en América Latina

María Luisa Ortega y Ana Martín Morán*

El subdesarrollo es un dato de hecho para Latinoamérica [...] Es un dato económico, estadístico. Palabra no inventada por la izquierda, organizaciones «oficiales» internacionales (ONU) y de América Latina (OEA, CEPAL, ALALC) la usan habitualmente en sus planes e informes. No han podido a menos de usarla. [...] El cine de estos países participa de las características generales de esa superestructura, de esa sociedad, y la expresa con todas sus deformaciones. Da una imagen falsa de esa sociedad, de ese pueblo, escamotea al pueblo: no da una imagen de ese pueblo. De ahí que darla sea un primer paso positivo: función del documental. [...] Ponerse frente a la realidad con una cámara y documentarla, documentar el subdesarrollo. El cine que se haga cómplice del subdesarrollo, es subcine.

Fernando Birri, *El manifiesto de Santa Fe* (1962)

Cuando Fernando Birri escribe estas palabras en uno de los manifiestos fundacionales del denominado Movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano, el concepto de subdesarrollo, junto a su indisoluble de desarrollo, se ha convertido en la clave de interpretación y de cartografía de los perfiles sociales, económicos y culturales de las diversas regiones del planeta, geográficamente simbolizados por la oposición norte-sur.

La I Guerra Mundial había puesto por primera vez en cuestión las promesas de civilización y progreso ilimitado formuladas por el pensamiento ilustrado y consolidadas por el Positivismo de la segunda mitad del siglo XIX, según las cuales todos los pueblos de la tierra podrían avanzar por la gran avenida del progreso, y la humanidad en su conjunto aspiraría a la indefinida mejora material y moral gracias a la mundialización de los logros de las ciencias y las técnicas, y la evolución social y cultural concomitante. Después de esta primera convulsión, el paisaje dejado por la II Guerra Mundial reubicaba de nuevo el problema. En esta segunda posguerra se produce un cruce de miradas que desvela una insoslayable

* **MARÍA LUISA ORTEGA**, profesora en la Universidad Autónoma de Madrid (Programa de Doctorado en Historia del Cine), donde también dirige la Unidad de Recursos Audiovisuales y Multimedia, es subdirectora de *Secuencias. Revista de Historia del Cine* y ha publicado numerosos artículos y ensayos sobre cine documental y sobre las relaciones entre Ciencias Sociales y comunicación audiovisual.

ANA MARTÍN MORÁN, profesora de Historia y Teoría del Cine e Historia de la Televisión en la Universidad Antonio de Nebrija de Madrid, es Jefa de Redacción de *Secuencias* y prepara su Tesis Doctoral sobre el cine franco-magrebí de las pasadas dos décadas.

Ambas autoras han participado en la reciente monografía sobre cine latinoamericano: Alberto Elena y Marina Díaz López (eds.), *The Cinema of Latin America* (Londres, Wallflower Press, 2003).

realidad y el abismo que en esos momentos separa a unos y otros pueblos, que separa a dos mundos. Los países industrializados, los países occidentales, del Norte —muchos serán los apelativos que se sucedan para oponerlos a ese otro mundo— reciben el impacto, eminentemente visual, de la situación de indigencia y miseria en la que se debate una gran parte de la humanidad¹. En dirección inversa, se proyectan las imágenes de los modos de vida y del bienestar material de los que disfrutaban los habitantes de aquel reducido grupo de países, imágenes que, en buena medida, se transmitían a través de la publicidad y el cine. Por encima de las diferentes denominaciones con las que se iba a etiquetar esas dos realidades, el binomio desarrollo-subdesarrollo forjará los términos primordiales con los que nombrar esta realidad bipolar.

La caracterización de los elementos definitorios del desarrollo y el subdesarrollo, y las posibles vías de conexión entre ambos estados, será la tarea a la que se entreguen a partir de entonces tanto científicos sociales desde el ámbito de la reflexión teórica, como agentes socio-políticos para determinar las políticas de acción que permitirán enfrentarse a ese mundo polarizado. Desde uno y otro ámbito, se irán sucediendo y proponiendo diferentes modelos teóricos (con sus implicaciones pragmáticas), donde los polos desarrollo-subdesarrollo se irán articulando para ofrecer descripciones, explicaciones y/o soluciones alternativas² a esta problemática cartografía de la riqueza y la pobreza, la tradición y la modernidad, que dividía al planeta en dos.

Las primeras propuestas se articularán en las denominadas teorías de la modernización, construidas sobre asunciones esencialmente evolucionistas y unidireccionales del cambio social, donde el desarrollo venía asociado a parámetros de transformación socio-económica que marcaban la diferencia entre las sociedades tradicionales y las sociedades modernas en grados evolutivos. Toda sociedad a la que se dotara de unas condiciones iniciales similares a las que caracterizaron el despegue de la modernidad en los países industrializados podrían entrar en la vía del desarrollo e ir avanzado progresivamente en él. Las falacias de dichos modelos fueron pronto contestadas principalmente a través de las denominadas teorías de la dependencia que vinieron a enfatizar el otro polo del binomio, señalando que el subdesarrollo, lejos de ser una mera ausencia de desarrollo o una etapa a superar en la evolución histórica, era un estado estructural provocado precisamente por un proceso histórico concreto marcado por el desarrollo del imperialismo y el capitalismo. Desarrollo y subdesarrollo eran, pues, caras de una misma moneda tan interdependientes que la existencia del primero había producido la generación del segundo³.

No es nuestro objetivo entrar aquí en una mayor exposición sobre dichos desarrollos teóricos, sobre los que existe ya una abundante bibliografía y a los que hemos dedicado atención otras ocasiones⁴. Porque donde pretendemos fijar nuestra atención es en las prác-

¹ Véase Fernando Arroyo, *Subdesarrollo y Tercer Mundo* (Madrid, Editorial Cincel, 1984).

² Para una descripción en profundidad de dichos desarrollos teóricos, pueden consultarse: Alvin Y. So, *Social Change and Development. Modernization, Dependency and World-System Theories* (Londres, Sage Publications, 1990) y Gilbert Rist, *Le développement: Histoire d'une croyance occidentale* (París, Press de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1996), traducido al castellano en *El desarrollo: una ideología del siglo XX* (Madrid, Los Libros de la Catarata, 2000).

³ Véase Osvaldo Sunkel, *El subdesarrollo latinoamericano y la teoría del desarrollo* (México, Siglo XXI Editores, 1970) y Alvin Y. So, *Social Change and Development*.

⁴ Antonio Lafuente y María Luisa Ortega, "Modelos de mundialización de la ciencia" *Arbor*, junio-agosto (1991), pp. 93-117, y María Luisa Ortega, "Dinámicas de mundialización y culturas nacionales. Aportaciones al concepto de desarrollo desde la historia social de la ciencia" en Jesús Ferro Bayona et al. (eds.), *Desarrollo Humano. Perspectiva siglo XXI* (Barranquilla, Universidad del Norte, 1998), pp. 58-71.

ticas del cine documental que despegan en estos años en América Latina —la región desde la cual se están generando las respuestas más consistentes a los modelos desarrollistas desde el pensamiento dependientista de filiación marxista—, dinámicas de producción cinematográfica de nuevo cuño que tendrán su máxima expresión en el marco del denominado Movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano. Nuestro objetivo principal es mostrar cómo en el desarrollo de las principales líneas de fuerza del documental latinoamericano producido entre 1950 y 1970 puede observarse un continuo diálogo, cuando no una directa ilustración, con los diferentes modelos teórico-prácticos de descripción del fenómeno del subdesarrollo en la región. Ello nos permite pensar desde otra perspectiva las formas de representación del desarrollo y el subdesarrollo, explorando los modos de representación visual y las retóricas expositivas que nos ofrecen algunos casos representativos del cine documental latinoamericano. A través de este recorrido encontraremos, como decíamos, claras sintonías con las dos grandes corrientes de pensamiento en torno al desarrollo antes aludidas, pero también una rica gama de matices problemáticos que afloran en unos productos culturales que, a diferencia de los textos de los expertos, pretenden llegar a públicos amplios y, en el mejor de los casos, generar una toma de conciencia respecto a los problemas de la transformación social, al mismo tiempo que dan lugar a imaginarios capaces de radicarse en la conciencia colectiva.

Ideologías del progreso e imaginarios desarrollistas

El primero de los imaginarios que encontraremos, directamente ligado al desarrollismo, bebe de fuentes anteriores de fuerte codificación ideológica e iconográfica. Las prácticas cinematográficas no ficcionales en las primeras décadas del siglo (entre 1910 y 1930 aproximadamente), que tienen su forma de expresión más difundida en géneros como el noticiario y las actualidades, son el espacio para la construcción en América Latina, al igual que en el resto del mundo, de poderosos imaginarios del progreso inscritos en una



Juan Vicente Gómez
en una imagen de la
Revista Nacional
(Venezuela, 1931).

producción de carácter oficial, institucional u oficial, que Paulo Antonio Paranaguá ha calificado de «Ritual del Poder»⁵. En estas imágenes, utilizadas de diferentes formas por las elites gobernantes como instrumento de propaganda y auto-legitimación de un poder en muchos casos ilegítimo, y casi a la manera de un subgénero recurrente, el progreso de la nación aparece asociado a la técnica a través de los emblemas tradicionales gestados en el siglo XIX: la puesta en funcionamiento las nuevas formas de comunicación —primero los barcos de vapor y el ferrocarril y posteriormente el avión como gran metáfora de la modernidad—, y la construcción de las grandes obras públicas, que transforman poderosamente la faz de la tierra, se convierten en uno de los instrumentos y escenarios privilegiados de presidentes autocráticos y oligarcas que se revisten de una ideología positivista y prometen el progreso material y la inscripción de sus pueblos en la avenida de la modernidad.

Si desde la segunda mitad del siglo XIX la fotografía (y la prensa ilustrada) había servido en todo el mundo como principal agente constructor de estos imaginarios del progreso en los discursos de propaganda estatal, pronto el cinematógrafo tomaría el relevo en una suerte de tradición sin rupturas donde el mismo tipo de imágenes temáticas metonímicas de la modernidad se repiten una y otra vez, como si la cultura asociada a las formas de reproducción automática de la imagen (fotografía y cine) buscaran sus homólogos en la simbología de la nueva era que se anuncia.

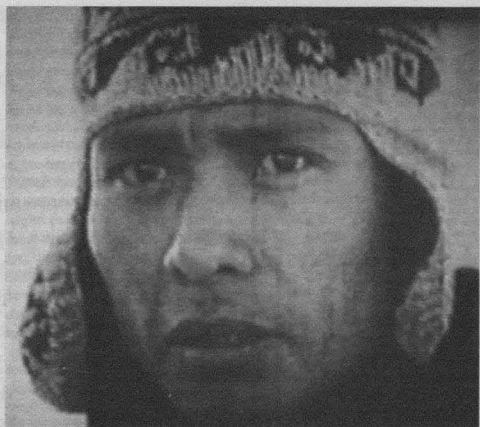
Aurelio de los Reyes nos narra cómo el cine se integró en el sueño del Porfiriato de un México próspero y rico situado en el olimpo de las naciones “cultas, civilizadas y progresistas”, convirtiéndose, junto a las obras públicas y la incipiente industrialización, en el otro gran agente y emblema del progreso. Así, el presidente Porfirio Díaz, además de presidiendo desfiles y fiestas patrias, será representado en los escenarios habituales de inauguraciones de ferrocarriles y fábricas⁶. Del mismo modo, un mero vistazo a la producción venezolana de actualidades y documentales en las décadas 1910 y 1920, tanto la financiada directamente por el estado desde 1927, como la desarrollada por productores «independientes», permitirá tomar conciencia de hasta qué punto diques, carreteras, puentes, acueductos y algunas industrias se convierten en compañeros visuales inseparables de la figura de Juan Vicente Gómez y su obra de progreso, apareciendo de nuevo el cine como epítome del discurso grandilocuente. El género propagandístico iniciado con la filmación de *La gira del progreso* (Zimmermann, 1917), recogiendo las actividades de la obra de gobierno de Gómez, tendría su continuidad a partir de 1927 en una producción cinematográfica oficial que significativamente se acometerá desde el Ministerio de Obras Públicas⁷. Los ejemplos podrían sucederse tomando otras coordenadas geográficas y políticas, pero estos referentes son suficientes para señalar el poder del cinematógrafo en estas primeras décadas de siglo para extender y enraizar un imaginario visual del progreso y la modernización de los estados y las naciones.

⁵ Paulo Paranaguá (dir.), *A la découverte de l'Amérique Latine. Petite Anthologie d'une école documentaire meconue* (París, Cinéma du Réel, 1992). Véase del mismo autor “Orígenes, evolución y problemas” en Paulo Antonio Paranaguá (ed.), *Cine documental en América Latina* (Madrid, Cátedra, 2003), pp. 13-78.

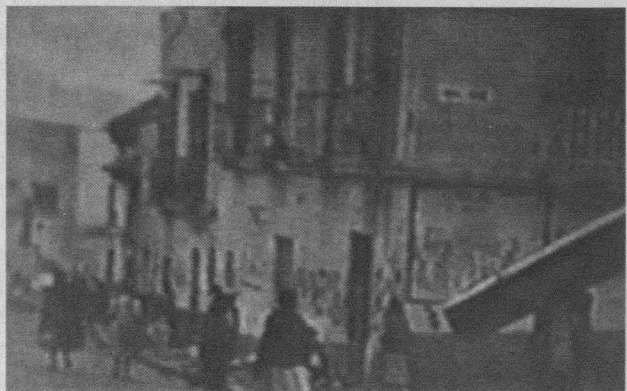
⁶ Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México 1896-1930*. Vol. I. *Vivir de sueños 1896-1920* (México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996), pp. 81-91.

⁷ Véase José Miguel Acosta, “Bajo el signo del estado” en *Panorama histórico del cine en Venezuela (1896-1993)* (Caracas, Fundación Cinemateca Nacional, 1997), pp. 179-192 y José Miguel Acosta, *La década de la producción cinematográfica oficial: Venezuela (1927-1938)* (Caracas, Fundación de la Cinemateca Nacional, 1998).

A este catálogo visual, donde vías férreas, carreteras o puentes rompen y se integran en agrestes paisajes dominando a la poderosa naturaleza, sólo tendremos que sumar algunos elementos vinculados a la industrialización para introducirnos en el primero de los imaginarios que del desarrollo se generan en la década de 1950. Un ejemplo paradigmático, a la vez que paradójico, de la construcción de un imaginario fuertemente desarrollista, tanto a nivel visual como expositivo, lo encontramos en el amplísimo conjunto de documentales que produce el Instituto Cinematográfico Boliviano. Desde la fecha de su fundación, en 1953, hasta 1967, en que es clausurado, se realizan en el marco del ICB numerosos noticiarios, filmes documentales y de ficción—incluido *Ukamau* (1966), primer largometraje de Jorge Sanjinés—destinados principalmente a la relatar los logros sociales y económicos de la revolución, y a construir a través de ellos los perfiles de una identidad nacional integrando como pieza definitoria al mundo indígena. Algunos de los rasgos discursivos y de contenido que sustentan buena parte de esta producción son muy similares a las producciones institucionales que en este mismo periodo podemos encontrar en Estados Unidos y, sobre todo, en una Europa en reconstrucción material y moral que va a depender, al igual que América Latina, del Gran Hermano Americano para recuperar —y en algunos casos crear— sus paisajes del progreso⁸. Pero el caso boliviano es especialmente interesante por las contradicciones intrínsecas del proyecto —resultado de una revolución emancipadora y anti-imperialista que recurrirá pronto a la ayuda americana— y por la peculiar construcción identitaria asociada al proceso modernizador⁹. Dentro de este numeroso volumen de producción¹⁰, resultan especialmente significativos para nuestros propósitos, por una parte, los principales documentales realizados hasta 1962 relatando las principales reformas acometidas; por otra, el espectacular cortometraje *Revolución* (1963), primera obra de creación de Jorge Sanjinés en colaboración con el guionista Oscar Soria.



Ukamau (Jorge Sanjinés, 1966).



Revolución (Jorge Sanjinés, 1963).

⁸ Recordemos que el “plan Marshall” produjo documentales en Europa. La sede de producción se hallaba en París y, auspiciados por la Economic Cooperation Agency y la Mutual Security Agency, su finalidad era construir una imagen del nacimiento de la Europa moderna promocionando una suerte de patriotismo europeo y ofreciendo, al mismo tiempo, la imagen de los Estados Unidos como modelo. Véase Noël van Rens, “Les films du plan Marshall: 1948-1952” en Roger Odin (ed.), *L'âge d'or du documentaire. Europe: années cinquante* (París, L'Harmattan, 1998), Tomo II, pp.187-226.

⁹ Un caso similar, en lo que a la construcción de una identidad nacional ligada a los programas de desarrollo se refiere, lo representa la producción institucional italiana de 1950, estudiada por María Adelaide Frabotta en “Les couts-métrages du gouvernement italien dans les années 50”, en Roger Odin (ed.), *L'âge d'or du documentaire. Europe: années cinquante*, Tomo I, pp. 225-248.

¹⁰ El estudio en profundidad de esta producción ha sido desarrollado por Mikel Luis. Agradecemos al citado investigador y compañero el acceso a todo el material que se conserva. Los datos que manejamos sobre la producción del ICB se basan en los avances de la investigación ya publicados.

El gobierno del Movimiento Nacional Revolucionario funda el citado instituto no sólo como organismo principal de propaganda revolucionaria, sino como símbolo de las pretensiones modernizadoras del nuevo régimen para situar a Bolivia entre los países desarrollados¹¹. A través de las películas se fueron comunicando al pueblo boliviano los esfuerzos y los logros sociales y económicos del gobierno revolucionario en sus principales frentes de acción —reforma agraria, diversificación económica, reivindicación de los derechos indígenas, etc.—, objetivos que fueron conseguidos de forma menos completa a como el discurso de propaganda de los documentales la presenta.

Lo más interesante en el análisis de estos filmes son las contradicciones que el peso del desarrollismo impone en el discurso revolucionario y que se manifiesta igualmente en la representación visual. La estructura retórica y expositiva de muchos de ellos resulta muy similar a los documentales anteriores y posteriores de propaganda de gobiernos revolucionarios y reformistas —algunos ejemplos del cine soviético, los producidos en era del New Deal por el gobierno de Roosevelt, algunos géneros del documental cubano o las producciones de Chile Film bajo la Unidad Popular— donde la retórica del antes y el después el valor de integrador nacional otorgado a las obras públicas y las comunicaciones y la conflictiva integración de minorías o mayorías étnicas en el proyecto nacional, nos permitiría hablar de un corpus que merecería un estudio conjunto en profundidad. Pero, como decíamos, el momento histórico en el que tiene lugar y las contradicciones específicas del proyecto del gobierno boliviano, forzarán a que los Estados Unidos planeen como modelo, no sólo desde el punto de vista económico, sino también como referente para la construcción de identidades nacionales y culturales mediante el dominio y la transformación del territorio y la modernización industrial.

No obstante, uno de los rasgos definitorios del programa boliviano, y por ende omnipresente y sustancial en la producción cinematográfica del periodo, es la integración indígena en la vía de progreso en la que se inscribe la nación después de siglos de sometimiento a unos y otros yugos, a unas y otras expropiaciones, humillaciones, esclavitudes y usurpaciones de sus derechos naturales. Hablando de este pasado comienza *El surco propio* (Waldo Cerruto, 1954), documental de 10 minutos que nos muestra la devolución a la población indígena de las tierras, que un día les fueron arrancadas, gracias al Decreto de Reforma Agraria (Ucureña, 1953). Los indígenas regresan a sus tierras pero no a las formas tradicionales de explotación de las mismas: la promesa del gobierno de la total mecanización de las tareas agrarias convierten el final del film en un voraz despliegue visual asociado a la máquina tanto en contextos rurales como industriales —tan característico del documental de la década de 1930 contagiado por la cinematografía soviética—, que contrasta radicalmente con el estilo y los modos de representación que la cinematografía boliviana comienza a desarrollar como signo de identidad cultural ligada a la reivindicación indigenista y que tendrá su punto álgido de expresión en las obras de Jorge Sanjinés.

Si la mecanización funciona como principal metáfora del desarrollo en el film de Cerruto, la construcción de la carretera de Cochabamba a Santa Cruz, financiada por los EEUU, que rompe las barreras geográficas permitiendo que el oriente y el occidente del país se conozcan y reconozcan como parte de una misma nación a pesar de las diferencias culturales que los separan, se convierte en el elemento articulador del relato *Un poquito de diversificación económica* (Jorge Ruiz, 1955)¹². Conforme a los imaginarios tradicionales y

¹¹ Mikel Luis, "ICB: El primer organismo cinematográfico institucional en Bolivia (1952-1967)" en Marina Díaz (ed.), "Cine y política en América Latina", *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, n.º 10 (1999), pp. 23-37.

¹² Sobre Jorge Ruiz, figura central de la cinematografía boliviana, puede verse el último acercamiento que Alfonso Gumucio-Dragon, autor de referencia obligada, ha realizado a su obra en "Jorge Ruiz" en Paulo Antonio Paranaguá (ed.), *Cine documental en América Latina*, pp. 141-149.

recurrentes en diversos discursos y cinematografías¹³, la obra pública se convierte en cimiento de la creación de identidad nacional gracias a su impacto en la configuración del territorio. La película, encargo del USIS (United States Information Services), conciliaba la finalidad propagandística exógena, mostrando los resultados de los planes de desarrollo financiados por la administración norteamericana, con el proyecto nacional propio. Y, dominando el discurso último del film, la diversificación económica, principal estrategia propuesta por algunos teóricos del desarrollo como Colin Clark¹⁴ para modernizar economías primitivas¹⁵. Porque el filme de Jorge Ruiz se construye sobre un pequeño argumento ficcionalizado: la narración corresponde al relato del viaje que emprende un minero hacia el oriente, posible ahora gracias la nueva carretera, descubriendo en su camino a los Otros de Bolivia. Allí le espera la promesa de una nueva vida en las tierras ganadas a la selva para el cultivo y el primer tratamiento totalmente mecanizado del algodón y la caña gracias a los ingenieros americanos. La diversificación económica como cuña del despegue desarrollista queda aquí, como reconoce el título, en sólo “un poquito”: a la tradicional minería del occidente se le suma la producción otrora llamada colonial en oriente. No obstante, la palabra progreso se halla por doquier en esa carta que el pionero envía a sus compañeros animándoles a la aventura: la carretera lleva a todos los pueblos el progreso—desde el periódico y las medicinas hasta máquinas e industrias— y las gentes progresan en las tierras donde por todas partes aparecen los agentes americanos vestidos con sus batas blancas, entre impresionantes plantaciones y sofisticada maquinaria.

Frente a ello, el pueblo boliviano se convertía en agente de su propio desarrollo, en sujeto de su propia historia¹⁶, en *Las montañas nunca cambian* (Jorge Ruiz, 1962), filme realizado para conmemorar los diez años de Revolución describiendo los logros alcanzados a través de la ya aludida retórica del antes y el después. Pero este protagonismo se formulaba en una suerte de argumentación forzada y contradictoria en la parte final del documental mediante la voz *over*. En estas frases el discurso final ensalza la superación personal y el valor de la competitividad, mientras no es mencionado el papel del gobierno boliviano (ni siquiera la ayuda americana) como factor de los cambios que la película nos está mostrando,

¹³ Este argumento ha dado algunas de las obras más bellas y sobresalientes del cine documental de todos los tiempos. Citemos, primero, *Turksib* (Victor Turin, 1929), que muestra la construcción de una rama del Ferrocarril Transiberiano hasta Turkestán convirtiéndose en un precioso ejercicio visual de integración de las repúblicas orientales en el proyecto de la Unión Soviética, una integración de la diferencia que ya había abordado excepcionalmente un documental anterior como *La sexta parte del mundo* (Dziga Vertov, 1926). El otro ejemplo que queremos citar es *The River* (Pare Lorentz, 1937), el film más emblemático de los auspiciados por New Deal, que logró numerosos reconocimientos cinematográficos internacionales, pero al que se denegó el Oscar por ser una producción financiada por el gobierno. La historia del río Mississippi, el precario equilibrio ecológico de la gente, la tierra, el agua y los cultivos que dependen de él y la labor de la administración Roosevelt para restablecer el orden natural erosionado son el argumento para desplegar una metáfora de la cohesión nacional donde la disolución de conflictos sociales y locales se gestiona de igual forma que la redistribución de las aguas y las riquezas del gran río, arteria territorial que vincula y hace interdependiente Idaho, Nueva York o el Golfo de México. Sobre este último aspecto, véase Paul Arthur, “Jargons of Autenticity (Three American Moments)”, en Michael Renov (ed.) *Theorizing Documentary* (Londres, Routledge, 1993).

¹⁴ Fernando Arroyo, *Subdesarrollo y Tercer Mundo*, p. 31.

¹⁵ Como ya señalamos, en las teorías desarrollistas subyace un evolucionismo que interpreta el subdesarrollo como una fase evolutiva en el camino hacia el desarrollo, fase que se alcanzará reduplicando los factores que han desembocado en la situación de los países industrializados.

¹⁶ Este principio era formulado por Jorge Sanjinés como uno de los principales objetivos que debían guiar el nuevo cine boliviano. Véase Jorge Sanjinés, “El cine revolucionario en Bolivia”, *Cine Cubano*, n° 99 (1981), pp.80-83.

ejemplo interesante y paradigmático de cómo el discurso desarrollista es rehén de las políticas de cooperación del Norte, que imponen asimismo improntas ideológicas y culturales difícilmente asimilables.

Revolución, la obra de Sanjinés, está ya inscrita en un modelo discursivo radicalmente diferente y entroncado en la imagen que del subdesarrollo ofrecerá, como veremos, el documental realizado dentro del Movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano. Pero no podemos dejar de destacar la alteridad de este trabajo dentro del contexto de producción donde se localiza, así como el traslado de la mirada de Sanjinés del ámbito rural (en el que se moverá también buena parte de su obra de ficción) hacia el paisaje urbano. En este breve grito de denuncia de la miseria y llamada a la lucha armada, parece imponerse una indisoluble vinculación entre el subdesarrollo, identificado con la marginación urbana, y la imagen de niños y ancianos como principales víctimas, imagen que hoy se ha convertido en hegemónica y símbolo de la globalización del fenómeno de los niños de la calle.

Tradición vs. Modernidad

En la década de los 50, dominada política y visualmente por los planes de modernización como vectores de la mundialización del desarrollo, comienzan a manifestarse miradas de resistencia hacia las promesas de que la mecanización, la industrialización y la transferencia tecnológica, en que se basan buena parte de esos proyectos, traiga aparejado un progreso social. Aún no se ha estructurado la alternativa teórica, ideológica y política a los presupuestos y acciones de los programas desarrollistas, pero la sospecha está presente. Su plasmación en el documental latinoamericano se halla en una película como *Araya* (Margot Benacerraf, 1959)¹⁷, excepcional poema cinematográfico construido al ritmo hipnótico del trabajo que durante generaciones, desde el siglo XVI, han realizado los salineros en la península de Araya. Emparentado formalmente con la vanguardia formalista de los años 1920-1930, y temáticamente con películas como *Man*

Araya (Margot Benacerraf, 1959).



¹⁷ Análisis de este film pueden verse en Julio Miranda, "Araya. Notas contradictorias sobre un film mítico", *C de Cine*, n°1 (1995), pp. 4-9; María Luisa Ortega, "Araya" en Alberto Elena y Marina Díaz (eds.), *Tierra en trance. El cine latinoamericano en 100 películas* (Madrid, Alianza Editorial, 1999), pp. 140-144; y Ricardo Azuaga, "Araya" en Paulo Antonio Paranaguá (ed.), *Cine documental en América Latina*, pp.293-295.

of *Aran* (R. Flaherty, 1933-34) y *Farrebique* (G. Rouquier, 1946), el filme sublima visualmente la simbiosis entre el hombre y la naturaleza, en un engranaje de sudor y esfuerzo por arrancar a la tierra y al mar sus frutos a un ritmo marcado por un eterno devenir.

Araya, la península, es una tierra desierta y desolada, hoy símbolo de la pobreza que, sin embargo, en tiempos de la colonia, significó riqueza y prosperidad. Pero el mundo ha cambiado, aunque tan sólo reparamos en ello al final de la película cuando las máquinas —emblema de una modernidad que quizás las gentes de Araya no entiendan y que posiblemente no redunden en la mejora de sus condiciones de vida— se nos presentan como amenazantes. *Araya* borra las huellas de la realidad que marcó su propio proceso de producción: la urgencia por registrar y representar formas de vida tradicional que quizás fueran a quedar arrasadas por la maquinización del trabajo. Margot Benacerraf nos muestra imágenes prototípicas del subdesarrollo, entendido como “falta de desarrollo” o etapa previa al desarrollo —dureza del trabajo manual y tradicional (salinas, pesca, alfarería), estructura económica basada en la unidad familiar, cultura material y condiciones de vida “medievales”—, funcionando así como una especie de espejo deformante de las imágenes de los documentales desarrollistas: el concepto de subdesarrollo manejado es el mismo, pero no la valoración de las promesas del desarrollo. Pero el eje del film no es éste, sino convertir el presente y el futuro de la península de Araya y de sus habitantes en una metáfora de la Venezuela contemporánea¹⁸ —y por extensión de otros países latinoamericanos—, una sociedad que se debate entre la tradición y la modernidad en busca de su identidad, una identidad amenazada cultural y económicamente. «La pena de los hombres va a desaparecer? ¿El mundo antiguo podrá cambiar? ¿Es este el fin de la ronda de sal? ¿Las máquinas podrán reemplazar los brazos?» Con estas palabras termina *Araya*, convirtiéndose así en una primera mirada de resistencia a la modernización, pero sobre todo representando la desconfianza hacia las teorías desarrollistas que han vinculado el atraso y estancamiento de los países del Tercer Mundo a la existencia y el mantenimiento de las formas de cultura tradicional.



Araya (Margot Benacerraf, 1959).

¹⁸ Véase Karen Schwartzman, Harel Calderon y Julianne Burton-Carvajal, “An Interview with Margot Benacerraf: *Reveron*, *Araya* and the Institutionalization of Cinema in Venezuela”, *Journal of Film and Video*, nº44, Otoño-Invierno (1992-93), pp. 51-75.

Miradas de denuncia y resistencia

La denuncia de la doble amenaza a la identidad cultural y a la identidad económica de la región, ahora descrita bajo el concepto de dependencia, será la labor a la que se entreguen los cineastas del Movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano, adoptando ahora nuevas concepciones sobre las causas y los perfiles del subdesarrollo. La cuestión ya no será el quicio entre tradición y modernidad, gran problema de las teorías de la modernización y eje de *Araya*, sino demostrar que el subdesarrollo no es una fase superable con una mágica píldora llamada desarrollo, dispensada por los países ricos en forma de planes de modernización y cooperación. Por el contrario, el subdesarrollo es una categoría estructural, resultado del propio proceso de desarrollo que ha llevado a ciertos países a su estado de bienestar. Es la otra cara de una misma moneda que comienza con el proceso de globalización económica iniciado en la segunda mitad del siglo XIX y que ha conducido, por una parte, a una progresiva dependencia respecto a las economías de los países ricos (principalmente EEUU) y, por otra, a una cada vez mayor diferenciación social interna, a la configuración de unas sociedades dualistas donde los intereses económicos —y finalmente también culturales— de las elites entran en contracción con los del resto de las clases sociales nacionales y donde la riqueza de las primeras, basada en su carácter de-

pendiente del norte, se hace a expensas de la miseria del resto¹⁹. Ha llegado pues la hora de desenmascarar de las causas profundas del subdesarrollo de estas sociedades, de denunciar su injusticia fundamental, la culpa y responsabilidad de las elites y los gobiernos nacionales, de sus promesas de modernización y bienestar auspiciadas por la presunta ayuda extranjera. Es la hora, en fin, de articular un discurso donde la concienciación política del pueblo irá progresivamente vinculándose a un proyecto revolucionario en el que, además, la experiencia cubana se convertirá en referente para todo el continente latinoamericano.



La hora de los hornos (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1968).

“La historia de nuestros países es la historia de un interminable saqueo colonial. [...] Es esta explotación, la causa del atraso, la miseria, la opresión, la que posibilita el financiamiento y el alto nivel de vida de las naciones desarrolladas, la que hizo nacer esa oscura palabra inventada por el imperialismo: SUBDESARROLLO”.

Estas palabras corresponden a la *voice-over* de *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1968) —específicamente a la nota número 9 de la Parte I, a la sazón titulada “Dependencia”—, sin duda una de las producciones más emblemáticas del nuevo cine latinoamericano. El concepto de subdesarrollo se halla plenamente definido conforme a los parámetros de las teorías de la dependencia en el seno de un movimiento cinematográfico que “ha convertido al cine en un instrumento de expresión nacional y popular concebido como forma de resistencia a la lógica de dominación capitalista/-

¹⁹ El carácter dualista de las sociedades latinoamericanas como causa principal del subdesarrollo endémico de la nación es una de las aportaciones de las teorías de la dependencia formuladas por los teóricos latinoamericanos. Véase, por ejemplo, Dos Santos, Vasconi, Kaplan, Jaguaribe, *La crisis del desarrollismo y la nueva dependencia* (Buenos Aires, Instituto de Estudios Peruanos-Amorrutu Editores, 1969).

imperialista"²⁰. El documental, utilizando el cine como instrumento de denuncia y lucha socio-política, reivindicará una identidad amenazada señalando las causas del subdesarrollo. En unos casos, pondrá el énfasis en los factores externos de éste y en la dependencia económica y cultural respecto a los Estados Unidos, como lo hace *La bora de los bornos*; en otros, utilizará el discurso universalista del marxismo clásico, señalando las dinámicas internas y situando el problema de la lucha de clases y el papel del estado como eje central de los problemas del desarrollo social, como lo hace *Chircales* (Marta Rodríguez-Jorge Silva, 1972).

El primer referente de esta nueva construcción de los imaginarios asociados al subdesarrollo es *Tire dié* (Fernando Birri, 1958-1960), obra fundacional del Movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano, surgida de la Escuela Documental de Santa Fe que Fernando Birri fundara en 1956 en la Universidad del Litoral. La película se presenta como la primera encuesta social del cine latinoamericano que denuncia la miseria en la que viven los habitantes de los barrios depauperados de Santa Fe. El subdesarrollo pasa a asociarse a un imaginario eminentemente urbano inseparable de la marginalidad social de las grandes urbes y la pauperización de las condiciones de vida de esas poblaciones periféricas. La película está rodada en una barriada situada a ambos lados del paso elevado del tren que conecta Santa Fe, Rosario y Buenos Aires, donde sobreviven familias enteras víctimas del paro y de los sueldos míseros que ofrecen los empleos subalternos en la ciudad.

Pero el eje central de la película —el “tire dié”, el ritual diario por el que los niños arriesgan sus vidas junto a las vías del tren pidiendo a sus acomodados viajeros que arrojen una moneda de diez centavos, ritual que se repite todos los días entre las cuatro y las cinco de la tarde— remite a la realidad estructural del subdesarrollo conforme a la nueva conceptualización. El paso del tren se convierte en toda una metáfora de las promesas incumplidas del programa desarrollista: el progreso y el desarrollo se presentan como un proceso del que sólo se benefician unas determinadas clases sociales y del que el resto de la población sólo recibe las sobras; un tren que pasa de largo, elevado y distante, y tras del que se corre inútilmente. Aunque el tren marche a “paso de hombre”, como nos dice la narración del film, el viaje al desarrollo es inalcanzable.

Los viajeros del tren contemplan una miseria que les es tan próxima (geográficamente) con una mirada lejana y distante, interiorizando la actitud del habitante del primer mundo, desde una altura que no los afecta y desde la que arrojan las migajas de un estado de bienestar. Esa mirada alienada de las clases medias y altas argentinas sobre la realidad nacional será igualmente denunciada, aunque con recursos cinematográficos y discursivos diferentes, en *La bora de los bornos*. En *Tire dié* los contrastes y la profunda fragmentación económica y cultural de la sociedad argentina han quedado de hecho establecidos como elementos definitorios desde la secuencia anterior a los créditos. Sobre un plano aéreo de la ciudad de Santa Fe, la “Voz-de-Dios” va ofreciendo datos y estadísticas en una suerte de narración

Tire dié (Fernando Birri, 1958-1960).



²⁰ Ana M. López, “Parody, Underdevelopment and the New Latin American Cinema”, *Quarterly Review of Film and Video*, vol. XII, n° 1-2, mayo (1990), p. 64.

paródica donde los grandes números, instrumentos habituales de los proyectos fraguados por las políticas nacionales y por la economía capitalista mundial, son recitados y transformados en un absurdo. Son datos, parece decirnos Birri, que, lejos de cartografiar la situación real del país, la ocultan o disimulan: la miseria y el subdesarrollo son invisibles para las herramientas de análisis imperialista. «Al llegar a las orillas de la ciudad de Santa Fe, como en tantas otras ciudades organizadas, la estadística se vuelve incierta», termina enunciando la voz²¹. En tanto que encuesta —aunque las voces difícilmente audibles de los actores sociales son reproducidas por dos narradores— y primer trabajo de documentación de la pobreza, el film no ofrece un discurso pedagógico en torno a sus soluciones: su construcción discursiva y visual se compromete con una mirada crítica frente al subdesarrollo y, por ende, no cómplice con él.

Desde la mirada crítica de *Tire dié*, pasamos a la explicación crítica de *Chircales*. *Chircales* (1968-72)²² comparte con *Tire die* el mismo objetivo de análisis social, aunque parte de una conciencia mucho mayor de su propia perspectiva y de su vinculación con un proyecto más amplio en el que el análisis está indisolublemente unido a la transformación social. Correalizada por la socióloga y antropóloga Marta Rodríguez y el fotógrafo Jorge Silva, tuvo sus orígenes en un trabajo de investigación sociológica iniciado en 1958 en la comunidad suburbial de Tunjuelito, en el sur de Bogotá, bajo la dirección del Camilo Torres, sacerdote y renovador de la teoría social que había muerto en su acción guerrillera cuando Marta Rodríguez comienza la preparación de este documental en 1967²³. La película está inspirada en las propuestas de revolucionarias de Camilo Torres, en unos presupuestos investigadores que ofrecían un marco metodológico y político para entender cómo el subdesarrollo crónico favorece la apatía colectiva y las relaciones sociales fragmentadas entre los sectores marginales de la sociedad. El análisis social de Camilo Torres rompía así con los modelos funcionalistas prevaletentes en las ciencias sociales y abogaba por una nueva sociología capaz de modificar sus métodos y teorías en el contexto latinoamericano. Atacaba lo que de-

nominaba «sociología del miedo disfrazada de objetividad», dado que sus métodos se habían probado como insatisfactorios para resolver los problemas sociales existentes²⁴.

Desde esta perspectiva, *Chircales* supone la puesta en marcha de una metodología de observación participativa y de una comunicación en dos direcciones con el fin de comprender las condiciones de vida en Tunjuelito y mostrar así gráficamente los niveles de explotación de la clase obrera colombiana. La película estaba destinada en primera instancia a esos públicos proletarizados y la perspectiva

Chircales
(Marta Rodríguez
y Jorge Silva,
1967-1972).



²¹ Véase un análisis de esta secuencia en Julianne Burton, "Democratizing Documentary: Modes of Address in the New Latin American Cinema, 1958-1972", en Julianne Burton (ed.), *The Social Documentary in Latin America*, (Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1990), pp. 49-84, p.51.

²² Para un análisis de esta película, véanse Julianne Burton, "Democratizing Documentary", en Zuzana M. Pick (ed.), *The New Latin American Cinema. A Continental Project* (Austin, Texas University Press, 1993); y María Luisa Ortega, "Chircales" en Alberto Elena y Marina Díaz (eds.), *Tierra en trance*, pp. 247-252.

²³ Andrés Caicedo, Luis Ospina y Julianne Burton, "Jorge Silva and Marta Rodríguez. Cine-Sociology and Social Change", en Julianne Burton, *Cinema and Social Change in Latin America: Conversation with Filmmakers*, (Austin, University of Texas Press, 1986), pp. 24-34.

²⁴ Zuzana M. Pick (ed.), *The New Latin American Cinema. A Continental Project*, p. 43.

marxista era la forma más apropiada para aproximarse a la realidad con la que se enfrentaban. Pero los realizadores asumían que el film, más que un fin en sí mismo, constituía un punto de partida primordial para la toma de conciencia del grupo social implicado. Así, esta aproximación documental parte de una concepción que, utilizando el cine como arma política, rompe con el concepto de producción cinematográfica en la que el cineasta estructura la imagen fílmica de acuerdo con ideas preconcebidas, y modifica igualmente la noción de documental didáctico²⁵. Empleando fundamentalmente dos modos de análisis empírico, por un lado el análisis sociológico y, por otro, el materialismo histórico, *Chircales* se acerca a la explotación cotidiana vivida por sus protagonistas convirtiéndolos en un modelo para la denuncia de una realidad compartida por la mayoría de la población, pero silenciada y oculta por las elites que niegan toda legitimación a la necesidad de un cambio social, y situando la lucha de clases y el papel del estado como centro de los problemas de la transformación y el cambio social. Las condiciones de la producción²⁶ y del montaje final estuvieron animadas por una convivencia real con los actores sociales que aparecen en el documental. La participación del grupo familiar de los Castañeda suponía, no sólo la constatación de los problemas que constelan la miseria (la tradición liberal de la familia, las relaciones con los patrones, la aterradora experiencia de la maternidad, la violencia paterna derivada del alcoholismo, las nefastas condiciones sanitarias, las ilusiones infantiles y femeninas marcadas por las ceremonias católicas...), sino, como hemos dicho, su propio proceso de toma de conciencia que, para los realizadores, era la única manera de romper con la apatía endémica y la alineación que subyugaba su capacidad de desenmascarar los mecanismos de su opresión²⁷.

La articulación del discurso audiovisual conjuga una gran variedad de dispositivos documentales. La apelación directa, las secuencias observacionales y las reconstrucciones se articulan a su vez con una banda de sonido no sincrónico que permite la convivencia y la jerarquización de muy diversas voces, silencios, ruidos y músicas²⁸. Las experiencias de la familia Castañeda se enmarcan en un contexto más amplio a través de la *voice-over* de un narrador anónimo, y a las entrevistas con ellos se unen otras voces (sacerdotes, políticos, anunciantes de radio o personajes de radio-novela), que nos remiten a la influencia de las mismas en la conformación de la resignada menta-

Chircales
(Marta Rodríguez
y Jorge Silva,
1967-1972).



²⁵ Andrés Caicedo, "Entrevista con Jorge Silva y Marta Rodríguez", originalmente publicada en la revista *Ojo al Cine*, n.º 43 (1974) y reproducida, en versión abreviada, en Andrés Caicedo, *Ojo al Cine* (Seleccionado y anotado por Luis Ospina y Sandro Romero Rey) (Bogotá, Editorial Norma, 1999), pp.403-114.

²⁶ El rodaje, realizado bajo duras condiciones económicas y políticas, no comenzó sino después de muchos meses de preparación y convivencia con la población de Tunjuelino y se prolongaría a lo largo de un periodo de cinco años en el que continuamente se evaluaba el proceso y el armazón teórico del trabajo.

²⁷ «Desde que se hizo la película la comunidad ha avanzado mucho en cuanto a conciencia ideológica y organización política. Y otra cosa muy interesante: el sindicato ha expresado su interés de hacer, de filmar ellos mismos una especie de epílogo a la película, que mostraría el grado de organización alcanza en cinco años. Es realmente un nuevo tipo de comunicación». En Andrés Caicedo, "Entrevista con Jorge Silva y Marta Rodríguez", p.407.

²⁸ Julianne Burton (ed.), *The Social Documentary in Latin America*, p.71-72.

lidad de los protagonistas. En la secuencia que precede a los créditos, oímos en *off* el discurso de los políticos sobre la modernidad democrática del país mientras contemplamos las imágenes de miseria y precariedad que le sirven de contrapunto visual. En otro momento vemos como una de las hijas se afana por dar forma a los ladrillos, mientras la radio emite una radionovela y enuncia un universo de deseos y bienes al que nunca podrá acceder, insistiendo así en su marginalidad con respecto a la sociedad de consumo. Es esta compleja labor estructural, que descubre los diversos factores que llevan a la situación de opresión económica y social de los chircales sin caer en el didactismo ideológico, lo que dota a este film de un carácter metafórico y simbólico que trasciende la mera descripción del realismo cinematográfico para provocar una lectura reflexiva en el espectador y dejar la formulación de las posibles estrategias de una ulterior resistencia política a la audiencia.

Efectos perversos y alternativas discursivas del documental latinoamericano

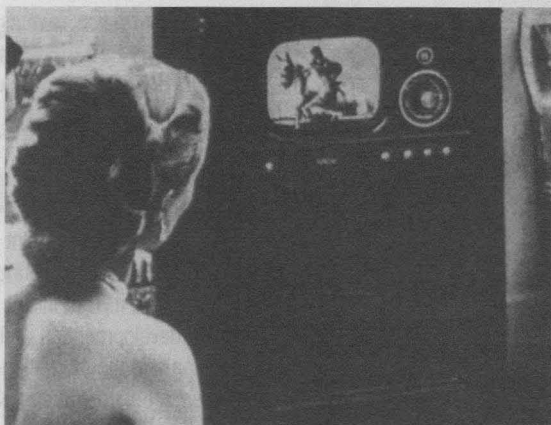
Producciones como las analizadas crearon todo un imaginario en pos de la denuncia de las causas del subdesarrollo y del llamamiento a una solución radical a través la transformación política y social de la región. Pero la producción de estas imágenes tuvo también un efecto perverso: la proliferación, en los años setenta y ochenta, de maniqueas producciones cinematográficas y televisivas que ofrecen catálogos de miserias (pobreza, locura, enfermedades, analfabetismo, mendicidad de niños y ancianos), convertidos ya en recursos visuales tipificados, a modo de productos que los espectadores del primer mundo consumen ávidamente como forma de aliviar su mala conciencia. Las imágenes de la miseria que la denuncia del subdesarrollo ha construido, se transforman así en un perverso instrumento de "identidad" y en un lucrativo negocio para gentes de los medios (cine y televisión) sin escrúpulos. Esta situación es la denunciada por una película como *Agarrando pueblo* (Colombia, Luis Ospina y Carlos Mayolo, 1977), referente visual con el que termina nuestro acercamiento a las formas en que se vinieron a configurar y se desarrollaron los imaginarios del desarrollo y el subdesarrollo en algunos de los exponentes más destacados del documental latinoamericano. Adoptando la forma de un *fake*, un falso documental, una suerte de *making-of* de estos films miserabilistas, Ospina y Mayolo no sólo deconstruyen un subgénero documental mostrando sus paradojas y falsificaciones, sino que también ponen en cuestión el valor político y de toma de conciencia social que las representaciones audiovisuales del subdesarrollo, otrora cargados de poder revolucionario y contrainformativo, poseían apenas una década después. La masiva circulación, anquilosamiento y convencionalización de esos imaginarios, de ciertas iconografías y discursos omni-explicativos, exigían ahora la búsqueda de nuevos caminos representativos impuestos desde el compromiso ético y político con la transformación social²⁹.

Las décadas de los años ochenta y noventa han convertido los conceptos de desarrollo y subdesarrollo en reliquias terminológicas del pasado, al igual que palabras que

²⁹ Véase María Luisa Ortega, "La ética de la representación: líneas de reflexión sobre los documentos visuales y audiovisuales en la investigación y la enseñanza de las ciencias sociales", *Utopía siglo XXI* (Universidad de Antioquia, Colombia), Vol. 3, nº 8, enero-diciembre 2002, pp. 23-40, pp.1-2; y María Luisa Ortega, "Cine documental, cine social: alternativas de expresión y análisis de lo social", en Gonzalo Romero y Luis Cerrón (Coords.), *De qué medios disponemos. La expresión social a través de los medios de comunicación y su uso en la relación educativa* (Madrid, Universidad de Alcalá, 2004, en prensa).

dependencia y periferia, antaño instrumentos de explicación, ubicación y superación de la fractura entre dos mundos. El concepto de globalización, cuyo referente teórico se encuentra en las teorías del sistema-mundo que superaron las aproximaciones conceptuales de las teorías de la dependencia, se ha convertido en el gran artefacto teórico explicativo del sistema mundial. A través de este concepto se explican los fenómenos que antaño llamábamos subdesarrollo, pero también quedan semiocultos bajo él los mecanismos y las causas que los provocaron, aquellas mismas que denunciaba el modelo anterior y que la nueva economía internacional no ha hecho sino agudizar y modificar en sus formas.

El cine documental sigue documentando y representando la pobreza, la miseria, la explotación, ahora como fenómenos que el neoliberalismo hace aún más graves. Pero estos han dejado de ser los referentes iconográficos prioritarios en la producción documental de autor. De hecho, se han creado nuevos imaginarios que deconstruyen visualmente la realidad social, política y económica de América Latina en el marco de nuevos ejes temáticos: el exilio, las migraciones y los desarraigos —*Journal Inachevé* (Marilu Mallet, 1982), *Zulay frente al siglo XXI* (Jorge Prelorán, 1992)—, el problema de la memoria intelectual y colectiva —*La línea paterna* (José Buil y Marise Sistach, 1995), *Chile: la memoria obstinada* (Patricio Guzmán, 1997)—, los problemas de identidad cultural, étnica y nacional en un mundo globalizado y dominado por los medios —*La televisión y yo* (Andrés di Tella, 2001)—, los problemas de género en ese mismo contexto de identidades conflictivas mediadas por las imágenes —*Un hombre cuando es un hombre* (Valeria Sarmiento, 1983), *Carmen Miranda, Bananas is my Business* (Helena Solberg-David Meyer, 1994), *¿Quién diablos es Juliette?* (Carlos Marcovich, 1998)—, etc. Cuando las cámaras reinciden en los tradicionales paisajes del “subdesarrollo” (favelas, barriadas, villas miseria, etc.), la ironía, la parodia, la subjetivización y recreación individual abundan, sin que acertemos a encontrar un sustrato común de un pensar sobre esa realidad, precisamente porque el concepto de globalización reina en la era del fin de los sistemas explicativos de lo real y de las ideologías o utopías de transformación radical. En este marco, los modos de representación se fragmentan en correspondencia con ese imaginario. Pero el elemento realmente novedoso es el traslado del lugar que pasa a ocupar el desarrollo tecnológico, hoy sinónimo de las Tecnologías de la Información y la Comunicación, en el ámbito que nos ocupa. Por primera vez el desarrollo tecnológico (aún creando formas de dependencia tradicional) juega a favor de los pobres. En el ámbito de la producción audiovisual, la tecnología se inscribe en los propios mecanismos descentralizados de producción y distribución de programas documentales. Y éste parece convertirse en el siguiente capítulo de nuestra agenda de investigación, una vez que la cuestión se traslada del problema de la representación del desarrollo tecnológico y social en el documental al impacto



La televisión y yo
(Andrés di Tella,
2001).

*¿Quién diablos
es Juliette?*
(Carlos Marcovich,
1998).



social y político de las nuevas formas de producción, distribución y recepción en favor de los grupos sociales que hasta hace muy poco tiempo estuvieron privados de formas propias, o apropiadas, de expresión, de colectivos que no encontraban medios para hacer oír su voz.

ABSTRACT. In main guidelines of Latin American documentary produced between 1950 and 1970 we observe a fluent dialogue, if not a direct illustration, with the theoretical-practical models which describe the development in the region. The principal goal of this essay is to prove it. That allows us to think from another point of view about the ways of presenting development as well as underdevelopment, exploring the modes of visual representation and the exposition rethorics which are offered by some significant cases of Latin America documentaries. 