

## archivo

n°1 / 2

Memoria del arte /  
memoria de los medios

n°3

El arte y lo cómico

n°4

Las muertes de las  
vanguardias

n°5

Las tapas de  
semanarios del siglo

XX

n°6

Estéticas de la vida  
cotidiana

n°7

Objetos de la crítica

n°8

**Centros y fronteras. El  
cine en su tercer siglo**

n°9

Dispositivos  
mediáticos: los casos  
de las tapas de revistas  
en papel y en soporte  
digital

n°10

Sobre historia y teoría  
de la crítica I

## búsqueda

ir

## Contacto

## Comentarios

## Suscripción

*Centros y fronteras. El cine en su tercer siglo*

n° 8

sep.2011

semestral

Secciones y artículos [3. Fronteras]

**Los documentales y la noción de dispositivo**

Gustavo Aprea

abstract  
texto integral  
notas al pie  
autor  
bibliografía  
comentarios**Abstract**

"Documental" es el nombre de un lugar de clasificación con una extensa trayectoria dentro del ámbito de los lenguajes audiovisuales. Esta tipificación surgió en la década de 1920 para designar un tipo de filmes que se diferencian de las variantes hegemónicas de los discursos audiovisuales. El objetivo de este artículo es el de determinar la lógica que articula esta clasificación a lo largo de su historia. Con este propósito se efectuó la revisión de diferentes metadiscursos que definen a los documentales en diferentes circunstancias históricas y se describieron los rasgos comunes a todas ellas. La conclusión resultante es la de que se trata de una clasificación que excede el campo de lo genérico, y que puede comprenderse a partir de la noción de dispositivo.

**Palabras clave**

Documental, lenguajes audiovisuales, dispositivo, género

**Abstract en inglés**

Documentaries and the notion of device

Documentary is a classification that has extensive experience in the field of audiovisual languages. This definition appeared in the Twenties to describe a type of films that are different from the hegemonic variants of audiovisual discourses. This article determines the logic that articulates this classification throughout its history. With this objective make a review of meta-discourses that defined different documentaries in different historical circumstances and describe the features common to all of them. The article proposes that it is a classification that exceeds the field of generic and can be understood from the notion of device.

## Palabras clave

Documentary, audiovisual languages, device, gender

## Texto integral

### 1. Origen de la clasificación

- 1 Desde la década de 1920 una fracción minoritaria pero significativa de la producción audiovisual ha sido clasificada bajo la rúbrica *documental*. Suele atribuirse al realizador y teórico John Grierson[1] la utilización de la palabra *documentary* – traducida al castellano como documental - para clasificar las películas de John Flaherty. Grierson, uno de los primeros en teorizar sobre la aparición de un nuevo tipo de cine,[2] utiliza el término *documental*, por un lado, para distinguir la obra de Flaherty de las narraciones ficcionales de largometraje que comienzan a imponerse como el estándar de las exhibiciones cinematográficas y, por otro, para diferenciarla de ciertas formas comunes en la época como las "vistas" de viajes (los *documentaires* franceses) que muestran paisajes exóticos o las actualidades que complementan la exhibición cinematográfica.
- 2 Para Grierson las películas *Nanook el esquimal* o *Moana*[3] se presentan como una categoría diferente de film porque Flaherty rompe en ellas con los estereotipos creados por la nueva industria cinematográfica y, al mismo tiempo, genera una mirada que trasciende la simple mostración de imágenes típica de las llamadas *actualidades*. Esta denominación se amplía a películas que no tienen actores ni escenarios, reproducen escenas de la vida sin demasiada preparación previa y construyen una perspectiva que excede la mera presentación de la información propia de noticieros y otras formas periodísticas.
- 3 En poco tiempo esta clasificación sirve para establecer un modelo que es adoptado por cineastas que se inscriben dentro de varias corrientes cinematográficas. A su vez se la utiliza para englobar producciones anteriores o contemporáneas al *bautismo* Grierson como la obra de Dziga Vertov o Jean Vigo, que no parten exactamente de los mismos postulados que plantea el teórico y documentalista británico.
- 4 La rúbrica *documental* termina por consolidarse y forma parte de un sistema clasificatorio con el que la sociedad organiza y jerarquiza las distintas formas generadas en el marco de los lenguajes audiovisuales. Esta categoría persiste dentro atravesando medios (cine, televisión, video) y soportes (fílmico, electrónico, digital). Filmes de distinta extensión, programas de televisión, videos y soportes digitales multimediáticos se incluyen bajo este rótulo. A su vez, todos estos productos audiovisuales se conectan con una amplia gama de prácticas sociales tales como la información, la política, la educación, el entretenimiento o el arte. De este modo se conforma una clasificación social que involucra a una gran variedad de productos de los medios audiovisuales que se incluyen en esferas de la praxis social que exceden los ámbitos del arte y el entretenimiento.

### 2. Una clasificación persistente y lábil

- 5 El término *documental* permite nombrar un sector en apariencia marginal pero siempre presente del cine, la televisión, el video y los multimedia. La forma de clasificar esta amplia variedad de productos bajo un mismo rótulo es compartida tanto por los productores que eligen incluirse dentro de esta categoría como por los espectadores que se plantean frente a los documentales expectativas diferentes a las de otras variantes de los lenguajes audiovisuales como la ficción, la información o la experimentación formal.

- 6 Desde el punto de vista de las clasificaciones sociales empíricas (categorías para concursos o premios, programaciones, organización de ciclos y festivales), el rubro *documental* aparece dentro de un sistema constituido alrededor del cine de *largometraje ficcional* como figura dominante.
- 7 A partir de la consolidación de un tipo de largometraje articulado alrededor de formas narrativas, una organización de la producción que toma como modelo la producción de manufacturas y la constitución de un espectáculo masivo, los filmes que relatan historias ficcionales se convierten en el centro de la industria cinematográfica. En este marco, el largometraje ficcional se convierte en un sinónimo del cine.
- 8 Así, aquellos productos en los que predomina la función poética[4] y que tienden a relacionarse con prácticas ligadas a las artes plásticas (cine abstracto, ciertas manifestaciones del surrealismo y el futurismo, algunas variantes de la animación, video arte, video instalaciones), caen bajo la rúbrica *experimental*. [5] En el caso del *documental* lo que parece estar puesto de relieve es la función referencial[6] dentro del marco de los lenguajes audiovisuales.
- 9 Ya sea porque se propugna una forma de cine que procura superar los clisés o la "falsedad" de este tipo de cine (como postulaban en los comienzos del documental Dziga Vertov o John Grierson), porque se busca una forma *pura*, no contaminada por la dramaturgia y la literatura (Vertov, el surrealismo y el cine experimental en general) o porque se reconoce la importancia de la relación con otras áreas de la práctica social (política, ciencias, artes plásticas, educación, etc.) el *documental* y las *formas experimentales* definen y articulan su lugar dentro del sistema clasificatorio a partir de sus diferencias con el largometraje ficcional, la forma de mayor peso institucional y económico dentro del ámbito de la cinematografía.
- 10 En el caso de los criterios generales para ordenar y jerarquizar la programación televisiva, el *documental* ocupa también un lugar secundario y más difuso dentro del sistema clasificatorio empírico. En los planteos que se constituyen sobre la distinción ficción/no ficción o en aquellos que introducen un tercer elemento dentro del juego de formas clasificatorias (ficción, información y entretenimiento o formas lúdicas), [7] el documental televisivo debe establecer su diferencia tanto con la ficción como con la información (noticieros, programas periodísticos de distinto tipo). De esta forma, el documental televisivo es ubicado dentro del amplísimo espectro de lo no ficcional (por ejemplo en las grillas que sintetizan la programación televisiva), subordinado como una forma genérica dentro del campo de la información (Orza 2002), o bien ocupa un lugar de transición entre las formas enunciativas informacionales y las ficcionales (Jost 1997).
- 11 Como toda forma de clasificación social el *documental* varía a través del tiempo y adquiere diversas manifestaciones estilísticas. Así, se incluyen posturas que reivindican la necesidad de una neutralidad absoluta en la construcción de la mirada documentalista, como sucede en ciertas formas del documental etnográfico (Ruby 1992), que se contraponen con lo que Bill Nichols (Nichols 1997) describe como las modalidades de representación interactiva (en la que los documentalistas cumplen un rol importante en la construcción del acontecimiento que registran) y reflexiva (en las que se pone en cuestionamiento la producción del documental dentro del propio texto audiovisual).
- 12 A su vez el documental participa de procesos de hibridación en los que puede fusionarse con otras formas (por ejemplo, los llamados docudramas) o incluir ficcionalizaciones (reconstrucción de sucesos), fragmentos de ficciones (utilización de partes de filmes ficcionales, programas de televisión, registros de representaciones teatrales, etc.), retomar material producido con fines informativos de noticieros o registros de otro tipo (animaciones, películas familiares, cámaras de vigilancia). En este marco se desarrollan *falsos documentales* que registran hechos inexistentes dentro de la realidad histórica y que pueden caer tanto dentro del campo ficcional (por ejemplo *Zelig*, de Woody Allen) como acercarse mucho más al documental (*La era del ñandú* de Carlos Sorin).
- 13 Surgido como registro de acontecimientos contemporáneos al momento del rodaje, el *documental* basa parte de su credibilidad como registro de una realidad preexistente en el carácter icónico-indicial[8] de las imágenes cinematográficas. Sin embargo, la clasificación *documental* involucra también formas de registro digitalizado (en la que

no existe la "garantía" de una relación física entre los objetos y las imágenes representados), que permiten construir realidades a partir de una situación inferida (reconstrucciones de la vida de homínidos primitivos o los dinosaurios), o apenas supuesta (proyecciones sobre la fauna del milenio venidero).[9] Pese a no estar conformadas como un trabajo sobre una realidad preexistente, este tipo de producciones se incluyen sin demasiadas discusiones dentro del campo del *documental*.

- 14 Todos estos cruces, hibridaciones y transformaciones hacen que esta clasificación social (como la mayor parte de las taxonomías "silvestres" [10] que se sostienen más por el uso que por una sistematización ordenada) se presente como persistente pero que, al mismo tiempo, muestre límites bastante difusos. Más allá de las definiciones y planteos empíricos, esta clasificación también ha recorrido y ocupado un lugar destacado dentro de la Historia, la Teoría y la Crítica de los medios audiovisuales, especialmente respecto de la cinematografía. Tal como plantea Roberto Nepoti, "Cada teoría del cine conlleva, de forma más o menos expresa, un número de implicaciones en su confrontación con el documental". Al mismo tiempo, Nepoti recuerda que "las escasas teorías sobre el documental son también teorías del cine en general" (1988: 142). En este sentido vale la pena avanzar sobre la lógica que sostiene y articula esta clasificación compleja, persistente y plurifacética.

### 3. ¿Qué tipo de clasificación es el documental?

- 15 Desde un punto de vista analítico el documental ha sido considerado de diversas maneras. En un primer momento, el término se utilizó para calificar un modo diferente de hacer cine, con abundancia de manifiestos en los que la propuesta documental es vista como el verdadero futuro de toda la cinematografía (Vertov y el *Cine Ojo*), o como un modelo para la vida social y el arte cinematográfico (Grierson y la Escuela Documentalista Británica). Esta visión del *documental* se corresponde más con la identificación de una forma estilística que busca diferenciarse de otras y tiene un contenido valorativo muy fuerte, con una tendencia a construir una preceptiva a partir de un conjunto de rasgos que la distinguen.[11] Pese a la contundencia de las afirmaciones de los manifiestos y comentarios iniciales, el rubro documental termina por consolidarse y abarca una gama mucho más amplia de fenómenos que la señalada por los primeros interesados en el tema.
- 16 Más allá de esta situación inicial, en la medida en que se generaliza y aumenta la aceptación de la categoría *documental*, puede plantearse dentro del orden de los fenómenos ligados a la idea de género. Dentro de este contexto se pueden señalar dos grandes posturas. Por una parte, un grupo de autores como Bill Nichols (Nichols, 1996) o David Bordwell (Bordwell, Straiger y Thompson, 1997) consideran que el *documental* es un género dentro del conjunto de la producción cinematográfica equiparable al *western*, el policial o la comedia musical. Por otra parte, se encuentran aquellos estudiosos que, siguiendo los planteos de Roger Odin (Gauthier 1995 y Nepoti 1992) consideran al documental como un *conjunto* complejo que excede la idea de un género único.
- 17 Cada una de esas dos posiciones expresa dos puntos de vista y dos ideas diferentes sobre el concepto de género. Aquellos que definen al *documental* como un género único que se conecta con otros que constituyen el conjunto de la producción cinematográfica consideran que un género es un molde del sistema de producción industrial, una convención aceptada por productores y espectadores para señalar los atractivos de un film. El centro del análisis se emplaza en la constitución de un tipo de institución social definida y redefinida constantemente por la acción de productores y espectadores (Nichols 1996).
- 18 Por su parte, quienes optan por considerar al documental como un *conjunto* complejo centran su perspectiva en la determinación de las características que justifican la inscripción de un texto dentro de esta categoría lúbil y hacen posible ciertos usos de los textos audiovisuales, más allá de la intención inicial de sus autores.
- 19 En el marco de este análisis nos parece pertinente trabajar a partir de esta segunda posición por dos tipos de razones. En primera instancia, porque dentro del campo documental se reconocen socialmente varios géneros diferenciables con claridad. Existe mucha distancia desde el punto de vista de la significación entre la propuesta de un documental de propaganda política, uno etnográfico, uno institucional y uno

que reconstruye un momento histórico. Para sostener la idea del documental como un género único podría pensarse en establecer una analogía con la novela dentro del sistema literario. La novela también es un género que se subdivide en diversas formas reconocidas socialmente: novela policial, de aventuras, de ciencia ficción, psicológica, etc. Sin embargo, existe una diferencia entre el documental y la novela como gran categoría que se subdivide en subcategorías. Mientras las distintas expresiones de la novela se encuentran dentro de una misma esfera de la praxis social (las prácticas estéticas) y un mismo tipo de discurso (el literario), los distintos tipos de documental se relacionan directamente con distintas prácticas sociales (las estéticas, las didácticas, las políticas, etc.) y, en consecuencia, se enmarcan en el cruce de distintos tipos discursivos presentes dentro de los lenguajes audiovisuales. No tener en cuenta la multiplicidad de géneros involucrados bajo la rúbrica documental implica ignorar ciertas diferencias que la propia sociedad establece y, al mismo tiempo, no considerar los condicionamientos que el cruce entre diversas áreas de la práctica social genera, tanto en la producción, circulación y recepción de documentales, como en los procesos de significación en los que se encuentran involucrados.

- 20 La segunda razón por la que la idea de *conjunto documental* resulta más operativa que la de *género documental* se relaciona con la extrema labilidad de esta categoría en la clasificación social y en variedad de usos que se relacionan con este término. En ese sentido Roger Odin define al *conjunto documental* como un agrupamiento textual construido alrededor un tipo de efecto de significación específico: el *documentalizador*. De esta manera, el *conjunto documental* incluye géneros reconocidos socialmente como los documentales didácticos, etnográficos, políticos, institucionales, que comparten un tipo de rasgos reconocibles. Pero, además, el *efecto documentalizador* permite dar cuenta de ciertos solapamientos entre formas clásicas del documental y narraciones ficcionales ligadas a formas de realismo social,[12] o considerar ciertas lecturas *documentalistas* (ver un filme de ficción o un video familiar como si fuera un documental) de textos que no están colocados originariamente dentro de alguna de las formas canónicas de los géneros documentales. El *efecto documentalizador* permite, por un lado, que en textos ficcionales se adapten aspectos formales del documental (cámara en mano, movimientos bruscos, montaje visible, relevancia de los ruidos en la construcción de la escena sonora) para generar un tipo de verosimilitud que apela a la *realidad* de los hechos narrados. Por otro, el *efecto documentalizador* posibilita que en el marco de un documental se utilicen dramatizaciones, fragmentos de filmes ficcionales o noticieros que son resignificados en función de la perspectiva que caracteriza al género documental.

#### 4. Excurso teórico – metodológico

- 21 A esta altura de la exposición vale la pena remarcar que el interés de la presente indagación no se centra en establecer una preceptiva en la que se señale cómo debe ser un documental (a la manera de los primeros teóricos) ni en definir únicamente una normativa que establezca los rasgos mínimos necesarios para definir al documental. El objetivo de este trabajo consiste en comprender la lógica de una clasificación social extendida pero lábil, y dar cuenta de la heterogeneidad de sus componentes.
- 22 En este punto seguimos las proposiciones de Oscar Traversa (1984) sobre la importancia del "film no fílmico" en la construcción de sentido dentro del marco del discurso cinematográfico. Bajo este nombre, Traversa engloba al conjunto de metadiscursos que acompañan a la exhibición del film proyectado en las salas: fotografías publicitarias, afiches, artículos periodísticos de promoción, críticas y comentarios de distinto tipo. Oscar Steimberg (1993) sostiene una posición análoga al destacar la importancia del metadiscurso en la conformación de clasificaciones sociales como el género y el estilo. Estas producciones metadiscursivas pueden tener diverso grado de abstracción y complejidad. Incluyen manifestaciones tan diversas como material de promoción publicitaria, declaraciones de los productores, manifiestos públicos, comentarios, críticas y análisis teóricos de distinto tipo.
- 23 Para comprender la lógica de esta clasificación generalizada y persistente que involucra un universo metadiscursivo muy amplio, resulta necesario estudiar algunos de los textos que lo componen. Dada la duración de ochenta años que se le atribuye al rubro documental y la difusión de este tipo de clasificación conviene abordar formas metadiscursivas destacadas por su lugar fundacional, su proximidad al momento del análisis y un grado de abstracción que presupone un manejo teórico y la consideración de diversas posturas sobre el tema. Sobre la base de estas consideraciones trabajamos

con varios textos considerados como fundacionales o fundamentales en la historia del documental, declaraciones y propuestas contemporáneas, revisiones históricas y propuestas teóricas de reconocida influencia dentro del campo de análisis de los lenguajes audiovisuales.

- 24 Como posición de control frente a las declaraciones y postulados teóricos y como fuente de ejemplos y contraejemplos consideraremos estilos, autores y documentales con algún grado de representatividad, dada su incidencia dentro de la tradición documentalista o su repercusión en una situación particular.

## 5. Sobre las definiciones del documental

- 25 La revisión de las diferentes formas metadiscursivas relacionadas con el *documental* permite observar una serie de regularidades en aquellos textos que consideran su especificidad, o ensayar definiciones de tipo operativo sobre este conjunto de productos construidos con los lenguajes audiovisuales. A continuación sintetizamos algunas observaciones sobre cada una de ellas.

### a) *Los documentales se definen a partir de sus diferencias explícitas con la ficción*

Las diferentes manifestaciones metadiscursivas recortan el lugar de los documentales a través de su oposición con las formas ficcionales. Como ya hemos visto previamente, en los manifiestos iniciales, la particularidad del documental es definida por sus diferencias con las ficciones construidas en los largometrajes narrativos. Esta distancia con la ficción es sostenida por críticas y análisis posteriores hasta la actualidad. Si bien en la actualidad se ve esta relación entre ambos términos de la oposición de una manera mucho más matizada (se reconocen cruces, hibridaciones, situaciones en las que ambos términos se mezclan), ficción y documental aparecen como dos polos contrapuestos.

- 26 En un primer momento la oposición ficción/documental se superpone con la dicotomía ficción/realidad. Es decir que, a partir de un modo de producción que prescinde de algunos de los elementos básicos de la dramaturgia (actores, escenarios, texto dramático previo), se presupone un registro de la realidad social circundante que prescinde de mediaciones y convenciones como las de la ficción. En general no se pretende que el simple registro de un acontecimiento construya una perspectiva documental. Precisamente la distancia (temporal, espacial, cultural) construida por los documentalistas, sería lo que permitiría acceder a la comprensión de la realidad circundante, y esto intensificaría el valor de verdad de los documentales frente a la ficción. Si bien esta postura es sostenida por algunas propuestas contemporáneas,[13] en la actualidad, al menos en el plano teórico, se tiende a no asociar directamente la idea de documental con una representación directa de la realidad. De diversas formas tiende a ponerse en evidencia el carácter de *constructo* de los documentales. Para ello se enfatiza la exhibición de la acción de los documentalistas en la construcción de los acontecimientos registrados,[14] o se plantea una reflexión sobre su construcción, ya sea en el plano de los contenidos[15] o en el de las formas.[16]

- 27 La distinción entre las formas narrativas ficcionales y los documentales describe dos formas de construcción de textos diferentes más que dos regímenes de verdad. La acepción moderna del término *ficción* se relaciona con la invención que no se relaciona directamente con los hechos del mundo real. Dado el predominio de las formas narrativas (en especial la novela) en el momento de la resignificación del término ficción en occidente (siglo XVIII) suele asociárselo a relatos con un tipo de verosimilitud propia y una legitimación que no depende de sus relaciones con el mundo real. Por su parte, el concepto *documental* se sostiene sobre el presupuesto que plantea que la información registrada en este tipo de filmes o videos resulta fidedigna por el modo en que fue recogida (el registro fotográfico o electrónico) y, por lo tanto, puede actuar como una prueba (un documento) que forma parte de una demostración o una argumentación que define alguna perspectiva para considerar al mundo real.

### b) *En la definición de los documentales hay valoración implícita de la indicialidad de las imágenes con que trabajan los lenguajes*

## audiovisuales

El sistema de legitimación y la construcción de la verosimilitud de los documentales se sostiene sobre el reconocimiento del carácter indicial de las imágenes registradas. Esto se relaciona con un conocimiento social que presupone un contacto entre el dispositivo técnico que registra las imágenes y los objetos del mundo registrados y, en consecuencia, la existencia de los objetos representados en el mundo real. En realidad esta idea es válida para todas las imágenes registradas de esta manera, sean ellas documentales, experimentales o ficcionales.

- 28 Sobre la base de esta concepción de la indicialidad de la imagen audiovisual se construye el poder de convicción de los lenguajes audiovisuales. Siguiendo a Chrisitan Metz (1987) se puede afirmar que el cine y -podemos agregar- los lenguajes audiovisuales, diseminan la creencia en los distintos tipos de objetos que exhiben más allá de la forma de registro adoptada. Esto resulta posible por su capacidad para sugerir la existencia de un universo fuera del cuadro que exhibe la imagen y el sonido que se proyectan o transmiten. En el caso del cine ficcional, los usos habituales hacen que el referente construido por este tipo de textos sea considerado imaginario. En el caso del documental, el énfasis puesto metadiscursivamente, o a través de la construcción de efectos como el de "toma directa"[17] hacen que el carácter indicial de las imágenes registradas sea puesto en primer plano. De este modo el referente que se construye es aceptado como real por productores y público.
- 29 Sin embargo, tal como plantea André Gerdies (1999), la capacidad para mostrar imágenes registradas mecánicamente o electrónicamente constituye un hecho común a todos los lenguajes audiovisuales. El hecho de que en los documentales se enfatice esta característica no permite diferenciarlos de otras formas de los lenguajes audiovisuales. La diferencia pasa por el modo en que esta mostración de imágenes se articula en los distintos tipos discursivos. Narrar, describir, explicar o argumentar con esas imágenes y sonidos constituye un fenómeno del orden de lo discursivo que puede ser reconocido como una modalidad de enunciación particular y está constituido por una forma particular de organizar los textos cinematográficos.

### *c) Los documentales tienen una forma de organización del texto que difiere de la narración ficcional por sus digresiones o la utilización de otras formas configuración del texto audiovisual*

Desde su momento fundacional, los documentales plantean una distinción con respecto al modelo establecido por las ficciones narrativas tal como se construyen a partir de la constitución del llamado cine clásico (Bordwell, Straiger y Thompson 1997) o Modo de Representación Institucional (Burch 1991). Este tipo de narración audiovisual define un tipo de economía narrativa (originada en la novela decimonónica), según la cual todos los elementos que aparecen dentro de un relato son funcionales a la construcción de una intriga que busca la empatía del espectador. Los documentales no trabajan necesariamente con esta forma de narración. En los casos en que se configuran como una narración la inclusión de los acontecimientos que participan del relato se realiza más en función de la reconstrucción de un momento o un ambiente que de su participación en una trama orientada por una intriga. Un ejemplo de esto puede ser el clásico *Nanook el esquimal*, que está conformado como relato que sigue un año en la vida del protagonista y en el que los acontecimientos representados aparecen más en función de la descripción de diversos aspectos de la vida esquimal, que para construir una trama a través de la que se desarrolla una historia.

- 30 Por otra parte, a diferencia de los filmes ficcionales, los documentales no tienen que estructurarse necesariamente bajo la forma de una narración. Un ejemplo de ello podría ser otro de los textos fundacionales del documental, *El hombre de la cámara* de Dziga Vertov, en el que se describe un día en una gran ciudad y en el que se pretende deliberadamente borrar todo intento de construir una narración, aunque esto pueda aparecer como cuestionable desde un punto de vista contemporáneo. Según Bill Nichols (1996) todo documental es implícita o explícitamente una argumentación. Es decir que se intenta alguna forma de persuasión en relación con la práctica social legitimadora del tipo de documental que se presenta: la política, la ciencia, la enseñanza, etc. De modo que los documentales se conforman como un tipo discursivo diferente del de la narración. Matizando algo la postura de Nichols puede afirmarse que la persuasión se puede lograr a través de la utilización de distintos tipos discursivos. Los documentales políticos suelen articularse como una argumentación clásica y los didácticos suelen configurarse bajo la forma de una explicación, más allá

de la intención persuasiva presente en ambos. En este sentido, aquellos documentales que se estructuran como una narración pueden ser considerados también como argumentaciones. Tal como plantea Herman Parret (1993), los relatos pueden participar de diversas maneras en las argumentaciones: como ilustración (*exemplum*) en el marco de un proceso argumentativo;[18] un relato puede aparecer como argumento de un entimema argumentativo;[19] finalmente, una argumentación puede adoptar una forma narrativa.[20]

#### *d) El documental se legitima y especializa por sus relaciones con las prácticas extra discursivas*

- 31 Considerar la especificidad del documental desde el punto de vista de su conformación como discurso de tipo argumentativo, implica que su legitimación se conecte con su inclusión dentro de un área de la práctica social en la que se pretende ejercer la persuasión implícita en toda forma argumentativa. De esta manera, los diversos géneros en que se subdivide el *conjunto documental* se constituyen a partir de la relación que establecen con los distintos campos de la praxis social. Los distintos géneros del universo documental se legitiman y organizan en función de su inscripción dentro de alguna de estas áreas.
- 32 El modo en que los documentales se hacen verosímiles y los criterios de verificación con que trabaja cada género varían en función de su inclusión dentro de un campo de desempeño determinado. No son las mismas pautas las que productores y público utilizan para considerar la validez de lo expuesto en el marco de distintos géneros. Si se toma como ejemplo el registro del trabajo de un artesano en un documental de difusión científica (inscripto dentro de las prácticas pedagógicas), en un documental científico (en la que el registro audiovisual debe regirse por criterios propios de cada disciplina que lo utiliza) o en un documental turístico (convencionalmente busca destacar las particularidades de una región), el modo en que se registra, edita y relaciona con otros acontecimientos varía según el género en que se inscribe. Es decir que cada género construye una mirada diferenciada que selecciona y combina momentos, duraciones y perspectivas sobre la base de una presuposición de utilidad y pertinencia que excede el marco genérico.
- 33 Estos criterios de legitimación condicionan el uso que se hace de los distintos soportes materiales con los que puede trabajar el dispositivo técnico con el que trabajan los documentalistas. Así, en un documental de difusión científica basta con convocar metadisursivamente la legitimación que produce la presencia de expertos en una disciplina para que las dramatizaciones, reconstrucciones animadas o construcciones virtuales adquieran un valor de verdad similar a los registros fotográficos. En la serie *Cosmos* por ejemplo, la presencia de Carl Sagan convierte en documentos unas animaciones que reconstruyen el universo astronómico de la misma manera y con los mismos elementos que las películas de ciencia ficción contemporáneas a su realización. Las reconstrucciones, animaciones, mapas y esquemas son herramientas aceptables en el marco de la difusión científica. En un documental histórico la simple presencia de un objeto cotidiano del momento que se reconstruye o que perteneció al personaje que se biografía se convierte en un testimonio que convierte en verdadero todo aquello que se pueda decir sobre el momento o la personalidad que son expuestos el documental.

#### *e) Los documentales presuponen la existencia de un universo diegético preexistente a su registro*

- 34 La verosimilitud de lo expuesto por los documentales se basa en un doble proceso de validación. Por un lado, la valoración del carácter indicial que se le atribuye a las imágenes y sonidos registradas por los documentales hace que se construya una ilusión referencial de límites más estrechos que en las ficciones narrativas. En este sentido, los documentales están condenados a sostener alguna forma de realismo en el modo que construyen sus representaciones. Por otro, todo lo que muestran los documentales queda legitimado por su relación con tipos de prácticas sociales que exceden el campo del documental: la historia, la política, el turismo, la didáctica, la ciencia, etc.
- 35 Este modo de hacer verosímil lo expuesto en los documentales potencia la idea de que este tipo de textos audiovisuales trabajan a partir de una realidad preexistente. Es decir que la *diégesis* (el mundo posible construido) se presenta coincidiendo con una realidad previa al momento del rodaje sobre la que los productores del documental



tienen limitadas posibilidades de control. A diferencia del cine narrativo ficcional clásico, que tiende a borrar en la medida de lo posible las marcas que certifican la presencia de todo el dispositivo técnico que produce las películas, en el documental no hay problemas para exhibir la presencia de la cámara o el micrófono dentro de la pantalla. Por el contrario, estos instrumentos sirven como prueba de un trabajo sobre la realidad preexistente. Más que una *falla* que rompe la ilusión de realidad por la presencia de los aparatos de registro e incluso los propios realizadores o personajes delegados por ellos (presentadores, locutores, entrevistadores, testigos, etc.) refuerzan la sensación de que se está operando en el marco de una realidad preexistente. La presencia de estas instancias que no pertenecen a la diégesis que se está exhibiendo termina por actuar como certificación de su existencia.

- 36 Pese a las discusiones que se dan en el campo del documental entre quienes proponen llevar al límite los borramientos de la instancia que produce el documental [21] y aquellos que proponen una intervención activa y visible de los productores,[22] existe un acuerdo en que los documentales actúan como un registro de una realidad que los realizadores no pueden controlar. Las señales de esta falta de control intensifican la sensación de que se está trabajando con una realidad preexistente: los errores,[23] los lapsus de los participantes[24] o incluso los accidentes o la muerte[25] de alguno de los personajes refuerzan la construcción de un referente real.

### *f) El documental construye un tipo de enunciación específica*

- 37 Más allá del acuerdo sobre la existencia de una realidad externa a la que se puede controlar sólo parcialmente, en los diversos géneros, modalidades de representación y propuestas estilísticas del documental se presupone que ese mundo previo a la realización no aparece representado mecánicamente. La inclusión dentro del universo documental implica que la representación del mundo preexistente está mediada por la construcción de una tipo mirada. La instancia que se identifica con la figura del enunciador puede asociarse a esta mirada que difiere tanto de la ficción como la de la información audiovisual. Tal como se plantea desde las primeras reflexiones teóricas (Grierson, Vertov) la mirada documental se caracteriza por la construcción de una distancia respecto de los objetos representados. Esta distancia puede ser temporal, espacial, cultural o política. Grierson (Alsina Thevenet y Romera I Ramió, 1980) plantea que el objetivo de los documentales debe ser observar los aspectos que pueden tener en común con nuestra cultura culturas diferentes a la nuestra (universalizar lo exótico) y observar la cotidianeidad de nuestra cultura como si fuera un hecho extraño (desnaturalizar lo cotidiano).
- 38 La distancia de la mirada del documental genera una capacidad para seleccionar, ordenar y jerarquizar elementos de esa realidad, teniendo como criterios de validación los propios de cada género y considerando los objetivos de cada texto en particular. En este punto la enunciación documental se diferencia de las formas de información audiovisual más comunes como las versiones audiovisuales de las noticias o los informes periodísticos televisivos. Este tipo de productos mediáticos busca acortar la sensación de distancia espacial y temporal con respecto a los acontecimientos representados con el objetivo de mantenerlos dentro de ese flujo en movimiento constante que es la actualidad. Esta distancia con respecto a las manifestaciones del discurso informativo fue señalada por los primeros documentalistas (Vigo, Flaherty, Grierson, Vertov) y abandonada por el metadiscurso sobre el documental durante muchos años en los que se lo definió únicamente a través de sus diferencias con la ficción. Con el desarrollo y la multiplicación de la oferta televisiva de información y documentales realizadores y teóricos vuelve a parecer significativo señalar las diferencias entre estas dos formas discursivas.
- 39 La existencia de la mirada distanciada, capaz de encontrar ciertas claves que permiten desnaturalizar la realidad circundante, genera una relación asimétrica entre la instancia que asume el lugar del enunciador en el documental y la instancia hacia la que se dirige. La asimetría entre el enunciador y el enunciatario de la escena construida por los documentales se da en torno al conocimiento. La propuesta de los documentales supone una instancia que posee un conocimiento (el enunciador) y una instancia dispuesta a adquirirlo (el enunciatario). Bill Nichols (1996) señala que el documental reemplaza la *escopofilia* (amor por la visión) del cine ficcional[26] por una *epsitefilia* (amor por el conocimiento).
- 40 Dentro de este juego se presupone una relación de indicialidad con el mundo que comparten realizadores y espectadores. La mirada distanciada del espectador funciona sobre una tensión entre la reconstrucción que debe ser fidedigna (o al menos verosímil) del mundo preexistente y su interpretación. La evaluación de los

espectadores debe comprender el lugar que tienen los acontecimientos mostrados, en función de un objetivo general (planteado como la solución de un problema) que orienta a cada documental. En función del género en que se inscribe deberán ofrecerse al mismo tiempo las herramientas para la evaluación de la interpretación y su modo de representación del mundo aludido.

## 6. El documental considerado a través del concepto de dispositivo

- 41 Terminamos de enumerar la serie de rasgos que comparten y sostienen, a través del tiempo, los diversos tipos de metadiscursos referidos a la amplia variedad de expresiones de los lenguajes audiovisuales que se inscriben bajo la rúbrica documental. Para avanzar en la comprensión de la lógica de esta clasificación social resulta válido preguntarse si existe algún concepto que permita comprender los límites y variaciones de este universo heterogéneo.
- 42 Ya hemos expuesto que desde un punto de vista analítico el documental ha sido considerado tanto un género (Nichols 1996 y Bordwell, Staiger y Thompson 1997) como un conjunto que se identifica por un *efecto documental* reconocible por los productores y los posibles públicos (Nepoti 1992 y Gauthier 1995). También hemos planteado que para dar cuenta de la heterogeneidad de elementos (géneros, modos de lectura, efectos enunciativos) que son agrupados bajo una misma rúbrica, el concepto de *conjunto documental* resulta más operativo. Resta considerar si existe algún criterio que permita hablar de una lógica que articula este conjunto.
- 43 Pensamos que existe. La constitución de un *dispositivo* específico (propio del documental) permite detectar los límites de esta clasificación social, comprender la heterogeneidad del *conjunto* y marcar sus diferencias con la ficción fílmica y el campo de la experimentación.
- 44 Llegados a este momento del análisis resulta necesario determinar con mayor precisión qué se entiende por *dispositivo*. Este concepto tiene un extenso desarrollo teórico dentro de varios ámbitos: la técnica (como artefacto capaz de generar una producción homogénea y previsible), la filosofía (Foucault), la lingüística (como modo de entender los componentes paralingüísticos del habla), etc.
- 45 Más allá de los diversos significados que se le otorgan al concepto de dispositivo puede considerárselo como el enlace entre dos instancias, una figura intermedia entre una estructura (un orden homogéneo) y un flujo de conjuntos indiferenciados, tal como expresan Hugues Peeters y Philippe Charlier (Peeters y Charlier 1999). Los mismos autores subrayan el carácter híbrido de esta noción. Se presenta como un concepto analítico pero al mismo tiempo es reconocido por diversas prácticas como una noción básica que las define. En los dos casos la noción de dispositivo sirve para articular y establecer correspondencias en un campo de elementos heterogéneos.
- 46 El concepto de dispositivo inicia su trayectoria dentro del campo de la técnica, donde es considerado desde un punto de vista instrumental. Luego se convierte en un término teórico que permite señalar la dimensión técnica de ciertos fenómenos sociales. En este sentido lo trabajan autores como Raymond Bellour o Michel Foucault, generalmente con una connotación negativa. A partir de la revalorización del estatus de los objetos técnicos, el concepto de *dispositivo* aparece como un elemento clave para entender distintos de tipos de mediaciones existentes entre los hombres y los objetos junto con las relaciones involucradas dentro de este tipo de proceso. Según esta nueva perspectiva, a través de los dispositivos se articulan dos tipos de mediación: el simbólico (los discursos) y el técnico, ligado a los aspectos técnicos y organizacionales. En términos de Peeters y Charlier "los discursos no pueden devenir operantes sin la puesta en obra una convención, un acuerdo eficaz" (Peeters y Charlier 1999: 17).
- 47 Un terreno en el que este concepto adquiere particular importancia es el del análisis de los medios de comunicación. Dentro de este ámbito pueden citarse algunas de las características que señalan cómo se entiende el concepto dentro del análisis mediático. En este campo un dispositivo implica un conjunto de productos, una manera de pensar la articulación de varios elementos en virtud de la solidaridad que los vincula y

- combina. Estos elementos se sostienen sobre distintos tipos de materialidad y se vinculan a través de diferentes tipos de redes conceptuales. En ese sentido puede señalarse que los dispositivos tienen componentes materiales y organizacionales. En el caso de los medios de comunicación los componentes materiales se encuentran condicionados por las tecnologías que intervienen en sus procesos de producción y circulación.
- 48 Esta concepción del dispositivo implica que una misma tecnología puede articularse con prácticas organizacionales distintas. Esa es precisamente la diferencia que se establece entre el dispositivo del cine ficcional y el del documental. Un mismo conjunto de tecnologías (los registros fotográficos, electrónicos o digitalizados) se relaciona con modos de organización diferentes. Tanto en la instancia de la organización interna de los productos que hemos estado describiendo a lo largo de todo este trabajo como en las diferencias en la producción y circulación de los productos, el cine documental se diferencia del ficcional.
- 49 La relación compleja construida alrededor de la creación y transmisión de distintas formas de conocimiento, legitimadas en diversas áreas de la práctica social, hace que los documentales circulen materialmente a través de circuitos mucho más amplios que los del cine ficcional. No resulta indispensable que su exhibición se realice en salas especialmente acondicionadas para la presentación de espectáculos, con el objetivo de conservar la situación del espectador como *voyeur* ante el cual se desarrolla un espectáculo con el que debe identificarse y conmoverse empáticamente. Muchas de las variantes del documental están pensadas para ser presentadas de otra manera. Un ejemplo puede ser el cine militante, que presupone una posición activa de los espectadores. Otro es el cine didáctico, que escenifica la asimetría del conocimiento con la utilización de presentadores, locutores o carteles y se configura bajo la forma de un tipo discursivo específico como la explicación. En estos casos no resulta necesario (y hasta puede resultar contraproducente) el entorno conformado en las salas cinematográficas que mantiene a los espectadores aislados, inmovilizados en un ambiente oscuro e identificados con una situación ajena al mundo cotidiano que no se puede modificar ni interrumpir. Para la propuesta de creación y transmisión de conocimiento todo el dispositivo clásico de la expectación cinematográfica que ha sido descrito y analizado por Christian Metz (1979) no cumple con su cometido.
- 50 En este marco el documental no se ha podido adaptar al sistema industrial con la misma facilidad que las ficciones y al mismo tiempo puede subsistir, ya que los lugares de exhibición y la posición del público pueden diferir en la ficción, en la experimentación y en el documental. Por el contrario, dentro del marco del medio televisivo, especialmente a partir de la difusión de los canales temáticos, el documental encuentra un lugar de expansión en el que establece sus diferencias más con la información audiovisual que con la ficción televisiva. En términos generales todo dispositivo le da forma a los productos que produce y hace circular condicionando el modo en que éstos producen sentido. La creación y transmisión de conocimiento como propuesta central de los documentales se puede entender como función de la constitución de un dispositivo específico.
- 51 Al mismo tiempo que sobre la base del dispositivo que articula al *conjunto documental* se distinguen instancias materiales y organizacionales que lo diferencian de las formas dominantes en los lenguajes audiovisuales. Se constituye un tipo de sujeto espectador diferente al que construye el cine ficcional por la conformación de un diferente régimen de creencia. Para delinear este tipo de sujeto espectador puede realizarse una comparación análoga a la que realiza Christian Metz entre dos tipos de sujeto espectadores ficcionales: el teatral y el cinematográfico. Christian Metz plantea que "Tanto en cine como en teatro lo representado es, por definición imaginario; es lo que caracteriza a la ficción como tal, independientemente de sus significantes asumidos. Pero en teatro las representaciones son plenamente reales mientras que en el cine es a su vez imaginaria ya que el material mismo es un reflejo" (Metz 1979:65). Los dos sujetos espectadores cinematográficos, el ficcional y el documental, constituyen representaciones imaginarias (son producto del mismo dispositivo técnico) pero se sustentan en dos regímenes de creencia diferentes. El cine ficcional se incluye dentro de un universo imaginario mientras que en el documental lo representado apela al universo de lo real. Es por eso que cada tipo de sujeto espectador se basa en un régimen de creencia diferente que presupone un modo de interpretación propio.
- 52 El cine clásico -aquel que genera la sensación espectacular de contemplar una historia que se relata a sí misma - sostiene su régimen de creencia borrando las marcas de su proceso de producción significativa. Por el contrario, en el documental a menudo se busca autenticar el efecto de realidad de lo representado, resaltando las marcas que

certifican la operación material sobre un universo diegético preexistente: locutores presentadores y presentadores que se dirigen directamente al público, entrevistas, testimonios, montajes y movimientos bruscos de cámara, sonido "en bruto", etc.

- 53 Para avanzar en la descripción del modo en que actúa este régimen de creencia vale la pena realizar otra comparación entre dos dispositivos de registro basados en la indicialidad: la fotografía y el cine. Para ello podemos retomar el análisis de Christian Metz (1987). Sobre las diferencias entre ambos se constituyen dos regímenes de credibilidad con algunas similitudes pero claramente diferenciales. En ambos casos se trabaja con representaciones que se reconocen como tales y se sostienen sobre una voluntaria supresión del descreimiento. Sin embargo, sobre la base de características materiales y organizacionales de sus dispositivos se pueden establecer dos formas de creencias diferentes. Mientras que el uso primordial de la fotografía se presenta como privado, el del cine es colectivo y público. Por otra parte, dada la diferente materialidad que constituye cada soporte se constituyen dos tipos de creencia: la fotografía consta de imágenes fijas, silenciosas, dentro de un marco fijo; el cine trabaja con imágenes móviles asociadas a diversos tipos de sonido que se enmarcan en límites móviles. En la fotografía se concentra la creencia en el objeto representado hasta tal punto que puede constituirse como un fetiche. En el cine, los límites difusos del universo representado diseminan la creencia. Lo que está fuera del cuadro puede aparecer luego, existe la posibilidad de una instancia fuera de cuadro y otra fuera del universo diegético representado. Mientras la fotografía intensifica la creencia en un objeto, el cine permite creer en más cosas. De este modo el dispositivo cinematográfico potencia un efecto central del documental que propugna un acceso al conocimiento del mundo real. La posibilidad de representar un universo diegético preexistente y de límites móviles refuerza la construcción de una sensación espectacular que, en lugar de basarse en un proceso de identificación y empatía, se caracteriza por el reforzamiento de la función (ilusión) referencial que propone una mirada que aumenta el conocimiento sobre el mundo circundante.
- 54 La relación entre un tipo de dispositivo y los rasgos que definen a una clasificación social, el documental, no se agota en la descripción que acabamos de realizar. Si se avanza en la descripción del modo en que este dispositivo específico del documental funciona, se puede avanzar en la comprensión de la lógica que articula esta clasificación social heterogénea y lábil que conocemos como documental. Es decir, avanzar en la comprensión de un tipo de producto de los medios de comunicación que articula los lenguajes audiovisuales no sólo para representar el mundo, sino para intervenir sobre él.

## Notas al pie

[1] En su crítica sobre el film *Moana*, publicada en el periódico londinense *The sun* en febrero de 1926 John Grierson utiliza el término *documentary* (documental) para definir las cualidades que distinguen a esta película. En artículos posteriores toma algo de distancia con respecto al término y señala que está basado en el francés *documentaire*, utilizado para referirse a un "cine sobre viajes" bastante conocido en Francia durante la década de 1920. Grierson considera al *documentaire* francés como un tipo de film que no alcanza las cualidades de la obra de Flaherty ya que sólo constituye "una disculpa enfática para los exotismos agitados" (Alsina Thevenet y Romera I Ramió 1980: 132)

[2] La paternidad sobre el término documental es señalada por el propio Grierson y recogida por la mayor parte de quienes estudiaron esta forma cinematográfica (Barnouw, Gauthier y Nepoti, entre otros) y consideran a la reflexión de Grierson como un "momento fundacional" en que comienza un nuevo tipo de cine

[3] Ambas películas fueron dirigidas por John Flaherty. *Nanook* fue rodada entre 1920 y 1921 y estrenada en Nueva York en 1922. *Moana*, se filmó entre 1923 y 1925 y estrenado en los EEUU durante 1926.

[4] Según la canónica definición de Roman Jakobson (1981) como función en la que el mensaje se repliega sobre sí mismo.

[5] Esta partición del campo de los lenguajes audiovisuales en tres dominios de fronteras inciertas es considerada también desde el puntote vista teórico por autores como Guy Gauthier (1995).

[6] Siempre en términos de Jakobson (1981) la función referencial es producto de la relación entre el mensaje y su referente.

[7] Como una expresión de este tipo de criterio clasificatorio puede verse Orza (2002) y como análisis del lugar que cumplen los géneros en la televisión agrupados alrededor de estos tres criterios que representan tres tipos de enunciación (ficcional, informacional y lúdica) puede consultarse Jost (1997).

[8] Tal como plantea Jean Marie Schaeffer (1993) en el caso de la fotografía (esto puede hacerse extensivo al cine y la televisión) se puede hablar de un tipo de signo icónico – indicial (según la clasificación de los signos en relación con su objeto que plantea Peirce) ya que tanto existe una relación de semejanza entre el objeto

fotografiado y la fotografía (dimensión icónica) como un conocimiento social (*arche* en términos de Schaeffer), por el que se supone que existió una relación de contacto físico entre el objeto fotografiado y el objetivo que tomó la fotografía (dimensión indicial).

[9] Estos ejemplos han sido tomados de programas del canal especializado en documentales *Discovery channel*.

[10] Este término es utilizado por Oscar Traversa (1984) y Oscar Steimberg (1993) para describir el uso de los géneros cinematográficos y de otros medios masivos que permiten a productores y público establecer un sistema clasificatorio de tipo empírico que orienta en el consumo de los productos mediáticos.

[11] En esta instancia resulta pertinente considerar las proposiciones de Oscar Steimberg (1993) en su análisis de los géneros y los estilos como formas de clasificación social. Según Steimberg una clasificación estilística puede convertirse en un género al acotar su campo de desempeño a un área de la actividad social (en este caso un tipo de práctica dentro del ámbito cinematográfico) y estabilizar los metadiscursos que se generan en torno a ella. Es decir que, al perder parte de su contenido valorativo y lograr un reconocimiento social amplio, un modo de hacer (un estilo) se inscribe dentro de un sistema clasificatorio más rígido y se convierte en un género. Dentro de un mismo género, una vez estabilizado pueden a su vez identificarse distintos estilos como, por ejemplo, la escuela británica, el cinema verité o el cine militante en el caso del documental.

[12] Esto sucedió, por ejemplo, en el caso del neorealismo italiano o en el surgimiento de la Escuela Documental de Santa Fé y en la obra de Fernando Birri. El énfasis puesto en la utilización de actores no profesionales, escenarios naturales e historias enraizadas en un contexto social específico hace que muchas veces la distinción entre una propuesta de tipo naturalista y la práctica documental se haga borrosa en los metadiscursos que se refieren a este tipo de manifestaciones estéticas.

[13] Un ejemplo de esto podría verse en el cine militante argentino contemporáneo. El denominado "cine piquetero" se constituye como una "contra información" que presenta una "imagen real" de los militantes populares en contraposición con las "manipulaciones de los medios". Otro podría ser el caso de ciertas posturas sostenidas por parte del cine etnográfico, que buscan una objetividad prescindente en el registro de eventos culturales de diverso tipo.

[14] Como ejemplo evidente se pueden citar los documentales dirigidos por Michel Moore.

[15] Por ejemplo, los documentales de Harun Farocki.

[16] El llamado "cine de desmontaje" que trabaja con la apropiación de imágenes y plantea la apropiación y el reciclaje de imágenes producidas con fines diferentes a los de los documentalistas.

[17] Entendida como un modo de registrar imágenes y sonidos en el que la cámara parece seguir unas acciones que funcionan en forma independiente a su existencia por lo que los sujetos y objetos registrados pueden entrar o salir violentamente de cuadro sin una "justificación dramática" clara.

[18] Las breves biografías de personajes locales representativos de un lugar que aparecen en los documentales de viajes.

[19] Las anécdotas que refuerzan las argumentaciones que conforman los documentales biográficos que predicen las causas del éxito o el fracaso de los personajes biografiados.

[20] Nuevamente se puede considerar a *Nanook, el esquimal* como una argumentación a favor del valor de la vida "primitiva".

[21] Dentro de esta posición se encuentran aquellos que trabajan en la modalidad de representación que Bill Nichols (Nichols, 1996) define como *observación*.

[22] La modalidad de *intervención* según la clasificación de Nichols (1996).

[23] Por ejemplo la captura de los gestos de temor o aburrimiento y los registros de cantantes que desentonan en *Concurso* de Milos Forman.

[24] En *Shoa*, de Claude Lanzman, la viuda de un jerarca nazi equivocándose en una cantidad de muertos habla más de la posición de una generación que muchas declaraciones.

[25] La referencia a la muerte del protagonista le da un cierre a *Hermógenes Cayo*, de Jorge Prelorán, que otros retratos de este autor no tienen.

[26] Para afirmar esta condición escopofílica del cine de ficción Nichols retoma los planteos de autores como Christian Metz (1979) que plantean que el espectador de ficción ocupa el lugar de un *voyeur* (ve sin ser visto) en la sala cinematográfica y se identifica y conmueve con lo que está viendo, gracias a esa condición espectral que lo hace ser testigo de una situación o una historia que parece desarrollarse por sí sola.



## Bibliografía

**Alsina Thevenet, H. y Romanera I Ramió, J.** (1980) (Eds.) "Dziga Vertov, el cine ojo` y el cine verdad` " y "El documental y sus modalidades" en *Fuentes y documentos del cine*, Barcelona, Gustavo Gili.

**Barnouw, E.** (1996) *El documental. Historia y estilo*, Barcelona: GEDISA.

**Borwell, D., Staiger, J. y Thompson, K.** (1997) *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Barcelona: Paidós.

**Burch, N.** (1991) *El tragaluz del infinito*, Madrid: Cátedra.

**Gauthier, G.** (1995) "Finalement qu'est - ce au juste que le documentaire" en Gauthier, G. *Le documentaire un autre cinéma*, Paris : Nathan.

**Gerdies, A.** ( 1999) *Decrire a l`écran*, Paris: Nathanson

- Jakobson, R.** (1960) "Lingüística y poética" en Jakobson, Roman; *Ensayos de lingüística general*, Barcelona: Seix – Barral, 1981.
- Jost, F.** (1997) "La promesse des genres" en *Réseaux. Communication, technologie, société. # 81*, Issy les Molinaux: CNRS, enero – febrero de 1997.
- Metz, C.** (1979) *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*, Barcelona, GEDISA
- (1987) "Psicoanálisis, fotografía y fetiche" en *Revista del Colegio Psicólogos*, Rosario: Colegio de Psicólogo de Rosario.
- Nichols, B.** (1996) *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona: Paidós.
- Nepoti, R.** (1992) *Storia del documentario*, Bologna: Patron Editore.
- Orza, G.** (2002) **Programación televisiva. Un modelo de análisis instrumental**, Buenos Aires: La Crujía.
- Parret, H.** (1993) "Contar" en Parret, Herman: *De la semiótica a la estética*, Buenos Aires, Hachette
- Peeters, H. y Charlier, P.** (1999) "Contribution à une théorie du dispositif " en *Hermès 25*, Paris : Du Seuil.
- Ruby, J.** (1992) *Picturing culture. Exploration of Film & Anthropology*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Schaeffer, J. M.** (1993) *La imagen precaria*, Madrid: Cátedra.
- (1999) *¿Pour quoi la fiction?.* Paris: Du Seuil
- Steimberg, O.** (1993) *Semiótica de los medios masivos*, Buenos Aires: Atuel. Tercera edición
- Traversa, O.** (1984) "Los tres estados del filme" en *Cine: el significante negado*. Buenos Aires: Hachette.
- (1998) "Aproximaciones a la noción de dispositivo" en *Signo y seña # 10*, Buenos Aires: Instituto de Lingüística de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.
- Tassara, M.** (2001). *El castillo de Borgonio. La producción de sentido en el cine*, Buenos Aires: Atuel.



## Autor/es

**Gustavo Aprea** Licenciado en Ciencias de la Comunicación, Universidad de Buenos Aires. Docente en la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, en el Instituto del Desarrollo Humano de la Universidad Nacional de General Sarmiento y en el Área Transdepartamental de Crítica de Arte del Instituto Universitario Nacional de Arte. Publicaciones en los libros: Telenovela/telenovelas; La cultura argentina de fin de siglo; Imágenes técnicas; Investigación y desarrollo; Imagen, política y memoria; Grandes áreas metropolitanas en Latinoamérica. Artículos en las revistas: Causas y Azares, Sociedad. Revista de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, Zigurat. Revista de Carrera de Comunicación de la UBA.

[gaprea@fibertel.com.ar](mailto:gaprea@fibertel.com.ar)

<http://www.revistafiguraciones.com.ar>

**Instituto Universitario Nacional de Arte - IUNA Crítica de Artes**

Yatay 843 (C1184ADO) Ciudad Autónoma de Buenos Aires 54 011 4861.0324



**Realizar comentario**

Comentario

---

Nombre y apellido

E-mail

Referencias personales (opcional)

**Enviar**