

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 [1. Perspectivas]

Algunos criterios para analizar una
historia de los documentales audiovisuales

Gustavo Aprea

abstract
texto integral
notas al pie
autor
bibliografía
comentarios



Abstract

Desde hace ochenta años un sector de los discursos audiovisuales se reconoce bajo la rúbrica documental. Si bien han ocupado un lugar secundario frente a la modalidad dominante en los lenguajes audiovisuales, la ficción narrativa, los documentales han generado reflexiones y teorizaciones desde sus orígenes. Desde estos metadiscursos que redefinen constantemente el lugar de una clasificación social muy difundida pero lábil se han realizado varios intentos para explicar la evolución de este tipo de discurso. A partir del análisis de los criterios utilizados para elaborar periodizaciones y explicar las transformaciones acaecidas en los documentales, surge una propuesta de estudio de su historia considerando el lugar que ocupan dentro del sistema de medios en cada momento de su desarrollo.

Palabras clave

Documentales audiovisuales, sistema de medios, historia de los lenguajes, periodizaciones

Abstract en inglés

Some criteria for analyzing a history of audiovisual documentaries

For eighty years a sector of audiovisual discourses are recognized under the heading documentary. Although they have taken a back seat to the dominant mode in visual language, narrative fiction, documentaries have generated ideas and theories from their beginning. These meta-discourses that constantly redefine the place of social classification labile but widespread have been several attempts to explain the evolution of this type of discourse. The proposal is to consider the criteria for canonical periodization of these stories with an emphasis on those aspects that describe the changes from the point of view of visual languages. From the analysis of the criteria used to develop and explain periodizations transformations in the

documentary, comes a proposal for a study of its history, considering the place they occupy in the media system in each stage of their development.

Palabras clave

Documentary, audiovisual languages, device, gender

Texto integral

1. Introducción

- 1 Desde hace algunos años se multiplican las voces que señalan que los documentales entraron en una nueva etapa producto de transformaciones cuantitativas y cualitativas sufridas durante las últimas dos décadas. Esto implica que se ampliaron considerablemente la cantidad y variedad de discursos que se incluyen en el marco de esta categoría. Los cambios observados repercuten tanto en la producción como en los consumos y las interpretaciones que se realizan de la enorme cantidad de filmes, videos, programas de televisión y multimedia que se inscriben dentro de este campo de los lenguajes audiovisuales. Las mutaciones generadas en este nuevo contexto son tan poderosas que hay quienes llegan a sostener que los nuevos cruces con la ficción y el uso indiscriminado de la digitalización de imágenes y sonido son el germen de la destrucción de una tradición octogenaria.[1] Sin embargo, también aparecen aquellos que en las nuevas tecnologías y modalidades de distribución ven las bases para un ciclo floreciente en la producción de documentales.[2] Más allá de estas posiciones extremas, lo cierto es que todas estas variaciones han provocado revisiones en la taxonomía generada alrededor de los documentales, al mismo tiempo que se han planteado numerosas consideraciones sobre las nuevas relaciones que éstos mantienen con otras modalidades de los lenguajes audiovisuales. Esta situación lleva necesariamente a la aparición de un conjunto de reflexiones que redefinen al concepto de documental y hacen reconsiderar los cambios que se han producido en él a lo largo de ochenta años de historia. Un análisis de los distintos tipos de periodizaciones elaboradas para explicar la evolución de los documentales permite considerar cómo operan las transformaciones producidas dentro de este campo de los lenguajes audiovisuales.[3] Para comprender algunos aspectos de la lógica que rige las transformaciones y el lugar que ocupan los documentales en el campo de los lenguajes audiovisuales vale la pena realizar una lectura crítica de diferentes metadiscursos que se refieren a los documentales en los últimos años.
- 2 Cuando se aborda el estudio de los discursos construidos alrededor de las novedades en los lenguajes audiovisuales surgen algunas cuestiones en las que influyen tanto la metodología de análisis como la determinación de los corpus con los que se trabaja. En el caso específico de los documentales, luego de una revisión de diferentes formas metadiscursivas (investigaciones teóricas y recorridos históricos, críticas y comentarios o declaraciones y manifiestos), una serie de cuestiones conforman a una propuesta de abordaje sobre este campo específico de los sistemas de intercambio simbólico de nuestra sociedad. Sobre la base de una lectura crítica de los diferentes modos en que nos referimos a los documentales se busca identificar algunos de los aspectos que condicionan continuidades y cambios dentro de este ámbito en el que se cruzan diferentes prácticas sociales. En otros términos, lo que se busca es identificar algunos aspectos significativos que permitan dar cuenta de la lógica que rige las transformaciones que se han producido y se continúan produciendo en el terreno de los documentales audiovisuales.
- 3 Teniendo en cuenta el objetivo recién definido, luego de una primera revisión de un conjunto de textos que se inscriben dentro de la tradición documental junto con las series metadiscursivas referidas a ellos, surgen algunas cuestiones que permiten acotar la compleja problemática involucrada y despejar el camino para la investigación. Un problema que aparece recurrentemente en los metadiscursos sobre los lenguajes audiovisuales en general y sobre los documentales en particular es el lugar que tienen

las innovaciones tecnológicas en su evolución. Otra pregunta que se puede plantear luego de la revisión bibliográfica se relaciona con la labilidad de los límites de la clasificación documental a lo largo de ochenta años de existencia.[4] En tal sentido adquiere importancia la reflexión que hace variar las relaciones entre el campo de los documentales y los de la ficción, la información audiovisual y la experimentación estética. De alguna manera, integrando las cuestiones anteriores, surge la necesidad de analizar los criterios sobre los que se basan las periodizaciones para narrar y describir distintas líneas evolutivas que interpretan los cambios a lo largo de la historia de los documentales audiovisuales.

2. Algunas consideraciones teóricas que orientan una metodología de trabajo

- 4 El análisis de diferentes formas metadiscursivas relacionadas con las transformaciones que se han producido a lo largo de la historia de los documentales en el marco de investigaciones que estudian los procesos de significación se plantea desde una perspectiva más amplia que la de un simple estado de la cuestión de la temática abordada. La consideración de las relaciones entre los discursos mediáticos –es decir filmes, videos, programas de televisión y multimedia- y los metadiscursos que se generan en torno a productos específicos o aquello que la sociedad reconoce como "documental" resulta una instancia clave para comprender los condicionamientos que existen tanto para su producción como para su circulación e interpretación. Comparar los documentales con los manifiestos, comentarios, críticas y análisis que generan permite avanzar en el estudio de los procesos de producción de sentido en torno a esta clase discursiva y considerar los cambios que se han producido en ella a lo largo de toda su historia. Ampliando la aplicación del concepto de metadiscursivo puede plantearse que éste es más que un agregado o texto parásito, cumple un rol activo en la producción y circulación de sentido: da nombre a los discursos (permite distinguirlos e identificarlos), los clasifica (lo relaciona con determinadas prácticas sociales y discursivas al mismo tiempo que lo separa de otras) y los califica (atribuye cualidades que le permiten adjudicar valores y orientarse en el marco de la oferta mediática).
- 5 Esta propuesta de trabajo se ubica en una perspectiva entroncada con los estudios de Christian Metz sobre el lenguaje cinematográfico, línea que ha producido una fecunda tradición en los trabajos semióticos sobre medios desarrollados en la Argentina. De la obra de Metz se desprenden planteos teóricos que conforman tanto una fundamentación teórica como una metodología para el trabajo. Un primer concepto es el desarrollado en *Psicoanálisis y cine*, donde se destaca el lugar que tiene el "hablar de cine" en el análisis del "régimen significante" del lenguaje cinematográfico (Metz, 1979). Como consecuencia de este planteo se desprende la necesidad de considerar los discursos referidos al cine para la comprensión del funcionamiento del lenguaje cinematográfico. Esta propuesta ha sido implementada por diversos autores en estudios semióticos sobre los medios de comunicación. Así, según Oscar Traversa (Traversa, 1988) el análisis de la circulación de sentido a través de los textos cinematográficos debe incluir tanto el "*film filmico*" (el que se proyecta en la pantalla), el no filmico (carteles y fotos publicitarias, gacetillas, críticas, comentarios) y las clasificaciones sociales (géneros) sobre los textos fílmicos. Por su parte Oscar Steimberg (Steimberg, 1998) amplía este concepto y plantea que para el análisis de los medios de comunicación en general la noción de metadiscursivo adquiere una significación destacada. Las diversas clasificaciones sociales sobre los discursos producidos por los medios (géneros y estilos) son reconocidas como tales desde un punto de vista analítico a partir de la existencia de estas manifestaciones metadiscursivas. A su vez, sobre la base del conocimiento de los metadiscursos se pueden comprender los diversos sistemas a través de los que la sociedad organiza y jerarquiza diversas prácticas sociales y discursivas.
- 6 Un segundo concepto que se desprende de los análisis de Metz es su definición de medio de comunicación, entendido como algo más que una tecnología o un tipo de institución social. Autores como José Luís Fernández y Mario Carlón trabajan con la propuesta metziana. En el marco de esta línea teórica, un medio de comunicación es un dispositivo tecnológico (el/los artefacto/s que permiten el registro y la transmisión de imágenes y/o sonidos) y una serie de prácticas sociales asociadas a él como las modalidades de circulación material, los tipos de recepción y consumo o la organización institucional (Fernández, 1994). Por su parte, analizando la televisión, Carlón plantea que un medio articula dos tipos de mediación: el simbólico (los discursos) y el tecnológico (los aspectos técnicos y organizacionales). En este marco un medio puede incluir diversos dispositivos que sostienen sus propios efectos de significación sobre los que se construyen sujetos espectadores diferenciados (Carlón, 2004). Siguiendo este razonamiento se desprende que una misma tecnología puede articularse con distintas prácticas sociales y condiciones espectatoriales y disímiles y,

a su vez, ciertas áreas de las prácticas sociales pueden sostenerse sobre soportes materiales y tecnologías diferenciadas. Justamente la consideración de las relaciones entre soportes materiales, tecnologías, prácticas sociales y efectos de sentido resulta particularmente útil para el estudio de una clase discursiva como los documentales que a lo largo de su historia atraviesa varios medios de comunicación (desde el cine a Internet) y se relaciona con múltiples prácticas sociales (la política, la educativa, la científica etc.).[5]

- 7 Como consecuencia de los dos conceptos definidos hasta el momento surge la necesidad de considerar las periodizaciones de la historia de los medios y tipos discursivos para comprender los diferentes lugares que en la sociedad ocupa cada medio de comunicación o sus distintas clases de textos. En este sentido las Historias[6] y ciertas reflexiones críticas o teóricas trabajan sobre una serie de supuestos (a veces explícitos, a veces tácitos) que se refieren a los objetos estudiados y los ponen en relación con otras prácticas discursivas y sociales. Analizar los criterios con que se organizan las periodizaciones de estas Historias implica comprender la lógica que las articula (es decir las partes que las componen y sus conexiones causales) y el lugar que se les otorga a los diversos actantes que participan de los relatos construidos.[7] Dentro de este marco, un avance sustancial lo constituye el análisis crítico que realiza Mabel Tassara sobre los criterios con que se han construido las periodizaciones en la Historia del cine ficcional. Su proposición para el estudio de la variación de las escenas enunciativas como pauta que permite comprender las transformaciones dentro del lenguaje cinematográfico ficcional sienta las bases para un análisis semiótico –siempre dentro de la tradición inaugurada por Metz– de los lenguajes audiovisuales y sus productos (Tassara, 2001, 2003).
- 8 Recapitulando lo expuesto hasta ahora quedan como fundamentos para el análisis propuesto estos tres conceptos: la importancia de los metadiscursos en el análisis de los procesos de construcción de sentido, la consideración de los medios como espacios de intercambio simbólico producto de cruces entre soportes materiales y prácticas sociales y, finalmente, el lugar de las Historias del Documental como interpretaciones de su función en distintos momentos. Sobre esta base solo resta avanzar en el desarrollo de una metodología que permita comprender las transformaciones que se producen en un campo específico de los intercambios simbólicos: los documentales audiovisuales.

3. Las Historias del Documental y sus criterios de periodización

- 9 La revisión que sigue propone abordar diversos textos que ensayan una Historia del Documental[8] de manera directa (se presentan como recorridos histórico/análiticos)[9] o indirecta (se incluyen dentro de reflexiones teóricas más amplias[10] o en el marco de Historias que exceden el campo del documental)[11]. Sobre este corpus se busca establecer una serie de elementos comunes que permitan determinar las grandes etapas en el desarrollo del documental, sus relaciones con otras modalidades de los lenguajes audiovisuales (en especial la ficción) y los factores que son tenidos en cuenta como motores de los cambios que se producen dentro de este campo. Como paso previo un análisis de los criterios de periodización (no siempre coincidentes) permite observar las diferencias entre las distintas posiciones teóricas y las visiones acerca del lugar de los documentales en el marco de los discursos mediáticos.
- 10 Algunas de las Historias analizadas (Barnow, [1974] 1996; Nichols, 1996, 2001) organizan las diferentes secuencias que constituyen el relato sobre la evolución de los documentales como una sucesión y contraposición de cambios estilísticos en los que los pasajes de una etapa a otra de la historia están presentados como producto de las innovaciones introducidas por autores y tendencias en las que los factores exógenos (innovación tecnológica, cambios político sociales, formas de circulación) ocupan un lugar secundario (Nichols) o son prácticamente ignorados (Barnow). Esta forma de relato se relaciona con las Historias del Cine tradicionales en las que la construcción de un canon análogo al de la literatura o las bellas artes organiza y establece las relaciones de causalidad que permiten interpretar la "evolución" del campo discursivo estudiado. En todos estos casos los documentales son considerados en los hechos como una expresión del medio cinematográfico por más que entre las obras referidas se encuentre una abundante producción para la televisión.

- 11 Las Historias que se presentan como un recorrido analítico del "conjunto documental"

- (Nepoti, 1992; Gauthier, 1995) también buscan establecer un corpus de obras que resulten significativas dentro del campo que estudian y destacan corrientes estilísticas y regionales en su desarrollo. Sin embargo, en el momento de fijar las grandes etapas que constituyen el desarrollo de los documentales audiovisuales apelan a criterios ligados a los cambios tecnológicos. Es así como las grandes bisagras de sus respectivos relatos se relacionan con la aparición del dispositivo cinematográfico, la incorporación del sonido y, finalmente la posibilidad de utilización del sonido directo. Estos autores amplían su mirada sobre el campo de los documentales más allá de la cinematografía incluyendo como un elemento importante lo producido para la televisión.
- 12 En el caso de las Historias que incluyen el desarrollo de los documentales dentro de un campo más amplio (Thompson y Bordwell, 1994; Ledo, 2004; Paz y Montero, 1999) los cambios producidos dentro de los documentales se incluyen (y en general son vistos como la consecuencia) de transformaciones acaecidas en el marco de la forma dominante de los lenguajes audiovisuales que es la ficción. Como criterios para marcar las grandes etapas de su relato utilizan una combinación de criterios basados en la tecnología (invención del cinematógrafo, pasaje del cine silente al sonoro) con otros que se relacionan con grandes acontecimientos históricos (la Segunda Guerra Mundial) o problemas estilísticos (la aparición del Cine Moderno).
- 13 Más allá de las diferencias en relación con los diversos criterios de periodización utilizados se pueden observar algunas recurrencias, la existencia de ciertas instancias consideradas claves dentro del estudio de los lenguajes audiovisuales. En realidad se trata de momentos claramente diferenciables dentro de la Historia del Cine y sobre los que existe en el ámbito académico un fuerte consenso. Así, en todos los casos queda claro que existe una fisura evidente entre lo que puede ser considerado como Cine Clásico (la consolidación e institucionalización del lenguaje narrativo ficcional) y el llamado Cine Moderno (la ruptura de las convenciones clásicas y el cuestionamiento de las formas de representación). Cada una de estas dos grandes etapas se caracteriza por diferentes modalidades en la construcción de sus escenas enunciativas. El Cine Clásico plantea una enunciación que tiende a la transparencia en la que se crea la sensación espectral de estar contemplando una realidad que se presenta sin mediación alguna. Por su parte, la enunciación del Cine Moderno (en coincidencia con el Arte Moderno en general) tiende a la opacidad, a poner el foco tanto en el proceso de enunciación como en los contenidos del enunciado.^[12] Esta diferencia clara dentro del cine ficcional es trasladada al terreno del documental aunque las formas de construir transparencia u opacidad no coincidan necesariamente en los dos tipos de cine. Como consecuencia de esta primera fisura entre dos formas de filmar surgen otras dos posibles etapas. Una previa a la constitución del Cine Clásico que puede ser considerada como su prehistoria o como un Modo de Representación Primitivo -en términos de Noël Burch (Burch, 1995)- en la que el dispositivo cinematográfico no es utilizado aún según los códigos que conformaron el lenguaje del cine narrativo ficcional.^[13] Con posterioridad, y como sucesión del Cine Moderno, se reconoce una nueva etapa en la que las modalidades de enunciación opaca se combinan con la transparencia generando efectos de sentido diferentes a los del cine de las décadas de 1960 y 1970. En este nuevo tipo de cine la exhibición deliberada de marcas enunciativas no implica necesariamente una instancia de auto reflexividad. Es lo que se conoce como Cine Posmoderno (Tassara, 2001) o Contemporáneo (Bernini, 2004).
- 14 Esta clasificación en cuatro períodos amplios tiene una ventaja que es la utilización de un único criterio para definir los momentos diferentes: la existencia de modalidades enunciativas diferenciadas para cada uno de ellos. Al mismo tiempo tiene una desventaja para el estudio de los documentales, que es el lugar central y determinante para todas las formas de los lenguajes audiovisuales que se le otorga a la narrativa ficcional. A partir de estas dos condiciones aparecen algunos problemas para la construcción de un modelo que permita dar cuenta de la lógica de las transformaciones que se producen dentro de un tipo discursivo como el de los documentales que se incluye en una serie de medios y soportes que exceden el de la cinematografía y se relaciona con una gama amplia de prácticas sociales.
- 15 Un primer problema es que estas cuatro etapas del cine "en general" -basadas en las transformaciones de su forma dominante- no resultan tan congruentes cuando se describen los cambios en modalidades "marginales" como el documental o el cine experimental. A modo de contraejemplo vale la pena recordar que la consolidación del Modo de Representación Institucional, el Cine Clásico y la producción industrial coinciden cronológicamente con el surgimiento de los documentales y las formas de experimentación visual de las Vanguardias de la década de 1920. En realidad estas corrientes se presentan como un cuestionamiento del naciente Cine Clásico. Para la comprensión de las transformaciones dentro de estos campos "marginales" habría que apelar a tramas secundarias o laterales dentro del gran relato único sobre el cine que

pretenden establecer estas Historias. Por otra parte algunas propuestas del Cine Moderno, como la concreción de una mirada que dé cuenta y deconstruya la realidad cotidiana más allá de las convenciones narrativas clásicas (como comienza a hacerse a partir del Neorrealismo), son implementadas por algunos documentales desde antes de la Segunda Guerra Mundial. En este sentido habría que pensar la relación entre la modalidad dominante del cine (la ficción) y las secundarias como el documental, más que como una forma de dependencia, como un sistema de intercambio de rasgos.[14]

- 16 Por otra parte, si bien los cuatro grandes períodos referidos describen con precisión etapas reconocibles dentro de la forma dominante del lenguaje cinematográfico (la ficción narrativa) no pueden ser transpuestas directamente a otras modalidades como el documental. Si bien en el marco de los documentales existen modalidades que tienden a la transparencia (por ejemplo los documentales etnográficos o los institucionales) y otras que buscan la opacidad enunciativa -como las modalidades conocidas como reflexiva y performativa[15] según las categorías de Bill Nichols (Nichols, 2001)- la forma en que se manifiestan estas tendencias no coincide necesariamente con las de la ficción. Así, por ejemplo, un rasgo típico como la exhibición del dispositivo técnico que en una ficción se lee como ruptura de la ilusión referencial, en el caso de algunos documentales actúa como una acentuación de la transparencia, ya que una cámara movida o la presencia de un micrófono en cuadro funcionan como certificaciones de que lo que se registró fue tomado "en directo" y no ha sufrido manipulaciones. En consecuencia se vuelve necesario identificar las diferencias en la construcción de escenas enunciativas entre la ficción y el documental. Esto, lejos de construir universos ontológicamente separados, en la práctica aparece como un terreno en el que se deslizan modos de construcción entre un tipo de lenguaje y otro. De esta manera, se hace necesario ponderar los rasgos ficcionalizantes en los documentales y los documentalizantes en la ficción, como parte de un intercambio permanente.
- 17 Aunque el esquema de las cuatro grandes etapas plantea la renovación tecnológica como condición necesaria pero no suficiente para la concreción de una nueva etapa, surge un último problema: la revisión de los criterios de periodización se relaciona con el lugar que se le otorga a las innovaciones tecnológicas dentro del campo de los documentales. Así, no hay Cine Clásico si no existe una organización de estudios o no puede aparecer el Cine Moderno si las cámaras y el sonido no adquieren movilidad. El riesgo que se corre en el análisis de las transformaciones de los documentales es caer en un determinismo de tipo tecnológico[16] según el cual las nuevas posibilidades de registro de la realidad generan casi automáticamente innovaciones en el campo documental. Aunque en el estudio de las transformaciones del campo documental resulta imperioso considerar el lugar que tienen las tecnologías de registro, edición y circulación material, es peligroso pensar que el único o el principal motor de los cambios es la tecnología. Si se adopta este punto de vista se deja de lado tanto el papel que las diversas prácticas sociales cumplen en la constitución de los medios de comunicación y sus productos como el peso que pueden tener las tradiciones discursivas. Esto implica sin duda un empobrecimiento del análisis.
- 18 Para resumir los resultados obtenidos luego de una revisión crítica de un conjunto de textos teóricos de diversa índole que historian el desarrollo de los documentales, se pueden plantear tres cuestiones. Primera: el documental, pese a que en todos los casos se reconoce su presencia en distintos medios, es visto esencialmente como un fenómeno cinematográfico. Su presencia en la televisión, la aparición del video o la digitalización son consideradas tramas secundarias. Segunda: en relación con lo anterior en la mayoría de los casos se considera al documental como un tipo de cine que ocupa un lugar marginal con respecto a la forma dominante que es la ficción narrativa en el cine y la información audiovisual en la televisión. Tercera: así como los objetivos que definen a cada una de las Historias analizadas difieren entre sí, los criterios de jerarquización y ordenamiento del material analizado no permiten establecer un modelo único de periodización, más allá del reconocimiento general de ciertos hitos fundamentales.

4. Una propuesta

- 19 En este punto vale la pena recordar una de las cuestiones que se señalaron como disparador de esta investigación. Desde hace unos años se reconoce socialmente la existencia de un cambio notable dentro de un ámbito específico de los discursos mediáticos; el problema es cómo dar cuenta desde un punto de vista analítico de esta novedad.[17] Dicho de otra manera, se procura entender cómo variaron los criterios de validación -en términos más estrictamente semióticos deberíamos decir los

verosímiles- que definen qué es un documental, cómo se lo valora y qué relaciones tiene con otros tipos discursivos. Una primera respuesta podría ser que entre filmes como *Nanook el esquimal* (Robert Flaherty, 1921-22) o *El hombre de la cámara* (Dziga Vertov, 1929) y los documentales de History Channel o *Los rubios* (Albertina Carri, 2003), más allá de las obvias diferencias técnicas y temáticas pertenecen a dos estilos de época claramente reconocibles. Esta afirmación solo confirma lo que ya plantean múltiples metadiscursos. En todo caso queda pendiente explicar por qué y cómo se produjeron estos cambios y por qué textos tan disímiles son vistos dentro de una misma categoría.

- 20 Pese a esta observación, es necesario considerar la influencia del estilo de época. En este sentido resulta pertinente retomar algunos planteos de José Luis Fernández sobre los factores que desde un punto de vista semiótico inciden en el surgimiento de un fenómeno mediático novedoso. Según esta concepción el estilo de época actúa como un marco que impulsa las transformaciones y, a su vez, se ve afectado por ellas. Dentro de este ámbito confluyen varias líneas históricas que se funden en el estilo de época: una referida a las tecnologías, otra a los textos y sus clasificaciones y una tercera relacionada con las prácticas sociales asociadas a los medios. Estudiando las transformaciones y articulaciones que se producen entre estas tres series, se comprende el mecanismo de aceptación y funcionamiento de las novedades mediáticas (Fernández, 2006). Este modelo planteado para el análisis de situaciones macro (surgimiento de un medio, la radio), puede pensarse para analizar series discursivas de una escala diferente como el documental.
- 21 Siguiendo esta propuesta la idea es identificar una vía que permita considerar estas tres vías de desarrollo y comprender los efectos de sentido generados por los estilos de época en el campo específico de los documentales. Bajo esta clasificación se incluyen productos, géneros y estilos que aparecen sobre distintos soportes materiales y en relación con diferentes prácticas sociales. Dada la variedad de formas, contenidos y soportes que se presentan bajo esta rúbrica, un camino apto para abordar su estudio es la comparación de documentales de un determinado momento estilístico con productos contemporáneos a ellos de otros medios y tipos discursivos. Esto implica que se busca analizar a los documentales en el contexto del *sistema de medios* en el que se inscriben.[18]
- 22 Sobre la base de la revisión bibliográfica realizada no puede afirmarse que la comparación entre productos de distintos medios no haya sido utilizada en el campo de los análisis de los documentales. Un ejemplo particularmente significativo, que constituye un aporte importante para comprender el origen de los documentales audiovisuales, es el trabajo de Margarita Ledo, *Documentalismo fotográfico*. Allí se plantea que el surgimiento y la rápida difusión de la categoría documental para definir un tipo de producción cinematográfica en la década de 1920 coincide con la utilización de la fotografía en la prensa gráfica como documento en el marco de una argumentación sobre algún aspecto de la vida social. De esta manera, la articulación de un dispositivo técnico (el cinematográfico) con transformaciones en el terreno de lo discursivo y en el seno de las prácticas sociales, permite la aparición simultánea en varios lugares y el reconocimiento social de un nuevo tipo de cine: el documental (Ledo, 1998). A su vez, pueden citarse algunos análisis críticos (Bernini, 2004; Comolli, 2004, entre otros) que en relación con el documental contemporáneo señalan el lugar central que ocupa la televisión dentro del *sistema de medios* actual y cómo esto funciona en relación con características de ciertos documentales cinematográficos de los últimos años que parecen dialogar –en algunos casos enfrentar– al discurso televisivo como modalidad dominante de representación de la vida social.[19]
- 23 Tal como demuestran los ejemplos recién citados, este tipo de análisis comparativo permite avances significativos en la comprensión de las diversas modalidades que adoptan los documentales a lo largo de su historia. Sin embargo, es necesario señalar que esta perspectiva no ha sido adoptada de manera sistemática para el estudio de los diversos géneros, estilos y modalidades del documental. Incluso, la propia Margarita Ledo, en su análisis entre las variaciones de los estilos del documental y su relación con la concepción de realismo involucrado, restringe al campo de la comparación únicamente a los documentales y la ficción cinematográficos (Ledo, 2004). Es decir, continúa considerando básicamente a este tipo de discurso como la manifestación del medio en el que tuvo su origen. Una concepción de este tipo pierde una buena parte (la cuantitativamente más amplia) de la producción que la sociedad reconoce como documental. Resulta evidente que las relaciones entre el documental y el medio cinematográfico siguen siendo fundamentales, pero no considerar intercambios, puntos de contacto y diferencias con otros productos mediáticos implica perder de vista la complejidad de esta categoría y la amplia gama de contactos que tiene con distintos tipos de dispositivos y prácticas sociales.

24 Ubicar los distintos géneros y estilos del documental, tanto en relación con otras manifestaciones mediáticas como asociándolos con los distintos tipos de prácticas discursivas y sociales, permite avanzar en el reconocimiento de las diferentes formas de especificidad que esta clasificación adopta en cada situación. Además, este tipo de comparación permite reconocer el lugar que los documentales ocupan en cada momento dentro de diferentes series discursivas y, al mismo tiempo, comprender cómo cada medio participa en la construcción del real social. En consecuencia, a través de este trabajo que enfoca el estudio de la producción social de sentido a partir de un análisis intertextual, es posible conectar textos concretos con los procesos que les dan origen. Por este mismo camino se establece un modo de dar cuenta de la manera en que se relacionan procesos complejos de transformación social con cambios en una clase discursiva sin caer en la trampa de justificar los cambios en función de un contexto tan amplio como difuso. Así se puede entender en qué consisten las novedades (muchas veces contradictorias y conflictivas) que pregonan los metadiscursos sobre los documentales audiovisuales.



Notas al pie

[1] En este sentido se puede citar la posición de Margarita Ledo (2004) quien asocia la categoría documental al medio cinematográfico. Frente a las transformaciones del cine en general y los documentales en particular genera una mirada que, sin llegar a ser apocalíptica, podría calificarse como melancólica.

[2] Como ejemplo de una visión optimista del efecto de las nuevas tecnologías en los documentales y en los lenguajes audiovisuales se puede citar la obra de Lev Manovich (2006). Este autor considera que la digitalización permite al cine cumplir la promesa de vanguardistas como Dziga Vertov –uno de los padres fundadores del documental– superando el simple carácter indicial de las imágenes cinematográficas para pasar del “cine ojo” a un “cine pincel” que permite profundizar los aspectos creativos y analíticos de los lenguajes audiovisuales. En ninguno de los dos casos citados como ejemplo (Ledo y Manovich) se llevan las previsiones sobre el futuro del documental a posiciones tan extremas como las descritas en el cuerpo de este artículo. Sin embargo resulta interesante ver cómo estas posturas, que han sido expresadas en más de una oportunidad, se verifican sobre la base de una argumentación potente en autores que han realizado importantes aportes al estudio de los lenguajes audiovisuales.

[3] Como se podrá observar, hasta el momento en el artículo no aparece una definición concreta sobre el tipo de clasificación involucrada bajo el rubro documental. Dentro de los estudios teóricos sobre este tema existen dos grandes posiciones para considerar el tipo de clasificación a la que se refiere el término en cuestión. La mayoría de los autores anglosajones (Bill Nichols o David Bordwell, por ejemplo) plantea que el documental es un género que entra en sistema con otros géneros clásicos de la cinematografía y la televisión como el *western* o la comedia musical. Sin embargo varios investigadores europeos (Roger Odin, Guy Gauthier, Roberto Nepoti) consideran que el término documental engloba una gama amplia de géneros (documental de propaganda, institucional, etnográfico, turístico, etc.) y se refiere a un efecto enunciativo que también puede aparecer también en filmes ficcionales. En consecuencia hablan de un “conjunto documental caracterizado por una enunciación ‘documentalizante’ que incluye géneros, estilos y regímenes significantes” (Gauthier, 1995; Nepoti, 1992). En el marco de este trabajo y la investigación en la que se incluye resulta más útil esta segunda acepción del género documental ya que permite considerar tanto sus géneros clásicos como sus cruces e hibridaciones con otras formas discursivas. Esta cuestión está planteada con mayor detalle en Aprea (2005).

[4] La discusión sobre las relaciones entre las modificaciones de las tecnologías de registro y/o edición y las diferentes modalidades de lenguaje adquiere en el caso de los documentales una relevancia particular. Además de la importancia que se le otorga a esta temática en metadiscursos de distinto tipo se pueden reconocer algunos interrogantes que se mantienen a lo largo de los años. Por un lado están aquellos que indagan sobre el modo en que el soporte material condiciona y a veces determina géneros y estilos en los documentales. Así, el pasaje del registro fotográfico al video y luego a la digitalización es narrado a través de una serie de hitos que marcan los momentos culminantes de una historia que se desarrolla en continuidad desde la década del veinte hasta nuestros días. Otra serie problemática se relaciona con el peso que se le atribuye a los sistemas de registro en la conformación de diversas variantes estilísticas de los documentales como el cine directo o el *cinema vérité*. Así, en muchos casos estas nuevas modalidades aparecen como determinadas por mejoras tecnológicas como la invención de cámaras cada vez más livianas y manipulables, la posibilidad de toma directa de sonido, una mayor luminosidad de las lentes y sensibilidad de los soportes, o nuevas facilidades para la edición. Finalmente surgen interrogantes que tienen que ver con la aparición de nuevos circuitos de distribución y exhibición para los documentales como el desarrollo de documentales para la televisión, la aparición de canales especializados en el cable, los multimedia digitalizados o Internet.

[5] En un trabajo anterior (Aprea, 2005) se ha ensayado una respuesta en torno al interrogante sobre el tipo de clasificación que implica una rúbrica “documental” que involucra una amplia gama de géneros (didáctico, histórico, institucional, etc.) relacionados con diferentes prácticas sociales y que presenta una gran variedad de estilos. La conclusión a la que se arriba en dicho trabajo es que la clasificación documental se sostiene a lo largo de los años porque hace referencia aun tipo de dispositivo –es decir, un conjunto de productos, una manera de pensar la articulación

de varios elementos en virtud de la solidaridad que los vincula, combina e incluye en una red conceptual - y da lugar un tipo de sujeto espectador que se caracteriza por una posición enunciativa *epistémica* (Nichols, 1996) basada en la necesidad y el placer de adquirir conocimiento.

[6] Diferenciar las Historias (relatos sobre el desarrollo de los documentales o la información) de las historias (el decurso de los hechos) mediante el uso de una mayúscula debe ser leído como un recurso que permite distinguir un tipo de relatos específicos (más allá de los valores historiográficos que puedan tener) de aquello que sobre la base de estos relatos suponemos que sucedió.

[7] Este trabajo ya se ha realizado con anterioridad en Aprea (1998) considerando las Historias generales de los medios producidas en la Argentina sobre la base de las propuestas sistematizadas por Oscar Steimberg y Oscar Traversa (1996).

[8] Esta revisión no pretende ser exhaustiva sino trabajar con textos que por su influencia o relevancia teórica reconocida puedan considerarse representativos de diversos estados del conocimiento sobre la temática estudiada.

[9] Tal es el caso de Barnow, ([1974], 1996), Gauthier (1995), Ledo (2004) y Nepoti (1992).

[10] Como los textos de Bill Nichols (1996, 2001), que sin presentarse explícitamente como Historias de los Documentales en la descripción de las diferentes modalidades de los documentales cinematográficos y el origen de cada una de ellas establecen una cronología y ciertas relaciones de causalidad.

[11] Se consideran aquí Historias generales del cine como las de Thompson y Bordwell (1994) o de tipos discursivos más amplios como la información (Paz y Montero, 1999) que incluyen apartados dedicados a la evolución del cine documental.

[12] Los conceptos de enunciación como un acto semiológico por el cual el texto habla de sí mismo como tal a través de algunas de sus partes y los modelos de enunciación transparente o no manifiesta y opaca o manifiesta siguen los planteos de Christian Metz (1991).

[13] Si bien hay autores como Barnow (1974), Gauthier (1995) o Nepoti (1992) que hablan de una prehistoria del documental refiriéndose en algún caso a un documental previo al cine (Gauthier) resulta difícil pensar en la existencia de una categoría de este tipo antes de la consolidación del Modo de Representación Institucional (Burch, 1995) que permite la aparición del Cine Clásico. El creador de la categoría (Grierson) y los primeros teóricos (Vigo, Vertov) califican a su cine como documental por oposición a las convenciones construidas por el Cine Clásico. Si esta clasificación tiene éxito, se difunde y mantiene es porque permite referirse a un tipo de cine que se diferencia de la producción industrial de narraciones ficcionales. Por otra parte, tal como apuntan María Antonia Paz y Julio Montero, durante los primeros años del cine las diferencias entre registro directo de los hechos, su reconstrucción o la ficcionalización de los mismos no tenía demasiada importancia para los espectadores. La ilusión de realidad construida por la novedad del dispositivo cinematográfico permitía pasar por alto estas diferencias (1999).

[14] En este sentido vale la pena destacar las observaciones de Oscar Steimberg (1998) sobre los sistemas de géneros en diferentes momentos estilísticos. Los géneros dominantes se caracterizan, entre otras cosas; por su capacidad para absorber rasgos de los otros componentes del sistema. Esto se puede extender a otro tipo de sistemas como el que componen las modalidades de los lenguajes cinematográficos. Las capacidades para generar e integrar innovaciones técnicas de los documentales o de la experimentación audiovisual, por ejemplo, a lo largo de toda su historia han sido absorbidas por las ficciones industriales.

[15] La modalidad reflexiva tiende más a problematizar cómo se presenta la realidad en el film para reforzar los argumentos que justifican la mirada que se construye con un espíritu crítico. Un ejemplo clásico son los documentales Harun Farocki como *El fuego inextinguible* filmada en 1969 o *Imágenes de prisión*, de 2000. En cuanto a la modalidad performativa es una categoría de los documentales contemporáneos en los que la expresión de la subjetividad de los autores y su propia biografía juega un rol fundamental. Un ejemplo de esta categoría lo constituyen trabajos *La televisión y yo* (Andrés Di Tella, 2003) o *Tarnation* (Jonathan Caouette, 2003).

[16] No parece un dato menor que en el corpus analizado los dos textos que utilizan criterios tecnológicos para diferenciar grandes etapas en la evolución del lenguaje son los que se restringen al estudio de los documentales (Nepoti, 1992; Gauthier, 1995). Estos libros no hacen más que recoger cierto sentido común sobre los documentales, presente tanto en los productores como en el público. Uno de los criterios de validación de los documentales se relaciona con la calidad, precisión e intensidad del registro de una realidad pre existente al rodaje.

[17] El término novedad está utilizado aquí en la acepción que le da José Luis Fernández como "momento superficial del reconocimiento de un fenómeno nuevo" quien agrega sobre el sentido que tiene abordar su estudio "lo que realmente interesa es la/s manera/s en que esa novedad incide en el resto de lo social" (Fernández, 2006: 10).

[18] Prácticamente todas las teorías desarrolladas sobre los procesos comunicativos mediatizados plantean - de manera explícita o implícita - que los medios de comunicación están inmersos en un sistema de medios. Más allá de esta coincidencia los alcances y la definición de este concepto varían. En primera instancia hay que señalar que la existencia de este sistema de medios implica una serie de relaciones entre las partes (cada medio en particular) que componen dicho sistema. Así, según Julio Montero Díaz y José Carlos Rueda Laffond, en un momento histórico la comunicación social debe ser comprendida como algo más que la suma los efectos de cada medio en particular. Deben comprenderse la competencia entre medios, las influencias que unos medios ejercen sobre otros y el desarrollo paralelo que pueden producirse entre los distintos medios. (Montero Díaz y Rueda Laffond, 2001). Más allá del reconocimiento de las conexiones entre medios, la postura de estos autores no parece indicar una vía de abordaje clara para su estudio. En una obra que pretende fundar una epistemología y una metodología de la Historia de la Comunicación Social no especifican cuál es el punto de partida para el análisis de estas relaciones. Dentro de los ejemplos presentados lo que aparece en primer plano es el lugar que el contexto sociocultural ocupa en la conformación de dichos sistemas. Una perspectiva de este tipo dificulta el reconocimiento de las especificidades de cada tipo discursivo y cada medio dentro estos sistemas que se encuentra en entre los objetivos de la

presente indagación. Por el contrario las propuestas de Fernández – y de la semiótica en general - de estudiar la historia de la vida discursiva de cada medio a partir de los discursos concretos resulta mucho útil para el análisis de las transformaciones producidas dentro del campo de los documentales audiovisuales (Fernández, 2006). Más allá de estos señalamientos resulta necesario reconocer que para avanzar en la sistematización de esta problemática aún debe definirse con mayor precisión el concepto de sistema de medios y sus implicancias teórico metodológicas.

[19] Una descripción más detallada de estas dos lecturas sobre las relaciones de los documentales con distintos medios de comunicación puede verse en Aprea (2006).

Bibliografía

- Aprea, G.** (1998) "Periodizaciones en las historias de los lenguajes audiovisuales argentinos: cine, televisión y video" en *Atas. Jornadas de Investigadores del Área Cultura del Instituto Gino Germani*, Buenos Aires, Instituto Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales UBA.
- (2006) "Documentales audiovisuales, estilos y cambios tecnológicos", Ponencia" en *X Jornadas de Investigadores en Comunicación*, San Juan, Universidad Nacional de San Juan y la Red de Investigadores en Comunicación.
- (2005) "El documental audiovisual como dispositivo" en Rinesi, E. (Comp.) *Política y cultura*, Los Polvorines, Departamento de publicaciones UNGS.
- Barnouw, E. (1974) *El documental, Historia y estilo*, Barcelona, GEDISA, 1996.
- Bernini, E.** (2004) "Un estado (contemporáneo) del documental. Sobre algunos filmes argentinos recientes" en *Kilómetro 111 N° 5*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor
- Burch, N.** (1995) *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra
- Carlón, M.** (2004) *Sobre lo televisivo. Dispositivos, discursos y sujetos*. Buenos Aires, La Crujía.
- (2006) *De lo cinematográfico a lo televisivo. Metatelevisión, lenguaje y temporalidad*, Buenos Aires, La Crujía.
- Comolli, J. L. (2004) "El anti espectador. Sobre cuatro filmes mutantes" en Yoel, G. (2004) *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*, Buenos Aires, Manantial
- Fernández, J. L.** (1994) *Los lenguajes de la radio*. Buenos Aires, Atuel
- (2006) "La construcción de lo radiofónico, modos de producción de la novedad discursiva", Informe de Investigación UBACyT S135 (Inédito)
- Gauthier, G. (1995) *Le documentaire un autre cinéma*, Paris, Nathan
- Ledo, M. (1998) *Documentalismo fotográfico. Exodos e identidad*, Madrid, Cátedra.
- (2004) *Del Cine Ojo al Dogma 95. Paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental*, Barcelona: Paidós
- Manovich, L.** (2006) *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*, Barcelona, Paidós
- Metz, C.** (1979) *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*, Barcelona, Gustavo Gili
- (1991) *L'ennontiation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridien Klincksieck
- Montero Díaz J. y Rueda Laffond J.C.** (2001) *Introducción a la historia de la comunicación social*, Barcelona, Ariel
- Nepoti, R.** (1992) *Storia del documentario*, Bologna, Patron Editore
- Nichols, B.** (1996) *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós
- (2001) *Introduction to documentary*, Bloomington (Ind.), Indiana University Press
- Paz, M. A. y Montero, J.** (1999) *Creando la realidad. El cine informativo 1895 – 1945*, Barcelona, Ariel
- Steimberg, O.** (1998) *Semiótica de los medios masivos*, Buenos Aires, Atuel
- Steimberg, O y Traversa, O.** (1996) *Estilo de época y comunicación mediática*, Buenos Aires, Atuel
- Tassara, M.** (2001) *El Castillo de Borgonio. La producción de sentido en el cine*, Buenos Aires, Atuel
- (2003) "Las periodizaciones del cine" en *Figuraciones 1 / 2*, Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones y Área Crítica de Arte del Instituto Universitario Nacional del Arte.
- Thompson, K. y Bordwell, D.** (1994) *Film history. An introduction*, New York, Mc Graw – Hill.
- Traversa, O.** (1988) "Los tres estados del film" de *Cine: el significante negado*, Buenos Aires: Hachette

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 del 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

<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