

CONFLICTOS EN LA GRAN PANTALLA: LA REPRESENTACIÓN DE GUERRILLEROS Y SIN TIERRAS EN LAS CINEMATOGRAFÍAS BRASILEÑA Y MEXICANA CONTEMPORÁNEAS

Marina Cavalcanti Tudesco¹

Resumen

Los movimientos sociales más radicales son, en general, presentados de manera no favorable por los grandes medios de comunicación, como la televisión de alta audiencia y los periódicos de gran tiraje. Ya en el cine, por lo menos en Brasil y México, aún que sus imágenes no sean muy constantes, las obras que les dan cierto protagonismo dramático tienden a mostrarles humanos, dignos y además con razón en sus reivindicaciones.

Tal construcción del sentido se realiza a través de dos ámbitos: el de la narrativa y el del propio lenguaje fílmico. Seguramente es imposible hablar de este punto sin explicar por lo menos un poco aquél, pero el objetivo principal de la investigación es verificar cómo los códigos establecidos – y eventuales innovaciones – contribuyen y acentúan la referida visión.

Palabras clave

Cine, Brasil, México, análisis fílmico, movimientos sociales.

Abstract

The most radical social movements are, generally, presented in a disfavorable way by the mass media, like high audience television channels and widespread newspapers. In the movies, at least in Brasil and Mexico, although their images are not so constant, the works where social movements are protagonists tends to show them humanized, with dignity and reason in their demands.

This construction of the meaning is done through two ways: the narrative and the filmic language. It's impossible to discuss this issue without discussing that other one, but the main theme of this research is to investigate how established codes – and eventual innovations – contribute and accentuate the referred vision.

Keywords

Movies; Brasil; México; movie analysis; social movements.

Introducción

México y Brasil tienen ubicados en sus territorios dos de los más importantes movimientos sociales de Latinoamérica, quizás del mundo. Estamos hablando,

respectivamente, del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) y del Movimiento dos Trabalhadores Sem Terra (MST).

Prácticamente desde el principio de sus trayectorias (el MST ya tiene 29 años y el EZLN, 14) ambos están siempre en la prensa. Sin embargo, al contrario de lo que ocurre con la televisión y los periódicos, sus existencias casi no son explotadas por el cine, en especial el de ficción.

A partir del análisis de las películas *Amores Perros* (Alejandro González Iñárritu, 2000), *El Violín* (Francisco Vargas, 2006), *Cronicamente Inviável* (Sérgio Bianchi, 1999) y *Tapete Vermelho* (Luiz Alberto Pereira, 2006) esta investigación procura reflexionar sobre los modos de representación de tales movimientos en la cinematografía de cada país, estableciendo, al fin, similitudes y diferencias entre los imaginarios brasileños y mexicanos en relación al tema propuesto.

Sin-tierras, guerrilleros y el cine de ficción

Antes de realizar cualquier análisis de los films y trechos seleccionados, es necesario explicar algunos puntos que han orientado este trabajo. Lo primero es la hipótesis de que los dos movimientos posean una centralidad tan grande en sus sociedades que cualquier historia que se presente en los medios de comunicación involucrando guerrilleros y sin-tierras siempre hablarán también sobre el EZLN y MST, aunque no sea la intención.

Por tener tal punto de partida fue posible llegar a las obras aquí estudiadas, pues solamente dos de ellas (*Amores Perros* y *Tapete Vermelho*) hacen referencia directa a “zapatistas” y “Movimiento dos Trabalhadores Sem Terra”. Y la segunda es la única que explota el movimiento que cita en todas sus posibilidades: desde aspectos más prácticos, como las carpas negras y la presión a través del acorreamiento, hasta gorras, remeras, banderas y palabras de orden (“MST – a luta é pra valer”).

El segundo punto que necesita ser subrayado es la cuestión de la representación: “[Este] não é um conceito simples, e historicamente ele vem sendo construído nas fronteiras da

sociología, psicología e semiótica. ‘Representações’ podem ser tomadas como sinônimo de signos, imagens, formas ou conteúdos de pensamento, atividade representacional dos indivíduos, conjunto de idéias desenvolvidas por uma sociedade” (FRANÇA, 2004: 14).

En esta investigación se ha trabajado con una definición amplia de representación: la reconstrucción en un universo filmico ficcional de cualquier elemento identificable de la sociedad. De tal manera, quedan contempladas las diferentes formas a través de las cuales es posible construir realidades con los recursos plásticos y expresivos del audiovisual, pero no se pierde la identificación inmediata de lo que se percibe en el mundo extradiegético.

Desde algunas décadas, parte significativa de las investigaciones que utiliza tal concepto lo hace para denunciar el eurocentrismo, el racismo, el colonialismo u otras formas de prejuicio sobre los cuales se yerguen las representaciones del Otro. Lo que acabó por generar cuestionamientos sobre la legitimidad del propio acto de representar alguien que no fuera sí mismo o alguna comunidad a la cual pertenezca.

El debate es fundamental, así como toda la crítica a la gran estigmatización sufrida por numerosos grupos/pueblos desde los primeros tiempos del cine. Sin embargo, esto no puede conducir a una posición extrema; “a capacidade de dialogar com o discurso de uma comunidade, e mesmo defendê-lo com eloquência, não se resume à ‘autoridade existencial’ (nas palavras de bell hooks) daqueles diariamente estigmatizados pela opressão racial e colonial” (Shohat & Stam, 2006: 449).

Además, los medios de comunicación social en general – y entre ellos el cine – representan todo el tiempo la sociedad, tengan o no el derecho de hacerlo. Por lo tanto, tan importante como cuestionar su legitimidad es demostrar cuáles discursos son aprobados/rechazados, revelando, por lo menos, algunos aspectos de los bastidores del juego del poder.

El tercer punto tiene que ver con la metodología utilizada para analizar las representaciones propuestas, tanto aisladas como y en su conjunto. La opción fue por elegir cuatro secuencias (ya que son cuatro obras), las cuales condensan la actitud de la película en relación al movimiento abordado. Solamente de tal manera sería posible

sacar provecho del análisis plano a plano para desconstruir el discurso cinematográfico en muchas nuances.

En *Tapete vermelho* fue elegido el momento en que Quinzim, Zur y Neco son llevados por Aparício hasta un campamento del MST, donde iban a exhibir una película de Mazzaropi. Aun decepcionados con el descubrimiento de que no sería allí que encontrarían el tan esperado film, deciden quedarse para ver un video de una acción del movimiento en Brasilia, la capital del país (es en este momento que Quinzim descubre el método del acorreamiento, lo que le será muy útil para conseguir sus objetivos tiempos después).

Mientras todos miran la película llega la policía y un grupo paramilitar y empieza una gran confusión. Las fuerzas represivas destruyen lo que encuentran a su paso, al mismo tiempo que mujeres y niños huyen. Al cuestionar la autoridad de los invasores, un sin-tierra es asesinado. La actitud revuelta a Quinzim, que es arrestado por desacato.

La secuencia dura cinco minutos y medio y es compuesta por sesenta y un planos. Es perceptible, por lo tanto, que el montaje adopta un lenguaje muy fragmentario. Principalmente en los trechos más tensos – cuando todo es un caos y nadie sabe cómo la situación va a terminar – el ritmo es acelerado.

Hay pocos movimientos de cámara, lo que predomina son los planos fijos, americanos, antes de la familia ingresar en el campamento, y la alternancia de detalles y de conjunto después. La música tampoco juega un rol destacado (aun cuando esto sería lo previsible, como, por ejemplo, en la muerte de Manuel Charreteiro), aunque esté presente casi todo el tiempo.

De *Cronicamente Inviável* se ha seleccionado el trecho en el cual el movimiento de sin-tierras de la historia (que no está identificado) aparece por la primera vez. Esto ocurre precisamente cuando el ómnibus que lleva el joven inmigrante Adam no puede seguir el viaje por causa del bloqueo de la autopista, promovido por estos actores sociales.

Cuando el camión que ha transportado tanto a los militantes a como los neumáticos para el piquete está casi vacío, surge un hombre que saca el megáfono de la mano del líder y

avisa que ellos están en tierra errada. Todos empiezan a retirar el material y en el momento en que, una vez más, la tarea está casi cumplida hay una nueva orden contraria: deben volver a cortar la carretera.

Después de algunos instantes de indecisión, gran parte de las personas obedece, con excepción de una mujer que se ofende con el discurso del dirigente y afirma que los trabajadores de hoy son como esclavos. Ella discute con él y, al fin, le dice palabrotas y abandona el movimiento.

Este fragmento tiene tres minutos y once segundos y catorce planos. El realizador explota la simultaneidad y la sobreposición de las acciones. Por tal razón, trabaja con planos abiertos casi todo el tiempo, con mucho movimiento de cámara y, consecuentemente, con un número reducido de cortes.

Ya en *El violín*, la parte que se juzgó adecuada para selección fue la que Don Plutarco le cuenta a su nieto Lucio porqué ellos están lejos de la mamá y de la hermana del muchacho. Lo que significa verbalizar las razones por las cuales hay guerrilla y hasta cuándo va a durar.

Es posible dividir en dos partes, más o menos iguales, sus cuatro minutos y veintisiete segundos. En la primera, el “decoupage” es bastante clásico, y está constituido por planos y contraplanos, cuyo encuadre varía entre el plano medio y el primer plano, alternando con algunos planos generales, solamente para ubicar mejor la historia para el espectador.

Sin embargo, a los 00:28:36 empieza el vigésimo séptimo y último plano de esta etapa, un enorme plano secuencia que pasa del personaje hacia una inmersión de la naturaleza que les rodea, mientras una leyenda que involucra dioses, hombres, justicia y propiedad es contada por el anciano para satisfacer la ansiedad del niño.

Son casi dos minutos en la tierra, en su textura e inmensidad. Cuando Don Plutarco habla de que los hombres verdaderos empezaron a luchar contra los ricos por los bosques que eran suyos, “porque habían sido dejados por sus abuelos para los hijos, y

para el hijo de sus hijos”, la cámara encuentra la base de un árbol y empieza a hacer un tilt up por el tronco.

La canción que el abuelo tocaba en el inicio del plano para las demás personas del campamento vuelve, y la imagen pasa por las hojas hasta llegar a una hermosa luna llena en el cielo. Al mismo tiempo, Lucio pregunta insistentemente cuándo vendrán los tiempos buenos y, por fin, como no se conforma con el lacónico “pronto, pronto”, recibe como respuesta un enigmático “algún día sabrás”.

Amores perros es la única obra en la cual no hubo opciones para elegir, pues en ella la palabra “zapatistas” es aludida solamente en un momento. Aunque haya un importante personaje en la trama que es un ex guerrillero (razón por la cual se habla del EZLN), se trata claramente de una conyuntura anterior (y no atemporal, como la de *El violín*) y de una persona traumatizada por décadas de prisión, no sirviendo muy bien, por lo tanto, como representación de alguien del movimiento contemporáneo.

El diálogo en el cual la mención ocurre se ubica en la tercera parte del film, identificada (por una inscripción) como “el Chivo y Maru”, en la primera secuencia de ésta. Dos policías están dentro de un coche, yendo a la casa de Chivo, hombre que hace algún tiempo presta “servicios” para uno de ellos.

El que ya le conoce advierte al otro que jamás le pregunte nada sobre su pasado porque él detesta hablar sobre el tema, y le cuenta que su amigo era guerrillero. La revelación ocurre de la siguiente manera:

Plano 5: 00:34:37 – primer plano: copiloto, al lado del chofer, del cual sólo se ve un pedazo del rostro. Éste pregunta si su amigo también es policía. El copiloto dice que no, que él estuvo en la cárcel por 20 años. El chofer pregunta qué ha hecho. El co-piloto contesta que él era guerrillero.

Plano 6: 01:34:46 – primer plano – chofer, en toma realizada desde el lado del copiloto, del cual sólo se ve un pedazo del rostro. Él pregunta: ¿tipo los zapatistas? Y ríe.

Plano 7: 01:34:50 – mismo encuadre que el plano 5: el copiloto dice que él era un verdadero hijo de puta. Ha colocado una bomba en un centro comercial. Ha secuestrado empresarios y asesinado policías.

Plano 8: 01:34:58 – mismo encuadre del plano 6: el chofer se vuelve sorprendido para el copiloto.

Plano 9: 01:35:00 – mismo encuadre del plano 5: el copiloto ordena que el chofer gire para la derecha. Después habla que todas las tropas estaban atrás de él. Y pregunta si el otro sabe quién lo agarró.

Plano 10: 01:35:07 – mismo encuadre del plano 6: el chofer se vuelve y pregunta quién.

Plano 11: 01:35:09 – mismo encuadre que el plano 5: el copiloto dice que fue él. Ríe, y cuenta que lo arrestó, mientras él orinaba.

Aunque no haya sido intencional en el momento de la elección, es importante notar que en este conjunto de cuatro films hay distintas maneras de ver y retratar el MST y el EZLN. En *Tapete vermelho*, por ejemplo, el movimiento social es portador de reivindicaciones justas y víctima de violencias no justificables. La identificación de la obra con el grupo es tan grande que Quinzim va a una sala de cine y obliga a sus propietarios a exhibir a Mazzaropi.

O sea, además de la secuencia que fue aquí presentada, queda para el espectador el mensaje de que todos tenemos mucho que aprender del Movimiento de los Trabajadores Sin Tierra: su inconformidad con lo que no está correcto, su disposición para alterar la cosas...

El trecho seleccionado presenta exactamente la primera vez en que Quinzim incorpora tales características a su comportamiento, las cuales llevará consigo hasta el fin de la historia. A pesar del gran número de fuerzas represivas, él expresa su repudio hacia el asesinato de Manuel Charreteiro, lo que hace que sea arrestado.

El propio “decoupage” ayuda a reforzar la representación positiva. Los sin-tierras son merecedores de encuadres más cerrados, que les humanizan y personalizan, como los integrantes de la familia campesina. Al mismo tiempo, el realizador explota planos más abiertos para demostrar la unión de aquellas personas, en un momento difícil (las mujeres llevando a los niños para lejos, los hombres resistiendo a la brutalidad de sus agresores).

Hay también un plano detalle de la bandera de Brasil – el plano cincuenta – pisoteada durante la confusión. Su significado es inmediato; la represión a la población pobre organizada alrededor de causas justas, mancha y compromete la democracia y el Estado brasileño. Y como hace Quinzim en el plano 59, no se puede permanecer indiferente a esto.

El violín tiene una imagen igualmente positiva de la rebelión social, en el caso de la guerrilla. Ya, en el principio de este filme, campesinos son torturados por agentes del gobierno. Y, en todo el resto de la narrativa, hay una serie de actos y asesinatos crueles, lo que obliga que niños y ancianos tengan que dispersarse por la selva, pues todos los pueblos de la región están siendo destruidos.

En el segmento seleccionado, Don Plutarco explica las razones de la reacción armada de algunos elementos de la población, lo cual no es necesario, ante la fuerza de lo que presentado. La melodía interpretada por el anciano durante los primeros planos, y su regreso casi al fin de la explicación, sirven, respectivamente, para humanizar y engrandecer la causa.

Las opciones a nivel de imágenes del director también cumplen las mismas funciones, a través de planos más cercanos, en el primer caso, y de un gran plano secuencia de la naturaleza, en el segundo. La asociación de elementos del lenguaje audiovisual con otros de naturaleza dramática garantizan el punto de vista del film en relación con el tema.²

Adelantándose a las preguntas que en general surgen cuando alguien mira *El violín* – ¿“Francisco Vargas apoya el zapatismo?”, ¿“la guerrilla de la película es una referencia

a tal movimiento?” En la información que sobre el filme se le da a la prensa, se ofrece¹ una extensa respuesta del realizador:

Through its deliberate realism, the film does make reference to those guerilla conflicts which frequented the Mexican political scene of the 20th Century. The history which the film sends us back to is still present in the memory of the country: the peasant revolt of Guerrero in the 1970s, this repressed voice which erupted in defense of the rights of the peasant Indian communities, surprising both the reigning power and public opinion. This revolt recalls also that of the Chiapas populations, directed by the deputy commander Marco, leader of the revolutionary group EZLN (Ejército Zapatista de Liberación Nacional). [...]

Se trata de un tema muy delicado en la actual conyuntura mexicana, y este hecho ha orientado algunas de las principales opciones filmicas. Es un tema que habla de una realidad no resuelta, no sólo en México sino en muchos países de América Latina. Es un tema que prácticamente no se ha tocado en el cine mexicano de ficción. Se ha abordado en muchos documentales, pero la gente ve poco este último género.

Mucha gente me ha dicho aquí: “Si fuera en color la distribuimos de otra manera”. Pero no es en color porque este tema es difícil. Hablar de este tema es complicado. Hay un movimiento armado, el EZLN, que en algún momento causó mucha euforia. En México, ya se ha oído mucho de esto. A lo que yo me refiero es que hay un poco de cansancio de la gente. Por eso hablar de esto es complicado y sigue siendo muy complejo, es un problema de 500 años. Ahora está ese movimiento, pero en México ha habido muchos movimientos armados. Hay toda una historia recurrente de la guerrilla. En México el sistema había logrado que esto no se supiera. [...]

Yo decía, si hacemos una película que exprese un tiempo y un espacio determinado, es muy fácil desprenderse de ella. Pero eso pasa en México y en América Latina, antes de ayer y pasado mañana. Ése es uno de los planteamientos y una de las aspiraciones de la película. ¿Qué tiene que ver eso con el blanco y negro y la cámara en mano? Se trata de que sea un documental, ésa es la propuesta.[...] porque con el blanco y negro puede parecer que estás viendo algo que de verdad sucedió, que no es una historia construida, aunque sabes que es una ficción.[...] (La película) habla de una realidad que es muy particular, pero está tocando cosas con las que podemos identificarnos. En este sentido creo que no aplica nacionalidad. (Cine Latino, 2007)

A pesar de las precauciones para no limitar la producción a la realidad zapatista, algunos detalles, intencionales o no, ayudan a un espectador familiarizado con las

palabras del movimiento, a confirmar su fuerte presencia en la narración cinematográfica.

En la secuencia elegida, por ejemplo, es posible reconocer términos muy utilizados por el Subcomandante Marcos en lo que dice Don Plutarco. Él afirma, en diferentes momentos, que la lucha es de los hombres verdaderos, de aquellos que hablan desde la oscuridad. Ahora bien, “hombres verdaderos”, y “hombres que viven en las sombras”. Así es, precisamente, como el movimiento se autodefine en sus comunicados.

Es necesario lembrar que en México parte considerable de las personas puede leer las declaraciones del EZLN, pues gracias a su estrategia de comunicación algunos grandes periódicos se las publican. Ya en Brasil, la información sobre el MST llega a un público más amplio a través de periodistas de poderosas corporaciones que muchas veces le son desfavorables.

Totalmente distinta es la representación que hace *Cronicamente inviável* de su movimiento de sin-tierras no identificado. Solamente un hombre, que demuestra muy poca habilidad política en la discusión con la militante, casi al fin de la secuencia elegida, habla en el megáfono, para que el otro pueda avisar al grupo que están en el sitio equivocado.

Al mismo tiempo, hay una inmensa mayoría que, aunque no esté de acuerdo con las órdenes recibidas, no reacciona ni contesta a su líder, en un ambiente donde el desencuentro y la desinformación son la regla. El error de interpretación de la trabajadora que se ofende al ser llamada esclava, así como su reacción, también explicitan problemas en la formación de las personas involucradas y ninguna disposición para el diálogo.

La manera de estructurar los planos confirma el tono de burla que predomina, no solamente en este trecho, sino en todo el film. Los planos de conjunto y generales refuerzan, en el caso de la base, la idea una maniobra en masa, y en lo del liderazgo, su falta de preparación para ejercer la función de la que es responsable. Hay todavía una *mise-un-scène* casi circense que contribuye a la formación de una imagen negativa de este sector en lucha.

En el plano 11, por ejemplo, pasa lo siguiente: 00:13:5 – plano de conjunto: personas que están en la carretera llevan materiales para las que están en el camión. Líder entra en cuadro y va hasta el joven (cámara le acompaña) a preguntar de quién es la hacienda donde están. Cuando el muchacho contesta el apellido Siqueira, él piensa un poco y llega a la conclusión de que sirve. Sale de cuadro hablando en el megáfono, llamando a los demás militantes. La cámara se queda en el joven, que después también sale de cuadro. Movimientos de y en el plano que podrían causar envidia en cualquier comedia.

Lo curioso es que la película de Sérgio Bianchi, considerado por muchos un portador de análisis polémicos y alejados del sentido común, al menos en este punto se alinea a la representación que los grandes periódicos traían del principal movimiento sin-tierra del país.

Bertol ha periodizado de la siguiente manera la relación entre el MST y el periodismo en el país: “Demarcando o terreno (1984-1989)” (2003: 10), “Chegando aos 1990; na defensiva (1990 – 1993)” (2003: 12), “Tomando posse do terreno (1994-1995)” (2003: 13), “Comunhão (17 de abril de 1996 – 17 de abril de 1997)” (2003: 15) e “Confronto (1997 – 2000)”.

Según la misma autora, “na segunda metade dos anos 1990, o movimento conseguiu se apropriar do tema ‘conflito rural’ nas páginas dos jornais” (Bertol, 2003: 20). Lo que permite concluir que, aunque el movimiento no haya sido identificado, con seguridad fue asociado al MST, proceso facilitado por ser negativas ambas representaciones.

Finalmente, *Amores perros*. Es muy difícil comprender la razón de la mención a los zapatistas. Decir el nombre del movimiento no trae ninguna información adicional al público, incluso porque el policía amigo del Chivo no contesta la pregunta si la guerrilla era “tipo los zapatistas”. Sería posible entenderla como un refuerzo a la contemporaneidad de la acción de la película. Sin embargo, esta explicación es muy frágil, ya que la producción artística despliega esto todo el tiempo. Nada en la caracterización temporal parece no pertenecer al presente. Tampoco es evidente la intención de proyectar una imagen negativa del EZLN. Obviamente, los policías hablan de la guerrilla como si fuera un absurdo. Pero ellos son personajes que no despiertan

simpatía alguna en el espectador. Al contrario: son corruptos, cobardes y dependen de quien desprecian para realizar todo lo que ellos no tienen el coraje de consumir.

Queda todavía la hipótesis de que se desea decir algo positivo, en relación con el movimiento, en esta producción. De hecho, el ex guerrillero engaña a los policías, parece estar decidido a no matar más por razones financieras; le regala a la hija una gran cantidad de dinero, tal vez como una compensación por haberla abandonado, cuando entró a la clandestinidad. Pero es evidente, por su amargura, que si fuera posible regresar en el tiempo, jamás haría lo que hizo y que, para él, entregar la vida a un ideal no valió la pena.

No parece haber otro camino sino el de la indiferencia. En términos de la representación del grupo, no importa que la palabra “zapatista” sea o no sea dicha. La ambigüedad que la obra trae en general está presente en este momento particular. Lo que permite afirmar que la única obra de ficción mexicana que se refiere explícitamente al movimiento, no tiene nada que decir sobre él.

Finalmente, deseamos presentar una síntesis de cuáles fueron nuestros resultados. En primer lugar, es evidente la ausencia de los movimientos sociales más importantes de Brasil y México, en las grandes pantallas. El cine comercial de ficción simplemente los ignora, y es pertinente reflexionar sobre esto.

En segundo lugar, es interesante resaltar que, aunque la muestra seleccionada no sea muy grande, parte significativa de ella ha representado actores sociales en lucha por la transformación de la sociedad y son configurados de manera positiva. Lo que es bastante elocuente, pues hablar bien de los pobres es muy fácil, difícil es mantener el mismo tono, cuando la pobreza es una amenaza.

Para finalizar, creo que este trabajo reafirma la importancia del cine dentro de nuestras sociedades. Éste ya no es más el medio de comunicación hegemónico de hace algunas décadas, rol que le pertenece hoy a la televisión. Sin embargo, las representaciones propuestas por él todavía tienen importancia en la construcción de una opinión pública y no pueden ser dejarse de tomar en cuenta.

Referencias consultadas

Aumont, J., et al. (2005). *A estética do filme*. Campinas: SP: Papirus.

Bernardet, J. (1985). *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Editora Brasiliense.

Bertol, R. “Como os sem-terra se inventaram pela mídia: a novidade social nos anos 1990”. *Estudos Históricos*, nº 31. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas, 2003.

Caetano, Daniel (org.). (2005). *Cinema brasileiro 1995-2005: ensaios sobre uma década*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.

Cine latino. 2007. “El violín” en *Autor*. Disponible en www.cinelatino.com.fr/fr/festival/2007/scolaires/telechargements/elviolin.doc. Acceso: 25/02/2009.

Feliciano, C. (2006). *Movimento camponês rebelde: a reforma agrária no Brasil*. São Paulo: Contexto.

Figueiredo, G. *A guerra é o espetáculo: origens e transformações da estratégia do EZLN*. Disertación de Maestría. Disponible en <http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2004/05/279702.shtml> Acceso en 07/04/09

França, R. “Representações, mediações e práticas comunicativas”. En Miguel Pereira, Renato Cordeiro Gomes & Vera Lúcia Follain Figueiredo (orgs.). *Comunicação, representação e práticas culturais*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2004.

Monfort, R. (1994). *Estampas de nacionalismo popular mexicano – ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*. México: CIESAS.

Nagib, L. (2002). *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora.

Shohat, E. & Stam, R. (2006). *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac & Naify.

Tolentino, C. (2001). *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: Editora UNESP.

Vanoye, F. & Goliot-Leté, A. (1994). *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, SP: Papirus.

¹ Marina Cavalcanti Tedesco es graduada de Universidade Federal Fluminense, Brasil, con grado en Comunicación Social – Cine. Actualmente es alumna del Programa de Pós-Graduação em Geografia de la misma institución y desarrolla la investigación “A contribuição do cinema militante em processos de construção de identidades e territórios : o caso do Movimento dos Trabalhadores Sem Teto”. Sus principales áreas de interés académico son: cine militante, documentales, territorio y cultura, Latinoamérica, Argentina y género. Su correo electrónico es: ninafabico@yahoo.com.br

² Como la perspectiva de esta película les es favorable, el Ejército Zapatista de Liberación Nacional o sus simpatizantes la promovieron. Puede verificarse esto en el cartel disponible en www.cinelatino.com.fr/fr/festival/2007/scolaires/telechargements/elviolin.doc. Acceso en 25/02/2009.