

## **La Junta de Coordinación Revolucionaria (JCR) en imágenes. El cine documental: una metodología al servicio de la memoria.**

Marco Antonio Sandoval Mercado<sup>1</sup>

### **Introducción**

El presente trabajo intenta ser una propuesta metodológica para el uso del cine documental en el quehacer histórico. Si bien, hay esfuerzos serios sobre el uso del cine en las disciplinas sociales y humanísticas, como lo sugiere el historiador francés, Marc Ferro, –en general– el mundo académico aún permanece reacio al uso de este tipo de fuentes. Nuestro análisis se centra en un tipo cine, *el documental*, y parte del supuesto de que, éste tiene una lógica propia, distinta al cine de ficción, la cual puede ser muy bien utilizada para la escritura de la historia, particularmente la historia social. Así, a partir de la propuesta de tres niveles de análisis sobre las imágenes realizada por Peter Burke, en su obra *Visto y no visto*, es que se hace una propuesta similar hacia el cine documental.

El método de Burke sirve para las instantáneas fijas. El documental, de acuerdo con el crítico de cine y realizador Bill Nichols, en *Introducción al documental*, es una representación audio-visual basada en la apariencia de movimiento de imágenes fijas: “independientemente de que tan pobre sea la imagen y que tan diferente respecto a la cosa fotografiada, la apariencia de movimiento no es distinguible del movimiento real en términos de percepción. (Cada cuadro de película es una imagen fija; el movimiento aparente depende del efecto producido cuando los cuadros se proyectan en una rápida sucesión)”. Así, el análisis de Burke funciona también para el documental, mismo que tiene como base tres fases: pre-iconográfico, iconográfico e iconológico. Estas se entremezclan para dar cuenta de un discurso estructurado a partir de un andamiaje interdisciplinario que es el cine y da como resultado un film que se proyecta en pantalla. El cine documental no como un elemento meramente ilustrativo sino como una fuente que puede –y debe– ser criticada y discutida seriamente.

Para ello nos valemos de una experiencia poco conocida sobre el actuar conjunto de los movimientos armados latinoamericanos del Cono Sur: la JCR (Junta de Coordinación

---

<sup>1</sup> Centro de Investigación y Docencia Económicas (CIDE) México  
marcoasm01@gmail.com

Revolucionaria). La JCR dejó muy poca evidencia material, no obstante ha sido reconstruida en secuencias cinematográficas en por lo menos dos documentales, a saber: *Cóndor* del realizador brasileño Roberto Mader y *Gaviotas Blindadas* de la productora argentina Mascaró Cine Americano. Secuencias construidas a partir de imágenes de archivo y personales, así como entrevistas realizadas por el equipo de producción y conducidas por los realizadores. Fuentes que deben ser analizadas a la luz de la historia oral y que se suman al trabajo interdisciplinario del film. La reflexión en torno a la oralidad correspondería a la última fase de análisis de esta propuesta sobre el cine documental.

### **La Junta de Coordinación Revolucionaria**

Como ya se sugirió, un análisis de caso guía el trabajo. Por ello es menester explicar qué fue la JCR. La JCR fue la unión de las cuatro organizaciones armadas entre 1972 y 1977 que tuvo sus orígenes en Chile, durante el gobierno de Salvador Allende, y su final en el exilio, una vez que la última dictadura argentina cerró el ciclo de instauración de la Doctrina de Seguridad Nacional (DSN) en Sudamérica. La JCR dio a conocer su existencia formal con el comunicado “A los pueblos de América Latina” en noviembre de 1974. En éste el Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros (MLN-T) de Uruguay, Movimiento Izquierda Revolucionaria (MIR) de Chile, el Ejército de Liberación Nacional (ELN) de Bolivia y el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) de Argentina expresaron la decisión de unirse en una Junta de Coordinación Revolucionaria.<sup>2</sup>

Esta Coordinadora revolucionaria del Cono sur perseguía la toma del poder y la instauración del socialismo a través de las armas, mediante una alianza de carácter antiimperialista que era, al mismo tiempo, concreción de una de las tareas estratégicas de Ernesto Che Guevara: “seguir el camino de Vietnam, donde los grupos en armas pudieran formar algo así como Juntas de Coordinación que facilitaran la causa perseguida”.<sup>3</sup> Sin embargo, la represión dictatorial sudamericana se encargó no solo de eliminar (desaparecer y asesinar) a la mayoría de quienes participaron de la JCR, sino de exterminar también la evidencia documental de ésta experiencia en los cuatro países involucrados.

---

<sup>2</sup> JCR, 1974, “A los pueblos de América Latina” en *Che Guevara*.

<sup>3</sup> Guevara, Ernesto 1966 “Mensaje a la Tricontinental: Crear dos, tres muchos Vietnam” en *Tricontinental*.

Dicho esto, surge la interrogante ¿cómo rescatar una historia carente de fuentes, como lo es la JCR? El historiador italiano Carlo Ginzburg en artículos como: “Descripción y cita”, “Tras las huellas de Israel Bertuccio” y “El inquisidor como antropólogo”, por mencionar algunos, ha dedicado vastas hojas a la discusión en torno a las fuentes. Este insumo fundamental del quehacer historiográfico muchas veces ha de ser rastreado. Y precisamente, el preguntarnos sobre el pasado de la JCR implica ese rastreo de fuentes. Todavía más cuando las limitantes geográficas apremian sobre una investigación en particular, por ejemplo, comencé mi investigación sobre la JCR en México, por razones casi obvias no tuve acceso de primera mano a documentos, testimonios, imágenes, por ello es que al “encontrar” en la red documentales que hablaban sobre la JCR, me centré en el análisis de los mismos.

De tal suerte que, el mayor aporte del cine documental para los objetivos de mi trabajo estuvo en el testimonio vertido en los films a analizarse. Pero no se podía tomar simplemente como ciertos los testimonios, debían pasar la prueba de la crítica de fuentes. Afirmar que un relato histórico tiene semejanzas con un relato inventado es obvio. Sin embargo, ¿cuáles son los elementos que nos dan veracidad de cierto pasado? El método para la historia y esa pretensión de verdad está en la crítica de fuentes.<sup>4</sup> Y es precisamente lo que se hizo con los testimonios en los documentales.

### **El documental**

Por lo general, se señaló, la película cinematográfica ha sido poco valorada por el científico social o por el historiador como una fuente para el conocimiento histórico, al considerarla de espaldas a la realidad y sometida a intereses extra históricos. Sin embargo, se han hecho trabajos destacables sobre su uso, por lo menos desde la década del setenta del siglo pasado, como los de Marc Ferro o más recientemente los de Bill Nichols. El presente trabajo utiliza primordialmente al cine documental como fuente para el análisis de la experiencia de la JCR que es una experiencia carente de fuentes, y el estudio de la misma es casi nulo, por ello, necesita de una metodología distinta. Así, se recurre al cine documental a partir de las categorías de análisis propuestas por Bill Nichols para el cine documental o de no-ficción (términos diferenciados que en este trabajo se utilizan indistintamente), sobre

---

<sup>4</sup>Ginzburg, Carlo 2010 *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso y lo ficticio*. México: FCE.

todo el “modo participativo de creación documental”.<sup>5</sup> Pocos son los trabajos sobre la JCR, autores como Igor Gioicovic, pionero en el tema, Aldo Marchesi, Melisa Slatman y Anibal Garzón son quienes han escrito al respecto. Por otro lado, lo que sí hay es una gran variedad de trabajos sobre cada una de las organizaciones que conformaron la JCR, incluyendo documentales.

De tal suerte, se optó por consultar los documentales que abordaran las historias del ELN, del MLN-T, MIR y del PRT-ERP. Se realizó una primera selección de dos o tres documentales para cada organización integrante de la JCR, con excepción del caso boliviano del cual sólo se encontró un film no-ficcional que aborda el caso del ELN post muerte del *Che* Guevara. Apostando al final por el uso concreto de sólo dos films, en los que se aborda explícitamente el caso de la JCR: *Gaviotas Blindadas 2* y *Cóndor*.

El historiador Robert A. Rosenstone señala que los historiadores suelen rechazar las representaciones históricas en la pantalla tachándolas de simples, distorsionadas e inexactas.<sup>6</sup> Por su parte Marc Ferro en *Cine e historia*(1980), *Historia contemporánea y cine*(1993) y *El cine: una visión de la historia*(2008) también señala la gran dificultad que representa para el historiador acercarse al cine. Esto se debe, según Rosenstone, por un:

desconocimiento [del historiador] del discurso audiovisual, que no trata de reunir datos como si de un libro de Historia se tratase, sino de centrarse en el significado global –visual, emocional y dramático- de los acontecimientos históricos. Esta tarea es la misma que se impone la Historia: relatar, explicar e interpretar el pasado. Pero, según él, el historiador recurre a procesos de condensación, de simbolización y de metáfora para darnos una visión sintética de los hechos y explicarlos. El director de cine (en colaboración con el guionista) evitará, por su parte, dar una visión abstracta del relato histórico. Se trata de dos actitudes diferentes que no siempre se comprenden mutuamente. Para Rosenstone, la aproximación del historiador al cine exige distinguir no entre hechos y ficción, sino entre invención adecuada e invención inadecuada.<sup>7</sup>

Para Zubiaur y Rosenstone la aproximación del cine a la Historia se ha hecho por dos vías. Una reflejaría las preocupaciones sociales y políticas de la época en que se hace la película

---

<sup>5</sup>Nichols, Bill 1997 *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el cine documental*. Barcelona : Paídos.

<sup>6</sup>Rosenstone, Robert A. 1995 “La Historia en la pantalla” en M. A. Paz, & J. Montero, *Historia y cine. Realidad, ficción y propaganda* (págs. 13-33). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

<sup>7</sup>Zubiaur Carreño, Fernando J 2005 “El Cine como fuente de la Historia” en *Memoria y Civilización M&C*, 205-219.

concreta. La otra sería implícita, si entendemos la película como un libro proyectado, sujeta aquella a la verificabilidad de los datos, a la evidencia de los hechos. En ese sentido los films documentales escogidos para este trabajo cumplen con ambas aproximaciones. Trabajaremos en un orden inverso a la exposición de estas dos vías. Primero habremos de contrastar la verificabilidad de los datos y la evidencia de los hechos, es decir pondremos a la historia que narra el documental en contexto histórico del propio tiempo que enuncia, las décadas de los sesenta y setenta del siglo pasado. Después contextualizaremos la producción del documental en sí misma.

### **El mundo y la región**

En el contexto de la Guerra Fría, las experiencias guerrilleras en América Latina fueron abundantes durante tres décadas (1959-1989). A partir del triunfo de la Revolución cubana y hasta la caída del muro de Berlín -que significó el fin de la Guerra fría- los países latinoamericanos experimentaron en sus historias nacionales la articulación de grupos armados que consideraban, en lo general, la lucha armada como la única vía de obtención de poder y la instauración del socialismo en las sociedades latinoamericanas. La experiencia cubana sirvió como modelo de lucha para muchas naciones del hemisferio sur, con bastante influencia en América Latina. De acuerdo con el historiador Thomas Neuner, Cuba fue un caso excepcional, era el único país latinoamericano que participó internacional e independientemente de forma militar, interviniendo en las luchas emancipadoras africanas y de las naciones americanas.<sup>8</sup>

Tan excepcional fue que, en 1966, auspició la Primera Conferencia Tricontinental de los pueblos de Asia, África y América Latina, esta era el intento de articular las luchas anticoloniales, anticapitalistas, de liberación nacional y socialistas que tenían su epicentro en el Tercer Mundo. La Tricontinental reunió a cientos de dirigentes de organizaciones revolucionarias, políticas y sociales, y marcó un rumbo fijo en la lucha anti-imperialista. Ahí la consigna de Ernesto “Che” Guevara “Crear dos, tres...muchos Vietnam” quedó como una tarea a cumplir, a través de la Organización Latinoamericana de Solidaridad (OLAS).

---

<sup>8</sup>Neuner, Thomas 2007 “Cuba and the armed conflicts (1969-1989): local actor or caught between bipolar and colonial patterns of politics”, *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos* (45).

De este modo, las olas de la OLAS devinieron en un auge de experiencias guerrilleras latinoamericanas que tuvieron vínculos, nexos, intercambios y solidaridad entre ellas. Todas tuvieron el halo internacionalista que, en ocasiones, estuvo presente desde la misma creación de las guerrillas de liberación nacional latinoamericanas. En el Cono sur este frente de lucha internacionalista tuvo el nombre de Junta de Coordinación Revolucionaria. A este contexto habría que agregar su contraparte, el orden imperante que, empeñado en mantener el *status quo*, recurrió al uso de la violencia política creando organizaciones como la Operación Cóndor, una “transnacional represiva” como la ha definido PatriceMcSherry.

### **El método.**

El uso de distintas fuentes para el estudio histórico es cada vez más común, sin embargo, aún tiene mucha resistencia. Algunos historiadores como Peter Burke en su obra *Visto y no visto* han señalado posibles caminos para el uso de las imágenes como documento histórico. El problema central en el uso de la imagen es si se debe prestar crédito a las imágenes y hasta qué punto debe hacerse; particularmente con la “fotografía documental”, término acuñado, en la década de los treinta en Estados Unidos, para referirse a las escenas de la vida cotidiana de la gente sencilla, sobre todo los más pobres, vistas a través de la lente. Este tipo de fotografía sería llamada “fotografía social” por los estudios sociológicos que realizó su principal autor Lewis Hine. Éste término sería heredado al cine dando origen a la “película documental”.<sup>9</sup>

Burke, para hacer su crítica de fuentes sobre el uso de la imagen, retoma las propuestas de los iconógrafos de la escuela de Warburg, en Hamburgo, previo al ascenso de Hitler. La aproximación de este grupo a las imágenes se puede resumir en el ensayo de Erwin Panofsky de 1939, “Estudios sobre iconología”. En tal, Panofsky distingue tres niveles de interpretación, basados en la hermenéutica literaria planteada por Friedrich Ast. El primero es la descripción preiconográfica. En este se identifica los objetos (árboles, edificios, animales, personajes) y situaciones (banquetes, batallas, procesiones, etc.). El segundo corresponde al análisis iconográfico, que refiere al “significado convencional” (reconocer que una cena es la Última Cena o una batalla la batalla de Waterloo). El tercero

---

<sup>9</sup>Burke, Peter 2001 *Visto y no visto*. Barcelona: Crítica, pág. 26

es el de la interpretación iconológica: el “significado intrínseco” que hace que se distinga de la fase iconográfica. “este nivel es en el que las imágenes proporcionan a los historiadores de la cultura un testimonio útil”.<sup>10</sup>

Se dijo, el problema que el historiador y el sociólogo han de plantearse sobre las imágenes es si se debe prestar crédito a las imágenes y hasta qué punto debe hacerse. Partir del supuesto de que las imágenes (en este caso fotografías) son una representación de la realidad. El método de Burke sirve para las instantáneas fijas. En el documental es una representación audio-visual basada en la apariencia de movimiento “independientemente de que tan pobre sea la imagen y que tan diferente respecto a la cosa fotografiada, la apariencia de movimiento no es distinguible del movimiento real en términos de percepción. (Cada cuadro de película es una imagen fija; el movimiento aparente depende del efecto producido cuando los cuadros se proyectan en una rápida sucesión”.<sup>11</sup> Así, se intenta delinear tres niveles de análisis para el cine documental a razón de que éste sirva como documento histórico. Estas tres se traducen, basadas en el método de Burke: el nivel de la industria cinematográfica, el de la realización y el del film en sí mismo o de contenido. Antes de continuar se debe hacer una precisión sobre el cine documental, al final este es siempre un discurso.

Entonces, la propuesta metodológica de análisis del cine documental que aquí se hace consta de tres fases. La primera fase, en lo general responde a las preguntas ¿Qué? ¿Quién(es)? ¿Por qué? Es decir, qué tipo de proyecto fílmico es el que se lleva a cabo: institucional o de autogestión, y el margen de autonomía que el film documental puede tener; quién es el realizador, director o directores –sus trabajos previos y sus inclinaciones político ideológicas– quiénes son los productores o casa productora; además de quienes otorgan el financiamiento de la obra. En función de esas respuestas interpretar porqué el realizador se embarcó en la aventura de la creación de este documental, a quiénes les podría interesar y a quiénes afectar. En ese mismo sentido, habría que hacer las mismas preguntas a los productores.

---

<sup>10</sup> Burke, Peter 2001 *Visto y no visto*. Barcelona: Crítica, pág. 44-45.

<sup>11</sup> Nichols, Bill 2013 *Introducción al documental*. México: UNAM-CUEC, pp. 15-16

Compadrado con el método de las imágenes, el “significado natural” de Panofsky o la fase preiconográfica de Burke es el primer nivel de análisis. En el párrafo anterior se ha descrito el modo de acercarse al documental en la primera fase. En éste se identifica la casa productora, el director, los inversionistas, el país de origen y el no perder de vista que es una película, con todas las particularidades del documental sí, pero película al final.

La segunda fase, aquí propuesta, responde especialmente a los ¿Cómo? y los ¿Cuándo? Esta etapa del análisis, en términos cinematográficos, refiere a la etapa del rodaje y de la postproducción. Se dijo antes que, el cine documental es en última instancia un discurso, el cual se va conformando en distintos niveles, el primero de ellos, es el de la preproducción. Un nivel que da cuenta de los posibles significados que tiene saber quiénes son los involucrados en la creación del film. Esta otra fase de análisis tiene que ver mayormente con la visión del director sobre el tema tratado en el documental. Para Burke, la segunda fase es la del análisis *iconográfico* que sería el “sentido convencional”, es decir, identificar que una cena es la Última Cena o una batalla sea, por ejemplo, la Batalla de Waterloo.

Dice Burke: “El tercer y último nivel correspondería a la interpretación iconológica, que se distingue de la iconográfica en que la iconológica le interesa el “significado intrínseco”, en otras palabras, “los principios subyacentes que revelan el carácter básico de una nación, de una época, de una clase social, una creencia religiosa o filosófica”.<sup>12</sup>Es el nivel en el que las imágenes proporcionan a los historiadores de la cultura un testimonio útil, de hecho, indispensable. Nosotros podríamos decir que esta fase iconológica es el nivel hermenéutico de las secuencias presentadas en el film.

### **Las secuencias sobre la JCR**

Recordemos que ninguno de los dos documentales aquí analizados, *Gaviotas Blindadas* y *Cóndor* se ocupa directamente de la JCR, sino que es un tema, abordado en ambos films, que es parte del guion del documental. Lo que es claro en ambos films es que tienen un orden cronológico narrativo que permite, y a la vez justifica, se aborde en el film la creación de la JCR como introducción a la aparición de la Operación Cóndor y por otro lado a ciertas acciones del PRT-ERP que realizó en conjunto con otras organizaciones revolucionarias como el ELN boliviano, el MLN-T uruguayo y el MIR de chileno; es decir

---

<sup>12</sup>Burke, Peter 2001 *Visto y no visto*. Barcelona: Crítica, pág. 45.

acciones hechas en el marco de la JCR. En *Gaviotas Blindadas* hay una secuencia de 10 min que va del minuto 22:02 al 30:00. Mientras *Cóndor* tiene una secuencia también de 10 minutos en los que explica la institucionalización de la Operación Cóndor en función de la JCR que va del minuto 28:19 al 39:18.

El “significado intrínseco” de estos documentales es, en palabras simples, lo que nos dicen. Aquí debemos advertir que hay por lo menos tres formas de acercarse a este “significado intrínseco”. La primera es la respuesta a ¿de qué trata el documental?, la segunda sobre una secuencia en particular ¿de qué tema hablan en tal o cual apartado? Y la tercera sobre que dice ya sea el entrevistado, la imagen (animación o de archivo), narrador sobre un determinado tema. A nosotros nos interesa más la segunda y tercera forma. Enfoques de análisis que siempre dependerán de los objetivos con los que se acerca uno a la información.

Como ya se ha señalado *Gaviotas Blindadas* es un documental argentino, dirigido en conjunto, que consta de tres volúmenes que hace una historia del PRT-ERP. *Cóndor* es un documental brasileño de Roberto Mader que narra la historia de la Operación Cóndor. Sus intenciones y trasfondos han quedado estudiados en los capítulos previos de este trabajo. Por eso ahora nos centraremos en las secuencias sobre la JCR.

En *Gaviotas Blindadas* participan 11 voces, incluyendo un narrador explicando el origen y actuación de la JCR. Cinco del PRT-ERP, tres del MLN-T, uno del MIR y uno del ELN. En *Cóndor* son ocho las voces que explican la institucionalización del Plan Cóndor por el actuar de la JCR. Un mirista, un guerrillero brasileño, una ex guerrillera uruguaya de la Organización Popular Revolucionaria 33 (OPR-33) y después del PVP (Partido por la Victoria del Pueblo) -organización uruguaya armada fundada en 1975 en Buenos Aires-, la periodista inglesa Jan Rocha, el periodista y académico norteamericano John Dinges, el realizador del documental y el jefe de los servicios de inteligencia de la dictadura chilena, la DINA (Dirección de Inteligencia Nacional), Manuel Contreras.

### **¿Quién es quién en las secuencias?**

En *Gaviotas blindadas*, la secuencia sobre la JCR todos los involucrados son (o fueron) militantes de las organizaciones integrantes de la JCR. Hablan del PRT-ERP: Enrique Gorriarián Merlo (1941-2006), Abel Bohoslavsky, Carlos Orzaocoa –militante del PRT-

ERP en los 70, actualmente abogado de Derechos Humanos–, Juan Carlos “Cacho” Ledesma Militante del PRT-ERP desde sus orígenes de la lucha del proletariado azucarero(Ledesma, 2007). Del MLN-T habla “Pepe” Viñoles artista plástico y periodista, Jorge Zabalza “Tambero” político uruguayo ex dirigente del MLN-T y ex edil de la Junta departamental de Montevideo –actualmente retirado de la política por cuestiones de salud–, y Aníbal de Lucía militante del MLN-T y representante de éste en la JCR. Del MIR habla Jorge Lafuente –de quien no he encontrado información alguna, salvo la etiqueta en el documental cuando él habla y lo colocan como mirista. Del ELN habla Osvaldo “Chato” Peredo, hermano menor de los cuatro hermanos Peredo (Antonio, el mayor, Guido Alvaro “Inti” y Roberto “Coco”, ambos combatientes en la guerrilla de Ñancahazú junto a Guevara). Además del testimonio de estos militantes, se utiliza la imagen y audio de narrador del documental *Miguel Enríquez, nombre de guerra* del MIR producido en Cuba.

A su vez Mader en *Cóndor* se basa esencialmente en el testimonio del ex director de la DINA Manuel Contreras. Previamente a su intervención hablan Patricio Polanco, dos años prisionero, exiliado en Europa y actual dueño de la productora televisiva chilena Nuevo Espacio (Paz, 2004); y Fernando Paulo Nagle Gabeira un político, autor y periodista brasileño. Después habla Manuel Contreras explicando la aparición del Sistema Cóndor, no de la Operación Cóndor. Dice Contreras en el documental:

*En aquel tiempo, el problema en Sudamérica era grave, porque todos los movimientos terroristas estaban siendo coordinados por Buenos Aires. Como cristiano digo -que en realidad: hubo una guerra subversiva. Nosotros no la iniciamos, ni la deseábamos, fuimos llevados a ella, nos involucraron en ella. Y teníamos que pacificar este país [...] Tercera conferencia regional de inteligencia nacional, ese era el título. Nunca se llamó Operación Cóndor desde el punto de vista de cómo lo pretenden presentar ¿Cuál es el problema? Muy simple, lo mismo que hay hoy día, lo mismo que hubo siempre: el sistema de intercambio de informaciones entre los diferentes países. ¿Qué hicimos? Hicimos reuniones los jefes de inteligencia nacionales de los diferentes países que se acoplaron a esto. La primera se hizo en Chile en el año 75. Y entonces, me acuerdo que el delegado uruguayo dice -yo en homenaje a los países que están a un lado de la cordillera de los Andes-, que era la masa, -le vamos a poner Cóndor-. Sistema de Inteligencia Cóndor, no Operación. Es muy distinto decir sistema a Operación. Operación es actuar en algo. Sistema es un sistema de información.<sup>13</sup>*

---

<sup>13</sup>Mader, Roberto 2007 *Cóndor* [Documental], Brasil: Focus Films; Taba Films.

A seguir, interviene la periodista británica Jan Rocha y el abogado Eduardo Contreras Mella. Las imágenes de archivo en este caso son usadas mientras los detractores dan opinión al respecto. A diferencia de todas las demás entrevistas en el documental (grabadas en planos medios y medios cortos) con los entrevistados sentados, a Manuel Contreras se le graba de pie recorriendo su casa y mostrando placas y trofeos (cuchillos de gala militares) a la cámara en distintos encuadres (plano general, plano conjunto, plano entero, plano americano, primer plano, primerísimo primer plano, plano detalle).

### **Reflexiones finales**

Un documental por más que se acerque y quiera retratar la realidad es un film. Una producción discursiva que tiene una intencionalidad: es un instrumento narrativo. Mismo, que responde a propósitos ideológicos como lo ha señalado Ferro(1980)(1993) y Nichols(2013). Nosotros reafirmamos éste planteamiento ya que hoy en día el cineasta se ha vuelto el divulgador de temas históricos y sociales. Las sociedades modernas, víctimas y, resultados de la masificación prefieren hoy en día –permítase la expresión- resúmenes o síntesis de múltiples temas. Y es justo ahí donde el cine ha cobrado una muy significativa relevancia.

El realizador holandés JorisIvens en sus obras ha comparado naturalmente al cine documental como una fuente historiográfica más, aquí se ha esbozado un método puntal de cómo hacer tal comparación. Sin embargo, cada fuente tiene sus particularidades y ha de ser estudiada de una forma precisa propia de una disciplina. Pero como el documental es una titánica tarea multidisciplinaria, su análisis debe ser de igual manera. Un método híbrido que toma consideración de sociología y la historia principalmente pero que es necesaria una aproximación al lenguaje técnico cinematográfico para su análisis. Así pues partimos del bagaje cultural de la sociología histórica como enfoque de acercamiento al cine documental.

Los realizadores bastante han aprendido de las disciplinas sociales y las han incorporado al mundo cinematográfico. Pero no ha sido una relación recíproca. Por ello es que este modelo metodológico quiere emparejar un poco la balanza y disminuir el desconocimiento del científico social del discurso audiovisual. Discurso que en el cine

siempre está en construcción: desde la pre-producción –primera fase- se va constriñendo una visión de los temas que serán tratados por el documental. Tanto en el rodaje como en la postproducción se termina de articular la visión del director/productora sobre un tema, el uso de ciertos entrevistados o el apoyo de imágenes (de archivo y/o animación) sirven para reafirmar esta visión. El tercer nivel análisis es más a detalle se hace a través de secuencias dentro del film o de lapsos de entrevista ¿Qué dicen, cómo lo dicen, para quien lo dicen y por qué lo dicen? Son las preguntas eje en este nivel.

Un ejercicio analítico de revisión de nuestras fuentes y como las utilizamos para crear argumentos de cientificidad académica. El documental no como elemento ilustrativo de algún tema sino como elemento sustantivo de análisis que puede ayudar a reforzar o contradecir argumentos en un tema cualquiera.

## **Bibliografía**

Burke, Peter 2001 *Visto y no visto*. Barcelona: Crítica.

Ferro, Marc 1980 *Cine e historia*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Ferro, Marc 1993 *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Editorial Ariel .

Ferro, Marc 2008 *El cine: una visión de la historia*. Madrid: Akal Ediciones.

Ginzburg, Carlo 2010 *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso y lo ficticio*. México: FCE.

Guevara, Ernesto 1966 "Mensaje a la Tricontinental: Crear dos, tres muchos Vietnam" *Tricontinental* .

JCR 1974 "A los pueblos de América" *Che Guevara*.

Ledesma, Juan Carlos 2007 "Catedra Libre Che Guevara" En El Orbita (Ed.), *Historia del Partido Revolucionario de los Trabajadores*, Buenos Aires.

Mader, Roberto 2007 *Cóndor* [Documental] Brasil: Focus Films; Taba Films.

Nichols, Bill 1997 *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el cine documental*. Barcelona : Paídos.

Nichols, Bill 2013 *Introducción al documental*. México: UNAM-CUEC.

Paz, Miguel 2004 *La Nación* (20 de junio de 2004). *lanación.cl*. Recuperado el 28 de marzo de 2015, de Malandra: <http://www.lanacion.cl/malandra/noticias/2004-06-19/182124.html>

Rosenstone, Robert. A. 1995 "La Historia en la pantalla". En M. A. Paz, & J. Montero, *Historia y cine. Realidad, ficción y propaganda* (págs. 13-33). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Zubiaur Carreño, Francisco Javier 2005 "El Cine como fuente de la Historia" *Memoria y Civilización M&C*(8), 205-219.