

La Agenda Temática en el Discurso Cinematográfico Contemporáneo

Número Actual

Por [María Jesús Ruiz](#)
Número 56

Los medios de comunicación ofrecen diariamente al ciudadano una serie de análisis de la actualidad que, obviamente, están subordinados tanto a las pautas que marcan las diferentes líneas editoriales como a criterios más generales por los que se rige la elaboración de toda agenda informativa.

Conviene precisar a priori que no constituye el objeto del presente trabajo ahondar en las numerosas investigaciones que se han desarrollado en torno a la *agenda-setting*, las cuales han sido recientemente compiladas y sometidas a estudio por Maxwell McCombs (2004), uno de los principales difusores de esta teoría en la década de los setenta (McCombs y Shaw, 1972).

De todos modos, partiremos del concepto de *agenda-setting* o establecimiento de agenda, que gira en torno a la influencia que los temas que seleccionan y presentan los medios de masas ejercen en los intereses y preocupaciones de los ciudadanos.

Los medios impresos y electrónicos, la radio y la televisión son los primeros encargados de difundir las noticias del acontecer cotidiano. No obstante, van surgiendo progresivamente otras voces distintas de las de los periodistas, que sirven para dar a conocer visiones y análisis más particulares de lo que ha sucedido. Tomás Abraham ha descrito este proceso de la siguiente manera:

Una noticia tiene un efecto de resonancia que pone en marcha una serie de discursos culturales. Cuando se lanza una noticia que impacta, que llama la atención, que es lo que se llama la opinión pública, entran en escena por medio de reportajes, columnas y artículos los que se denominan "opinólogos". El impacto de una noticia no se agota entonces en su enunciado sino en un trabajo prolongado de comentarios en el que intervienen distintos comentaristas y expertos, psicólogos, dietólogos, criminalistas, economistas, curas, rabinos, filósofos, actores, periodistas, doñas rosas, don pirulos. Un elenco de protagonistas culturales agregan sabor a las noticias, le dan ingredientes y condimentos. (3 Puntos, mayo de 2002)¹.

Siguiendo la línea trazada por Abraham, el cine, como medio de comunicación y como vehículo cultural, no es ajeno a lo que ocurre a su alrededor y, por ende, también se nutre del discurso del resto de los medios para confeccionar el suyo propio.

Para una mayor comprensión de las pautas que rigen la elaboración de los contenidos mediáticos, tengamos igualmente presente que, a raíz del vertiginoso desarrollo de las nuevas tecnologías, la competencia por ser el primero en trasladar la noticia se ha convertido en una batalla feroz. Hasta el punto de que, por ejemplo, el usuario de Internet pueda tener un conocimiento prácticamente instantáneo de un suceso que acaba de producirse.

En lo que respecta a los medios audiovisuales tradicionales, los espacios informativos de la televisión continúan siendo los principales encargados de trasladar en imágenes los temas candentes con la mayor rapidez. Incluso los canales dedicados exclusiva e ininterrumpidamente a seguir la última hora informativa han quedado sumamente reforzados como consecuencia de la nueva contienda en pos de la inmediatez periodística.

Según Armand Mattelart, "la ideología contemporánea de la comunicación se caracteriza por lo efímero, el olvido de la historia y del por qué de los objetos y de su conjunto social" (1994, p. 7). Con todo, conviene matizar que, dependiendo de la idiosincrasia del medio, también tienen cabida en las parrillas de programación algunos espacios dedicados a mirar y reflexionar sobre el pasado, aunque ésta no sea, desde luego, una costumbre consolidada en las emisoras españolas, salvo en contados casos como el de Televisió de Catalunya (Gutiérrez y Sánchez, 2005, pp. 12-16)².

Por su parte, tal vez el valor del cine como herramienta de reconstrucción de la actualidad ha sido abordado habitualmente como algo secundario debido a que, desde sus orígenes, la actividad cinematográfica ha estado asociada al entretenimiento, mientras que el resto de los medios se han consolidado como transmisores de información. También se considera que el lenguaje audiovisual presenta un menor potencial para profundizar en los hechos que el texto escrito. Sin embargo, frente a la discutible objetividad de los medios que otorgan

primacía a su marcado carácter informativo, el cine adopta un punto de vista predominantemente creativo a la hora de abordar lo sucedido desde una óptica personal, aunque evidentemente determinada por condicionamientos ideológicos, de producción y difusión, que tendrán que ser tenidos en cuenta a la hora de plantear cualquier estudio con pretensiones de exhaustividad.

En definitiva, inmerso en el panorama mediático, el cine constituye un instrumento más para el reflejo, el análisis y la reflexión acerca de los temas y los acontecimientos destacados en la sociedad. Así pues, partiremos de estas consideraciones para ahondar en las repercusiones que tiene la agenda de los medios informativos en el discurso cinematográfico, lo cual nos va a permitir establecer los numerosos puntos de contaminación que existen, bidireccionalmente, entre el cine y la configuración de la actualidad. Además, haremos un especial hincapié en las diversas formas en las que la gran pantalla se ha ido contagiando de la "fiebre" por la inmediatez informativa y por la exclusividad que domina hoy día en el resto de los medios de comunicación.

La selección de temas de actualidad en el cine de ficción

Las obras cinematográficas, ya sean documentales o de ficción, presentan su discurso propio sobre la Historia y, por ende, sirven igualmente para reconstruir el presente y rescatar acontecimientos relevantes del pasado más reciente. Por otro lado, toda película refleja tanto el trasfondo del marco político, social y económico en el que se desarrolla la historia que cuenta como el del marco en el que ha sido producida. No olvidemos la doble dimensión de la actividad cinematográfica como manifestación cultural y como producto mediático.

Obviamente, los ritmos específicos de las tareas de producción, distribución y difusión de la pieza cinematográfica determinan que transcurra un amplio intervalo de tiempo desde la fase inicial de creación de la película hasta su estreno en las salas. Pero, además, los trabajos de investigación, redacción, filmación y montaje de estas obras requieren una elaboración mucho más meticulosa y reposada que la que emplean los demás medios para hilvanar su discurso.

De este modo, se justifica que el cine llegue más tarde a los temas de actualidad, pero no por eso deja de contemplarlos. Con frecuencia, los hechos o sucesos relevantes en la *agenda-setting* de los medios, del público o política⁴, en gran parte coincidentes, suelen aprovecharse para dotar de un marco espacio-temporal concreto las narraciones de ficción. En otros casos, los cineastas optan por reelaborar los asuntos destacados en las respectivas agendas o los episodios de la Historia más próxima desde una óptica subjetiva pero no por ello menos analítica, aunque esto es menos evidente en el caso del cine ficcional que en el del documental.

Las numerosas mejoras técnicas que se han emprendido durante los últimos años constituyen un factor que ha favorecido notablemente que el medio cinematográfico cuente con mayores posibilidades de hacerse eco de los acontecimientos más recientes en un menor lapso temporal. La minimización de los equipos de rodaje, la agilización de los procesos informáticos de montaje de imagen y sonido, las complejas transformaciones acometidas en el campo de los efectos digitales y otras nuevas ventajas han contribuido a que el cine se haya contagiado de la avidez por estar a la última que domina en el resto de los medios.

No se ha hecho esperar, por ejemplo, la película *Las Torres Gemelas* (Oliver Stone, 2006). La obra narra la historia de dos policías que quedaron atrapados entre los escombros el 11 de septiembre de 2001 y, en este sentido, resulta ejemplificadora de cómo determinados sucesos trascendentes nutren a los creadores para elucubrar las peripecias de personajes inventados que nunca estuvieron presentes en los acontecimientos de que se trata.

Otras veces, los cineastas emplean la figura de los protagonistas reales de ciertos hechos para dar cuenta de las dimensiones de episodios concretos de la Historia más reciente que han tenido una notoria repercusión en el debate social. Podría citarse, en este sentido, el título *Veronica Guerin, en busca de la verdad* (Joel Schumacher, 2003). Esta reconstrucción de los trágicos avatares de la periodista asesinada por las mafias irlandesas le sirve a Schumacher como recurso para ofrecer su particular visión acerca de la problemática en torno al narcotráfico en Dublín. Mucho más reciente es *Jarhead, el infierno espera* (Sam Mendes, 2006), que describe las vivencias de Anthony Swofford, un marine norteamericano que participó en la Guerra del Golfo. Cabe añadir también que Swofford saltó al panorama mediático después de que su libro *Jarhead*, en el que contaba su experiencia personal en el campo de batalla, se convirtiese en un gran éxito de ventas por aportar una perspectiva de la contienda que resultaba novedosa para la opinión pública.

Además, encontramos películas en las que domina la crítica de algunos aspectos latentes en la configuración de la actualidad, como *Las invasiones bárbaras* (Denys Arcand, 2003), en la que el autor acentúa mordazmente un nutrido conjunto de deficiencias existentes dentro del sistema canadiense. Otro ejercicio ficcional de denuncia es *El jardinero fiel* (Fernando Meirelles, 2005), que abre una llamada de atención acerca de los abusos cometidos por la industria farmacéutica en el Tercer Mundo. El éxito de este tipo de planteamientos ha derivado incluso en la transformación de la concepción de "cine independiente", que ha dejado de basarse en el criterio de la naturaleza y titularidad de sus medios de producción para definirse casi exclusivamente en función de una

temática relacionada con el análisis de aspectos sociales, políticos y económicos del presente (Sánchez y Ruiz, 2006, p. 177).

Los reproches al sistema vigente nos vienen dados en otras ocasiones en forma de alegoría. Trey Parker ya utilizó en su momento las avanzadas técnicas de animación para esparterizar la política exterior norteamericana en *South Park más grande, más largo y sin cortes* (1999). Más recientemente, el director tomó el mando de un equipo de marionetas encargadas de combatir el terrorismo mundial en *Team America: La policía del mundo* (Trey Parker y Matt Stone, 2004). Otra burla metafórica de la perspectiva imperialista de George Bush que ha pasado por la gran pantalla es la que se desprende de la figura del *Alejandro Magno* de Oliver Stone (2004).

Los temas habituales en la crónica de sucesos de la agenda periodística también son objeto de representación cinematográfica. Como ejemplo, la cuestión de los malos tratos en España ha sido abordada en títulos de ficción muy diversos, como *El Bola* (Acheró Mañas, 2000), *Sólo mía* (Javier Balaguer, 2001) o *Te doy mis ojos* (Iciar Bollain, 2003). Sin embargo, en otros casos, la propia película es la que actúa como detonante para que un tema irrumpa en la agenda del resto de los medios. Evidentemente, esto forma parte en muchos casos de las estrategias promocionales de la obra cinematográfica pero, en otros, el impacto de ese tema que aborda la producción en cuestión es capaz de calar por sí mismo en la sensibilidad de la opinión pública y su repercusión se produce de un modo mucho más natural. Así sucedió cuando a raíz del estreno de *Mar adentro* (Alejandro Amenábar, 2004) se desencadenaron interminables debates en torno a la eutanasia.

La industria cinematográfica tampoco pierde de vista la actualidad y los intereses del público en lo que se refiere a los éxitos editoriales. En este sentido, la mencionada *Jarhead, el infierno espera* no es un caso aislado. Las adaptaciones de escritores conocidos y de libros muy difundidos suelen garantizar parte de los ingresos de taquilla. Podríamos citar ejemplos como *Brokeback Mountain: en terreno vedado* (Ang Lee, 2004), *Memorias de una geisha* (Rob Marshall, 2005) o *Alatriste* (Agustín Díaz Yanes, 2006) en el marco español. Pero resulta obligado hacer referencia a la precipitación con la que se ha estrenado *El código Da Vinci* (Ron Howard, 2006) para aprovechar la estela del *best seller* de Dan Brown del que toma su nombre.

El mosaico que acabamos de esbozar nos ha servido para remarcar la existencia de unos estrechos lazos entre las temáticas ficcionales y los acontecimientos relevantes más cercanos en el tiempo. Pero el ámbito cinematográfico también se ha contagiado del ansia por la inmediatez y por la exclusividad que domina en el resto de los medios de comunicación en lo que respecta a las técnicas empleadas. Este tipo de influencias tiñen claramente propuestas como "Film & Run" (Filma y Corre), diseñada por el guionista chileno Julio Rojas⁵.

El repertorio del cine documental. Influencias de los modos de producción televisivos

Si bien los imperativos de inmediatez informativa que dominan en el panorama mediático han relegado a un puesto de fondo las cuestiones relacionadas con la evocación del pasado, el cine documental tradicionalmente ha constituido una herramienta importante para recuperar hechos históricos que han ido cayendo en el olvido. Sin ir más lejos, en el marco español se ha demostrado un especial interés por los sucesos más traumáticos de la Historia reciente, es decir, por aquellos que están cargados de fuertes implicaciones de toda índole, pero especialmente ideológicas y emotivas. Los principales objetos de este tratamiento han sido la Guerra Civil, el exilio, la posguerra, la Dictadura y la Transición política (Gutiérrez y Sánchez, 2005, p. 5).

Pero, por otra parte, el género documental también ha trascendido como un instrumento que ha servido como cauce fundamental para el cine interesado por la realidad de su entorno. Según la gran mayoría de los autores, las películas documentales se han caracterizado por presentar un "contraanálisis" del análisis de la sociedad que los otros medios han inscrito a lo largo del tiempo en el discurso de masas.

Sin embargo, en los últimos años, el documental también se ha alimentado del afán de la televisión por abordar los acontecimientos con la mayor rapidez. El paulatino auge que han ido adquiriendo los títulos documentales en las pantallas y los ya referidos avances en el terreno de las nuevas tecnologías son algunos de los factores que han contribuido a acelerar el cronómetro de un nutrido grupo de documentalistas.

No hay que buscar mucho para encontrar películas que hayan sido elaboradas rozando las limitaciones de velocidad del lenguaje cinematográfico. Uno de los ejemplos más emblemáticos al respecto es la obra *Fahrenheit 9/11* (Michael Moore, 2004). Las prisas de Moore estuvieron determinadas en gran medida por su urgencia de anticiparse a la celebración de las últimas elecciones presidenciales, obviamente para utilizar la película en su particular cruzada contra Bush. De este modo, el director norteamericano se adelantó a extraer y analizar los temas más controvertidos de la agenda política para hacer una llamada de atención orientada tanto a los ciudadanos como a los medios de todo el mundo.

La crítica del sistema político también tiene su correspondiente cuota de afiliados en el ámbito español. De las obras realizadas

siguiendo estos parámetros, incidiremos en la producción colectiva *iHay motivo!* (VV.AA., 2004)⁷, en la que treinta y tres creadores consagrados en el ámbito nacional reflexionan acerca de la situación del momento en que se realizó:

Ésta es una película de largo metraje hecha de 33 pequeñas piezas, de alrededor de tres minutos de duración, más un epílogo. Cada una de las piezas está dirigida por un director distinto y tiene por objeto denunciar algún aspecto de la realidad política y social española que se vio especialmente deteriorada durante la Legislatura de 2000 a 2004. En "iHay motivo!" nos animó el derecho legítimo a la libre expresión, quisimos abrir los ojos de los ciudadanos y mostrar algunos problemas que el Ejecutivo de los últimos años desatendió, manipuló, obvió o directamente escamoteó a la opinión pública (sinopsis de la obra)⁸.

La contestación política se mezcla con fuertes reproches hacia el control mediático ejercido en Italia por Silvio Berlusconi en la película *iViva Zapatero!* (Sabina Guzzanti, 2005), dirigida por una popular estrella italiana que fue vetada en la televisión por su actitud contraria al poder vigente. A Guzzanti se han unido otras figuras que se han puesto detrás de la cámara para fundir su experiencia personal con el cuestionamiento del orden establecido, como el expiloto Enrique Piñeyro, que en su documental *Fuerza Aérea Sociedad Anónima* (2006) denuncia las irregularidades e inseguridades del transporte argentino. A raíz del contenido de esta cinta, se ha generado en el resto de los medios del país un debate social de tal magnitud que el propio Gobierno argentino se ha visto obligado a examinar con lupa la cuestión del transporte. Más aún, el propio Piñeyro ha sido llamado a declarar en los juzgados como fuente privilegiada de información⁹.

En definitiva, los acontecimientos políticos y sociales se cuentan entre los principales nutrientes del documental cinematográfico. Últimamente, coincidiendo con el paulatino auge del género y la mayor accesibilidad de las herramientas de producción, están teniendo lugar una serie de oleadas temáticas de carácter efímero. Éstas se inician, en la práctica, con una carrera de fondo en la que los primeros que llegan suelen conseguir un mayor impacto. Posteriormente, llega la avalancha de piezas similares, hasta que el tema en cuestión se agota sustancialmente y comienza a carecer de interés debido a que se ha producido un efecto de saturación en el público. Recordemos la abundancia de obras en torno a diversas cuestiones relacionadas con la isla de Cuba que recientemente encontraron su hueco en el ámbito cinematográfico y televisivo, tanto en el género documental como en el ficcional¹⁰. Hoy los productores muestran un desinterés generalizado por este entorno debido a los motivos que acabamos de exponer.

El documental, por tanto, se ha impregnado en gran medida del ansia por la novedad que rige el discurso mayoritario del audiovisual televisivo. Tradicionalmente, el nivel de profundización en los hechos ha sido uno de los factores que ha servido para diferenciar el documental del reportaje pero, paulatinamente, la frontera de separación entre ambos se ha estrechado tanto que hoy en día el criterio primordial a la hora de efectuar esta distinción es la complejidad del tratamiento creativo que se hace de los acontecimientos.

Los nuevos avances de la infraestructura cinematográfica permiten que los documentalistas puedan realizar con mayor rapidez las tareas técnicas de elaboración de sus obras y las mejoras en las comunicaciones facilitan la agilización de algunas labores de producción, pero el tiempo dedicado a la fase de investigación rigurosa que contrapone la narración documental de la argumental (Feldman, 1996, pp. 31-36) también se ha reducido de manera generalizada para las actuales películas de no ficción. De este modo, los acontecimientos se dejan reposar cada vez menos y se abordan desde una visión más fragmentada, menos analítica, con lo cual aumenta su susceptibilidad de caer en el olvido. Pero, por otra parte, esta proliferación de tratamientos documentales acerca de los mismos hechos resulta enriquecedora porque conlleva una multiplicidad de enfoques estéticos y narrativos que acaban conformando, en suma, una visión caleidoscópica de los sucesos. Por ejemplo, sobre las consecuencias del conflicto iraquí podemos encontrar trabajos tan heterogéneos como *Bagdad rap* (Arturo Cisneros, 2004) o *Invierno en Bagdad* (Javier Corcuera, 2005).

Muchos documentalistas han sabido sacar buen provecho del abaratamiento de los materiales de filmación. Éste es el caso del realizador Fernando Solanas, que ha utilizado las abundantes grabaciones que captó en plena crisis argentina para confeccionar *Memorias del saqueo* (2004), *La dignidad de los nadies* (2006) y *Argentina latente* (2006). El director ya ha anunciado que pretende completar la cuatrilogía con *Lo público y lo privado*.

Los aspectos que acabamos de apuntar no deben sorprendernos demasiado, ya que el documental siempre se ha caracterizado por una gran permeabilidad para adaptarse a las cambiantes condiciones sociales. Dentro de este proceso de evolución, no puede pasarse por alto una marcada transformación de las pautas estilísticas y narrativas del género. Hasta el punto de que la originalidad en los artificios formales o la elección de modalidades de representación transgresoras hayan llegado a convertirse, para algunos, en un objeto de preocupación mayor que el propio contenido de la cinta. Esta redefinición del lenguaje

cinematográfico es, sin duda, sintomática de hasta qué punto el documental se ha contagiado de las técnicas de realización y del ritmo predominante en la televisión.

Asimismo, la modalidad de representación interactiva (Nichols, 1997), aquella que plasma la interacción del autor con el entorno durante el transcurso de la película, se ha hecho especial eco de los parámetros de espectacularización que imperan en el discurso televisivo. La obra de Michel Moore o títulos como *Super Size Me* (Morgan Spurlock, 2004) resultan ejemplificadores de la vocación de ciertos cineastas por desencadenar una polémica mediática, pero también de la tendencia de incorporar al discurso documental una serie de recursos y estructuras narrativas más propias de la ficción o de los formatos televisivos basados en la dramatización de la realidad¹². Este tipo de prácticas conllevan el peligro de que termine pesando más lo anecdótico que el propio mensaje de la obra, y así éste se perderá más fácilmente.

En cuanto a los temas habituales en el documental cinematográfico, puede observarse en los últimos tiempos una marcada vocación por los conflictos jugosos y, en particular, por la explotación de la crónica de sucesos y de las tragedias más desgarradoras (Ruiz, 2006, p. 382). De manera cada vez más similar al medio televisivo, se tiende a reducir los hechos a una dimensión más humana para que los espectadores puedan sentirse identificados con lo que se está contando. En general, se potencian en exceso los recursos emocionales, tanto de tipo formal como narrativo.

También las fuentes orales se han convertido en un ingrediente fundamental a la hora de recrear tanto capítulos de la historia reciente como del pasado. El cine se ha encargado de recoger voces de representantes institucionales, expertos analistas u otros personajes destacados aunque, por otra parte, siempre ha acogido con gran interés los testimonios procedentes de personas anónimas. El documental de nuestros días no constituye una excepción y, así, podemos encontrar numerosos títulos a través de los cuales se han rescatado declaraciones de determinados colectivos marginados o, en cualquier caso, menos representados en el discurso de los demás medios. Los documentalistas recurren especialmente a esta clase de testimonios cuando se trata de reconstruir las consecuencias de episodios dolorosos de la Historia reciente. Cuanto más hincapié se hace en medio del conflicto y del sufrimiento, menor es la frontera que separa el documental cinematográfico del sensacionalismo característico del medio televisivo.

Conclusiones

Dada la complejidad del debate propuesto, el tema no queda aquí agotado, ni mucho menos. De todos modos, pueden establecerse una serie de conclusiones generales encaminadas a clarificar en parte el panorama que acabamos de exponer.

En primer lugar, resulta evidente que el cine se encuentra estrechamente vinculado a los conceptos de agenda y actualidad. Los realizadores están, consciente o inconscientemente, condicionados por el contexto social en el que se han formado y en el que desempeñan su actividad profesional.

Respecto al público, no olvidemos que el cine reúne tanto aspectos de entretenimiento como de socialización y, por tanto, "la experiencia cinematográfica también proporciona: información; temas sociales, morales y políticos; diversión y catarsis" (Jarvie, 1974, p. 195). Además, queda demostrada la potencial eficacia de las producciones cinematográficas como reflejo de los intereses y valores vigentes en la sociedad. Incluso muchos espectadores adquieren conocimiento sobre determinados acontecimientos exclusivamente a través de la información que reciben en el cine, particularmente cuando se trata del género documental. Por otra parte, determinados directores han llegado a convertirse en líderes de opinión a la hora de transmitir noticias¹³ o ideas, gracias al tono contestatario o ideológico que ha quedado patente en sus obras.

En general, en el caso del ámbito cinematográfico, la sobrevaloración de la "inmediatez" informativa dominante en el resto de los medios se ha tornado en un ansia de "rapidez" por reconstruir desde una visión más personal los acontecimientos y las tendencias más recientes. Así, probablemente, títulos que hoy tienen tanta repercusión por diversos motivos, como *Las Torres Gemelas* o *El código Da Vinci*, perderán estrepitosamente gran parte de su aliciente dentro de un corto espacio de tiempo.

Asimismo, resulta obvio que los demás medios han demostrado de forma generalizada un acentuado desinterés por la evocación del pasado a la hora de seleccionar sus contenidos. Esto ha derivado en el reforzamiento del cine, en especial del género documental, como vehículo para contribuir a evitar que este tipo de temas caigan en el olvido. El elevado número de títulos cinematográficos que se producen anualmente, el hecho de que éstos no tengan que ajustarse a unos rígidos criterios de *agenda-setting* como los otros medios o su desvinculación de inserciones ininterrumpidas de bloques publicitarios permiten que exista un panorama más heterogéneo en este medio en cuanto a temáticas se refiere.

Los avances técnicos han servido de cauce favorable a la puesta en marcha de determinados intentos de democratización de las herramientas y espacios de producción, como en el caso de "Film & Run". Es más, estas facilidades han posibilitado que en el audiovisual puedan plasmarse y difundirse más ampliamente voces procedentes de áreas geográficas donde antes se tenía

proceso a ningún acceso a estos mecanismos de comunicación de inquietudes, intereses, valores o reivindicaciones.

A pesar de todo, en el discurso cinematográfico global continúa predominando una visión occidentalizada de la actualidad y, por ende, de la historia contemporánea, como sucede en el resto de los medios. Por ejemplo, si nos dejásemos llevar por las noticias que nos llegan sobre Colombia y la visión que ha trascendido de este país a través de la gran pantalla, deberíamos pensar que en este territorio no hay más que violencia y narcotráfico¹⁵.

Finalmente, recordemos que habitualmente los productores intentan anticiparse a las expectativas y a las reacciones del público, entre otras estrategias, a la hora de elegir los temas de las películas que llevan a cabo. Esto se acentúa particularmente en el ámbito del documental, ya que aquí pueden distinguirse con mayor claridad cuáles son las preferencias de sus espectadores, que están segmentados básicamente en función de unos intereses culturales e ideológicos muy específicos que, en última instancia, les dotan de un carácter más activo y participativo.

Notas:

¹ Declaraciones realizadas por Tomás Abraham en el foro "Los medios: ¿Reflejan la realidad o la inventan?", celebrado en el Centro Cultural General San Martín (Buenos Aires, Argentina) el 27 de junio de 2001. Puede consultarse la transcripción íntegra en la publicación on line referida.

² De todos modos, en algunas ocasiones, debido a la complejidad y relevancia de algunas noticias, las emisoras no se conforman sólo con el breve tratamiento de un acontecimiento en los servicios informativos y deciden profundizar posteriormente en los hechos mediante la realización de reportajes o documentales, cuya fecha de emisión rara vez se posterga mucho más allá de la presencia de dicha información en pantalla, que a veces suele ser de días, semanas o meses, en función de su trascendencia.

³ En el resto de las emisoras españolas, la mayoría de los títulos que versan sobre temas históricos, culturales o científicos tienen una representación escasa y lo habitual es que se vean relegados a las segundas cadenas. Estas producciones cuentan así con una difusión mínima e incluso, a veces, están condenadas a sufrir repentinas alteraciones de emisión en función de la última hora informativa.

⁴ Los estudios tradicionales diferencian estos tres tipos de agenda en el ámbito de la comunicación.

⁵ Esta película está basada en un relato de la escritora Annie Proulx y su adaptación cinematográfica ha sido realizada por Larry McMurtry y Diana Ossana, todos ellos consagrados mediante un Premio Pulitzer.

⁶ "Film & Run" es un modelo de producción de ínfimo coste basado en usar espacios públicos y localizaciones reales, mezclar transeúntes con actores y filmarlos desde el formato que se tenga más a mano. Para algunos, esta clase de manifestaciones no son más que una manera de rebeldía y para otros se trata de puro esnobismo, o de ambas cosas. Sin entrar en este tipo de cuestionamientos, destaquemos que "Film & Run" se encaminada a posibilitar que una nueva generación de raudos creadores exhiban sus trabajos a través de Internet. Según el blog oficial, actualmente, cuenta cada vez con más adeptos y su reglamento ha sido traducido a varios idiomas, entre ellos el japonés.

⁷ Para no interferir en la claridad expositiva del cuerpo de texto, se ha considerado enumerar a continuación los autores de iHay Motiv!: Joaquín Oristrell, Pere Portabella, Álvaro del Amo, David Trueba, Gracia Querejeta, Isabel Coixet, José Ángel Rebollo, Sigfrid Monleón, Iciar Bollán, Chus Gutiérrez, Víctor Manuel, Pedro Olea, Yolanda García Serrano, Víctor García León, Ana Diez, Bernardo Bertolucci, José Luis Cuerda, Imanol Uribe, Miquel Àngel Díez, Fernando Colomo, Juan Diego Botto, Alfonso Ungria, José Luis García Sánchez, Daniel Cebrián, Gran Wyoming, Manuel Gómez Pereira, Julio Médem, Mireia Lluch, Pere Joan Ventura, Manuel Rivas, Vicente Aranda, Mariano Barroso, Antonio Betancor y Diego Galán.

⁸ Recogida en la base de datos on line de películas del Ministerio de Cultura de España.

⁹ El mismo explotó había dirigido anteriormente Whisky, Romeo, Zulú (Enrique Piliroy, 2004), una recreación ficcional de un accidente aéreo ocurrido en 1999, en el que un avión LAPA Boing 737 chocó en Buenos Aires contra un terraplén y se incendió con graves consecuencias, entre ellas la muerte de sesenta y siete personas. A pesar de que en este título argumental se hacía una llamada de atención sobre el mismo problema que en Fuerza Aérea Sociedad Anónima, la película tuvo una mínima repercusión en la opinión pública. Pero, a raíz de la polémica despertada por el documental, los canales de televisión no han dudado al programar la emisión de Whisky, Romeo, Zulú en horarios de máxima audiencia.

¹⁰ Como ejemplos ilustrativos de este caso en el terreno documental, citaremos Balseros (Charles Bosh y Joseph M. Doménech, 2002), Suite Habana (Fernando Pérez, 2003) o Looking for Fidel (Oliver Stone, 2004).

¹¹ La innovación en este sentido queda también patente en la aproximación que se ha llevado a cabo entre el documental y el cine experimental, hasta el extremo de que numerosos artistas plásticos canalizan sus inquietudes a través de obras documentales que hoy se exhiben en museos y galerías. Una interesante profundización en estas cuestiones es la revisión acometida por Antonio Weinrichter acerca de la diversidad de trabajos realizados con materiales reales que conviven en la actualidad (2004).

¹² Acerca de las diversas mixtificaciones narrativas dentro del género documental en el ámbito español, puede consultarse la publicación colectiva coordinada por María Luisa Ortega (2005).

¹³ Destacaremos, por su complejidad al respecto, la página web del polémico Michael Moore. El sitio de este director norteamericano alberga información acerca de sus libros y películas pero, sobre todo, despunta por ofrecer, como si de una agencia se tratase, noticias actualizadas específicamente relacionadas con su causa contra el gobierno de George Bush. Además, pueden encontrarse numerosos enlaces en la misma línea y manifiestos ideológicos redactados por el propio realizador.

¹⁴ Recordemos algunos de los títulos más emblemáticos al respecto: La vendedora de rosas (Víctor Gaviria, 1998), La virgen de los sicarios (Barbet Schroeder, 2000), María, llena eres de gracia (Joshua Marston, 2004), El Rey (Antonio Dorado, 2005).

¹⁵ El artículo de Jerónimo León Rivera Betancur "El auge del cine colombiano" (2006) ofrece una visión mucho más matizada de esta cuestión.

Referencias:

-Base de datos de películas del Ministerio de Cultura español. Disponible en: (http://www.mcu.es/iso/plantilla_wai_iso?id=13&area=cine)

-El blog oficial del Film & Run. La nueva forma de hacer cine interviniendo narrativamente los espacios públicos (2006). Disponible en: (<http://www.filmaycorre.blogspot.com>)

-Feldman, S. (1996). Guión argumental. Guión documental. Barcelona: Gedisa.

-Gutiérrez Lozano, J. F. y Sánchez Alarcón, I. (2005). *La memoria colectiva y el pasado reciente en el cine y la televisión. Experiencias en torno a la constitución de una nueva memoria audiovisual sobre la Guerra Civil*. Historia Moderna I Contemporánea, año 2005. Recuperado el 27 de diciembre de 2006, de (<http://ddd.uab.es/pub/hmic/2005/miscelania05.html>)

-Jarvie, I. C. (1974): *Sociología del cine*. Madrid: Guadarrama.

-Los medios: ¿Reflejan la realidad o la inventan? (2002, mayo). 3 Puntos, 257.

Recuperado el 29 de diciembre de 2006, de (<http://www.3puntos.com/seccion.php3?numero=257&nEsp=210&seccion=tendencias>)

-Mattelart, A. (1994). *Los nuevos escenarios de la comunicación internacional*. Barcelona: Centre d'Investigació de la Comunicació.

-McCombs, M. (2004). *Setting the agenda. The mass media and public opinion*. Cambridge: Polity Press.

-McCombs, M. y Shaw, D. L. (1972). The Agenda-setting function of the mass media. *Public Opinion Quarterly*, 36, 176-187.

-Michaelmoore.com. Disponible en: (<http://www.michaelmoore.com>)

-Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el*

documental. Barcelona: Paidós Ibérica.

-Ortega, M. L. (Coord.) (2005). *Nada es lo que parece: falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*. Madrid: Ocho y Medio.

-Rivera Betancur, J. L. (2006, octubre 4). ¿El auge del cine colombiano? *Guionactualidad*. Recuperado el 30 de diciembre de 2006, de (http://antalya.uab.es/guionactualidad/articulo.php?id_articulo=2047)

-Ruiz Muñoz, M. J. (2006). La elaboración de proyectos para cine y televisión: un modelo para la elección de temas y el tratamiento de contenidos en el ámbito documental. En S. Carcelén García, C. Rodríguez Wangüemert y N. Villagra García (Eds.), *Propuestas para una comunicación de calidad. Contenidos, efectos y formación* [Cú-Rom] (pp. 381-386). Madrid: Edipo.

-Sánchez Alarcón, I. y Ruiz Muñoz, M. J. (2006). Definición y concepto del cine independiente: Una perspectiva comparativa entre el caso español y otras cinematografías. En J. Pérez Perucha y P. Poyato (Coords.), *XI Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine. ¿Savia nutricia? El lugar del realismo en el cine español, II* (pp. 171-179). Córdoba: Junta de Andalucía/Consejería de Cultura.

-Weinnichter, A. (2004). *Desvíos de lo real: el cine de no ficción*. Madrid: T & B Editores.

Mir. María Jesús Ruiz Muñoz
Universidad de Málaga, España.