

Aprea, Gustavo

[gaprea@ungs.edu.ar](mailto:gaprea@ungs.edu.ar)

Universidad Nacional de General Sarmiento

Área de Interés: 1.Comunicación e historia

Palabras claves: documentales, lenguajes audiovisuales, tecnología

*Abstract*

DOCUMENTALES AUDIOVISUALES, ESTILOS Y CAMBIOS TECNOLÓGICOS

El término documental sirve desde hace más de ochenta años para nombrar y calificar a una parte de la producción de los lenguajes audiovisuales: el cine, la fotografía, el video, la televisión, y los multimedia digitalizados. Dentro de este campo amplio y de límites difusos se manifiestan una amplia variedad de modalidades, géneros y estilos. Durante la última década se han producido transformaciones que fueron registradas tanto por la crítica como por los productores y analistas especializados en el tema.

El presente trabajo se inscribe en la investigación "Modalidades de construcción de la memoria social en los documentales audiovisuales argentinos de la década 1995 – 2005". En este marco busca describir el modo en que las transformaciones tecnológicas han influido en la producción documental argentina de la última década, cómo se relacionan con las distintas modalidades y estilos del documental audiovisual contemporáneo y cómo se relacionan estas transformaciones con el lugar que ocupan los diferentes medios que conforman el sistema de lenguajes audiovisuales en nuestros días

## DOCUMENTALES AUDIOVISUALES, ESTILOS Y CAMBIOS TECNOLÓGICOS

Gustavo Aprea

### 1. El documental como clasificación persistente y lábil

Bajo la categoría *documental* nuestra sociedad agrupa desde hace unos ochenta años<sup>1</sup> un conjunto de obras producidas en el seno de diferentes medios y lenguajes audiovisuales. Con este término se clasifican productos de varios géneros conectados a diferentes tipos de prácticas sociales (documentales etnográficos, institucionales, didácticos, biográficos, políticos, etc.) y se reconoce una amplia gama de estilos ligados a distintas corrientes estéticas (Cine Ojo, *Cinema Verité*, Documentalismo Social), autores con amplias y variadas trayectorias (John Flaherty, Chris Marker, Joris Ivens, Jorge Prelorán) o variantes regionales con una continuidad temporal que atraviesa varios momentos históricos (Cine Militante Latinoamericano, Escuela Documentalista Británica.). Si bien la asociación entre la idea que la sociedad moderna tiene de un *documento* y ciertos usos del dispositivo fotográfico – como se verá más adelante – marcan el origen de la clasificación *documental*, ésta subsiste a lo largo de los años en relación con productos realizados sobre otros soportes tecnológicos los electrónicos (video, televisión) o digitales (multimedia y diversos usos de la digitalización en la producción de imágenes visuales y sonoras). La variedad de propuestas que son reconocidas dentro de la categoría *documental* surge a partir de nuevos usos de un dispositivo, el cinematográfico pero se extiende más allá de la aparición de nuevas tecnologías y la emergencia de nuevos medios como el video o la televisión. A partir de estas consideraciones surge, entre otras, las preguntas sobre las causas de la persistencia de esta tipificación y el modo en que las transformaciones técnicas y discursivas redefine la especificidad del de los documentales. Un camino para avanzar en este sentido se perfila a través del análisis del lugar que ocupan los documentales en los diferentes sistemas de medios que se van conformando y en los que se va insertando a lo largo de toda su historia.

#### 1.1. El origen de la clasificación *documental*

Varios autores (Ledo,1998; Paz y Montero, 1999, entre otros) señalan que la utilización de los registros fotográficos con valor de documento junto con el surgimiento y la rápida difusión de la categoría documental para definir un tipo de producción cinematográfica coinciden con el período inmediatamente posterior a la Primera Guerra Mundial. Esto quiere decir que la aparición de esta modalidad específica de utilización del dispositivo técnico cinematográfico<sup>2</sup> se produce treinta años después que la tecnología ha logrado la exhibición de imágenes animadas en espacios públicos<sup>3</sup> y unos diez años luego de que se consolidó un tipo de lenguaje centrado en narraciones ficcionales que tienden a contar historias que simulan desarrollarse de un modo transparente frente a unos espectadores que se identifican emotivamente con ellas<sup>4</sup>. A través de la articulación entre esta variante tecnológica derivada de la fotografía, una serie de prácticas sociales ligadas al ámbito del espectáculo y la modalidad narrativa dominante dentro de la cultura occidental termina por constituirse un medio, el cine, capaz de concitar audiencias desconocidas hasta el momento y tener una influencia notable sobre múltiples aspectos de la vida social

.

#### 1.1. El dispositivo cinematográfico en sus inicios y el "efecto de realidad"

El crecimiento acelerado y la expansión del medio cinematográfico se enmarca en la transformación del paradigma cognitivo que se genera en la cultura occidental a partir de la capacidad de reproducción automática de imágenes que involucra la invención de la fotografía. En efecto, tal como plantea Mario Carlón (Carlón, 2006), se produce un punto de giro – se hace visible un cambio cualitativo - en el modo en que nuestra cultura usa e interpreta las imágenes. A partir de la invención de la fotografía, uno de los principios legitimadores del arte occidental, el del *testigo ocular* alcanza su meta y adquiere una forma de continuidad. Este principio, según el historiador del arte Ernest Gombrich<sup>5</sup>, se origina en la Grecia Clásica es recuperado durante el Renacimiento y se mantiene en la cultura occidental hasta nuestros días. A través de él se busca explicar la fuerza de las estéticas figurativas y realistas presentes en la cultura occidental y la búsqueda constante de la duplicación del mundo visible a través de imágenes que intentan generar en el espectador la sensación de “haber estado allí” para contemplarlas desde el mismo punto de vista que el autor (pintor, escultor, fotógrafo, cineasta) plasmó en su obra. Tal como plantea Carlón, la fotografía como técnica productora de imágenes “*introdujo una fisura en el ámbito de la*

*discursividad* (porque nos enfrentó definitivamente a otro no humano en discursos de todo tipo: artísticos, informativos, etcétera<sup>6</sup>). (Carlón, 2006: 71). Más allá de conformarse por primera vez una “*enunciación automática*” (Carlón, 2006: 71) de imágenes la fotografía produce una transformación cualitativa en el uso y la interpretación de las imágenes a partir del carácter icónico – indicial de los signos que produce.

Siguiendo a Jean Marie Schaeffer (Schaeffer, 1990)<sup>7</sup> puede afirmarse el carácter de icónico de la fotografía (expresado por su capacidad por representar por analogía o semejanza algunos de los rasgos que caracterizan al objeto representado) e indicial (la imagen producida es el resultado, la huella, de una impresión fotoquímica sobre una superficie sensible) a la vez. La posibilidad de un registro automático de imágenes que duplican el mundo visible genera la idea de una percepción y un conocimiento “objetivos”. Es decir, se crea la ilusión de un registro neutral en el que desaparece (de alguna forma) la subjetividad y la intencionalidad de los productores de las imágenes y se logra un registro “pleno” del objeto representado. La creación del dispositivo cinematográfico se relaciona con esta búsqueda de un “realismo absoluto” que parece plasmarse mecánicamente. Las distintas invenciones<sup>8</sup> que logran restituir el movimiento “natural” a los objetos representados (especialmente a los seres vivos) y consiguen proyectar estas imágenes en movimiento en una pantalla generan un aumento significativo en la impresión de realidad producida por la fotografía.

Durante los primeros años de explotación del cine la atracción está constituida por este nuevo efecto de realidad generado por la tecnología. En este contexto ni los productores y exhibidores ni el público parecen prestar demasiada atención en torno al problema del tipo de imágenes (ficcional o no ficcional) que se registran. Las primeras “vistas” incluyen tanto reproducción de escenas y paisajes urbanos en movimiento (*La llegada del tren a la Ciotat*, *La salida de los obreros de la fábrica Lumière*) como la inclusión de pequeñas viñetas en movimiento cómicas (*El regador regado*) o fantásticas (*La demolición de un muro*). Tal como demuestran María Antonia Paz y Julio Monteiro las primitivas “actualidades” se alimentan tanto de registros directos de eventos socialmente significativos como de reconstrucciones realizadas en los lugares donde se habían producido eventos o recreaciones teatralizadas sobre acontecimientos de actualidad y representaciones de asuntos imposibles de verificar como naufragios y terremotos (Paz y Monteiro, 1999).

Dentro de este marco surgen las primeras representaciones ficcionales, ya sea como transposición de espectáculos ya existentes (en los primeros filmes de Meliès y Edison, por ejemplo) o a través de la filmación de narraciones creadas específicamente para el nuevo medio (Meliès como creador de la ficción en el cine). En la medida en que el espectáculo cinematográfico se organiza alrededor de estas ficciones que suplantán la fascinación inicial por los efectos del dispositivo se va conformando una modalidad narrativa (basada en la imperante en el teatro y la literatura del momento) a través de la cual las historias presentadas parecen contarse solas ante los ojos de un espectador que se identifica emotivamente con lo que está viendo a través de la pantalla. Así, según Cristian Metz, el cine se convierte en una tecnología del imaginario en un doble sentido. Por un lado, se refiere al soporte de las imágenes cinematográficas (todo lo que se ve en la pantalla no está, es un reflejo de algo que fue registrado fuera y antes de la proyección ) y, por otro, alude a un régimen de percepción que prioriza cierta forma de la ficción (la narración presentada a través de una enunciación transparente) por sobre otras posibilidades que presenta el dispositivo tecnológico del cine (Metz, 2001). Frente a la centralidad que ocupa este tipo de las representaciones ficcionales en el marco de espectáculo cinematográfico otros tipos de filmes (actualidades, noticiarios, registros de viajes o usos de laboratorio) ocupan un lugar secundario. Al final de este período el valor informativo del cine parece quedar relegado frente a la fascinación que ejerce la nueva “tecnología de lo imaginario” conformada durante las primeras dos décadas del siglo XX.

## 1.2. Aparición del documentalismo en el cine y la fotografía

El documentalismo hace su irrupción como una toma de distancia con respecto a los usos de las tecnologías automáticas de reproducción de imágenes dominantes en su época. Intenta diferenciarse tanto de las convenciones de la ficción narrativa como de la pobreza y manipulación evidente con que los noticiarios presentan la información en el medio cinematográfico. En este marco, despunta un nuevo tipo de utilización de imágenes que involucra tanto al lugar de la fotografía en la prensa como en la construcción de un tipo de cine que potencia el poder informativo y explicativo de sus registros. Así, durante la década de 1920 se produce la difusión del término *documental* aplicado a las imágenes para referirse tanto a los nuevos usos que tienen la fotografía de prensa y como para el cine. Tal como plantea Margarita Ledo, luego de la Primera Guerra Mundial<sup>9</sup> termina de

consolidarse un nuevo uso de la fotografía, el fotoperiodismo, en el que las imágenes se expresan a través de un contenido informativo (presentan hechos del mundo) como argumentativo (se constituyen como argumentos que pueden explicar las razones de los fenómenos registrados). Basándose en el poder del efecto de realidad generado por los dispositivos fotográfico y cinematográfico se valida el contenido informativo de las imágenes como documento pero, al mismo tiempo, se posibilita su inscripción dentro de un tipo de discurso que se ocupa de formular postulados sobre una realidad que resulta necesario conocer, interpretar o transformar. En este sentido, tal como señala Ledo siguiendo observaciones de Raymond Williams, el término *documento* asume plenamente la etimología de la acepción que le otorgan las sociedades modernas. Es decir que el documento debe ser considerado como un acuerdo: una normativa que en virtud de su transparencia tiene que ser aplicada automáticamente en todos los casos en forma igualitaria<sup>10</sup> (Ledo: 1998).

En consecuencia puede afirmarse que la calificación *documental* aplicada a ciertos tipos de imágenes se sostiene sobre una convención, un entendimiento compartido en el seno de la sociedad, sobre la posibilidad de existencia de un tipo de testimonios cuyo carácter resulta casi irrefutable<sup>11</sup>. De esta manera los documentos resultan convincentes en la medida que cumplen con determinadas reglas implícitas (en el caso de la fotografía y el cine la explotación de la capacidad denotativa de este tipo de imágenes) y los conocimientos previos (falsos o verdaderos) que tenemos sobre los fenómenos representados. Se genera así un contrato de credibilidad específico del *documental*: las imágenes pueden constatar la existencia de un fenómeno que no se está produciendo frente a los espectadores en ese momento pero sólo resultan convincentes en función de los conocimientos previos que se tienen sobre lo representado y la modalidad de representación utilizada<sup>12</sup>.

Sostenidos por este tipo de contrato de credibilidad, durante la década de 1920 distintos cineastas realizan filmes en los que se plasma un “punto de vista documentado”<sup>13</sup> sobre el mundo que comparten (y desean transformar<sup>14</sup>) con sus espectadores. De esta manera “será en el cine donde se sistematice esa idea de reorganización de lo real a través de un tratamiento creativo y donde se desarrollan diversas posiciones que amplían el significado de la palabra documental” (Ledo, 1998:42)

Las definiciones de Grierson y los manifiestos de realizadores como Vertov, Medevkin y Vigo hacen explícita la capacidad de las imágenes cinematográficas para convertirse en argumentos dentro de textos audiovisuales que buscan explicar y transformar el mundo. Tal como plantea Bill Nichols, se va construyendo de esta manera un tipo de cine que, a diferencia del ficcional, no se concentra tanto en generar empatía con el espectador como en producir un conocimiento organizado sobre el mundo que lo rodea. (Nichols, 1997). A partir de la aparición de la idea del documentalismo y la posibilidad que un texto visual se convierta en documento las imágenes de los documentales se convierten en argumentos que reciben una doble legitimación. Por un lado está el “efecto de realidad”, producto de una forma de uso de una tecnología que permite el registro y la reproducción automática de imágenes. Por otro, las imágenes y sonidos de los documentales pueden actuar como argumentos en la medida en que son refrendados por disciplinas y actividades específicas dentro de la cultura moderna. A través de la conexión con estas diferentes áreas de la praxis social se van conformando los distintos géneros inscriptos dentro del campo de los documentales audiovisuales. Así, por ejemplo, se constituye el documental histórico cuyos diferentes tipos de imágenes (registros audiovisuales, fotografías, dibujos, objetos, testimonios, ficcionalizaciones) son considerados como documentos válidos en función de pautas que se refieren a un campo específico del conocimiento social como es la historia.

Esta modalidad de legitimación se repite en los casos de otros ámbitos de la praxis social relacionados con otras formas de organizar el conocimiento social. De la misma manera trabajan el cine etnográfico (con pautas relacionadas con la etnografía) o el cine didáctico que se relaciona con criterios validados por el discurso pedagógico. Sin embargo existe un tipo de práctica con la que los documentales comparten muchos vasos comunicantes y tienen límites difusos, pero al mismo tiempo, mantienen diferencias desde sus orígenes: el discurso periodístico. Si bien ambos tipos discursivos descansan sobre las cualidades indiciales de las imágenes de los lenguajes audiovisuales, cada tipo intenta interpretar los fenómenos que muestran a través de dos tipos de explicaciones diferentes. Los documentales sostienen sus interpretaciones en función de un cuerpo de conocimientos compartidos y validados por la disciplina en torno a la que se conforma cada uno de los géneros existentes dentro del campo documental. Por su parte, el discurso informativo audiovisual (expresado a través de géneros como los noticieros o los informes

periodísticos) tiende a relacionar los eventos construidos como noticias en relación con el campo omnipresente y difuso de la actualidad. En el marco de esta relación la interpretación de los sucesos presentados se plantea a través de la conformación de casos cuya explicación depende más de ciertas configuraciones arquetípicas para procesar la información que de su conexión con disciplinas ajenas al discurso periodístico

Sintetizando lo expuesto hasta el momento se puede afirmar que el documentalismo se conforma sobre dos ideas: la posibilidad de un tipo de registro automático de la realidad que convalida la existencia de lo representado y su inscripción en el marco de distintas modalidades de prácticas sociales que apoyan la construcción de un conocimiento válido sobre el mundo que nos rodea. Una pregunta que surge luego de constatar cuáles son los parámetros que organizan la lógica de una clasificación social extendida en el tiempo pero lábil como es e documental es el papel que las transformaciones tecnológicas cumplen en la conformación de este tipo de categoría.

2. El documental frente a las transformaciones tecnológicas y discursivas  
A lo largo de su historia el campo de los documentales audiovisuales ha registrado numerosas transformaciones en sus tecnologías de registro y exhibición de imágenes y sonidos (desde las imágenes fotográficas en movimiento del cine a la digitalización pasando por los registros electrónicos del video) y su aparición en nuevos medios como la televisión, el video y los multimedia digitalizados. Pese a que una de las razones aducidas para diferenciar los documentales de otros productos de los lenguajes audiovisuales se relaciona con el dispositivo fotográfico, las diferentes innovaciones técnicas recién señaladas no hicieron otra cosa que expandir el campo del documental tanto por la variedad de los productos que se inscriben en su interior.

A medida que el terreno de los documentales se expande y la clasificación *documental* se utiliza en relación con una variedad mayor de textos y soportes sus límites se hacen más confusos. Esta amplitud y labilidad del concepto *documental* se extiende incluso retrospectivamente. De este modo tipos de filmes cuya inclusión dentro del campo documental no es considerada en un determinado momento con el tiempo pueden ser incluidos dentro de la clasificación<sup>15</sup>.

2.1. El *documental* considerado a través del concepto de dispositivo

El concepto de *dispositivo*<sup>16</sup> puede servir para considerar la lógica que sostiene a esta clasificación que, pese a los repetidos anuncios sobre su muerte, cambia constantemente y crece de manera indudable. La constitución de un *dispositivo* específico propio del *documental* permite comprender la heterogeneidad y variedad de este campo reconocido socialmente y marcar sus diferencias con otros usos de los lenguajes audiovisuales como la ficción, la información o la experimentación formal.

La relación compleja construida alrededor de la creación y transmisión de formas conocimiento legitimadas en diversas áreas de la práctica social hace que los documentales desde sus orígenes circulen materialmente a través de circuitos muchos más amplios que modalidades de los lenguajes hegemónicas como el cine ficcional. Su exhibición no se reduce a las salas cinematográficas como la ficción narrativa o instituciones especializadas como el cine o video experimentales. Esta flexibilidad le permite una mayor posibilidad de adaptación. Así dentro del marco televisivo, especialmente a partir de la difusión de los canales temáticos, el documental encuentra un lugar de expansión en el que redefine sus diferencias tanto con la información audiovisual como con los programas ficcionales o de entretenimiento. Por su parte la difusión del video o de los multimedia digitalizados facilita los usos tradicionales fuera de salas especializadas. A su vez esta adaptabilidad le permite tanto ir asimilando elementos que provienen de otras formas del lenguaje audiovisual - por ejemplo las entrevistas<sup>17</sup> o los presentadores en cámara<sup>18</sup> - como quebrar algunas normas de representación válidas hasta el momento en que se las modifica: la visibilidad del dispositivo técnico (micrófonos, movimientos de bruscos de cámara<sup>19</sup>) o la presencia activa de los realizadores en las pantallas<sup>20</sup>. Inclusive diluye los límites con una ficción a la que parece oponerse desde sus orígenes aceptando dramatizaciones<sup>21</sup> y el valor de textos ficcionales como documentos que representan una época<sup>22</sup>.

Más allá de todas estas transformaciones el conjunto de los documentales permanece unido por la constitución de un régimen de credibilidad constituido en su momento fundacional (las imágenes como información e interpretación del mundo) que, junto con las prácticas ligadas a la exhibición construyen un modelo de sujeto espectador específico. En efecto, tal como plantea Nichols el *documental* desarrolla un tipo de espectador *epistemofílico* que busca aumentar su conocimiento del mundo circundante (Nichols, 1997). Se crea de este

modo una sensación espectral que, en lugar de basarse en un proceso de identificación y empatía como la ficción narrativa clásica, se caracteriza por el reforzamiento de la ilusión referencial y propone una mirada que interpreta algún fenómeno cuya existencia se supone independiente de su registro por parte de los documentalistas. A partir de esta lógica interna se generan tanto las pautas de evaluación de los -se los valora como constructores de conocimiento no como creadores de ilusión- como los criterios de validación de sus contenidos que deben ser considerados representaciones verosímiles de un mundo “realmente” existente<sup>23</sup>.

De esta manera, pese a los cambios tecnológicos y la vinculación con prácticas sociales muy diversas, la clasificación *documental* subsiste. A lo largo de su historia se sostiene esta creencia en el valor de las imágenes para la interpretación del mundo y la transmisión de conocimiento.

## 2.2. Una modalidad de abordaje

Una vez planteada la lógica de la expansión y el mantenimiento del concepto *documental* como categoría que permite reconocer a una amplia variedad de obras producidas a través de diversos lenguajes audiovisuales, queda por despejar la incógnita relacionada por la forma en que las transformaciones tecnológicas y discursivas operan sobre este campo específico. En realidad más que buscar un cierre definitivo a esta problemática el presente trabajo busca justificar y describir una metodología para su abordaje.

Si se revisan los intentos pro construir una historia y una teoría sobre los documentales hasta el momento se pueden reconocer dos grandes líneas diferenciadas por el modo en que relacionan los cambios tecnológicos y las modalidades del documental. Por un lado, están aquellos autores que tienden a desarrollar una mirada inmanente al describir las diferencias entre documentales y sus transformaciones históricas<sup>24</sup>. Para esta postura las innovaciones tecnológicas afectan a las modalidades de producción facilitando la renovación de formas y contenidos aunque actúan como factores anecdóticos, casi externos en el momento de considerar las diferencias de significación que se producen. Así, por ejemplo, los equipos livianos de 16mm y las nuevas posibilidades de registro directo del sonido son presentados en numerosas oportunidades como determinantes de la aparición de estilos como el *cinema vérité* o el cine directo. Lo que no se considera - en Barnows, por ejemplo - o no se avanza demasiado - en Nichols - es en cómo estas tecnologías difundidas

a partir de la expansión de la TV también se relacionan con una nueva modalidad de representación de lo real que se puede rastrear también en la fotografía o en el discurso periodístico. Quizás una de las cuestiones por las que se produce esta simplificación es que estos autores, buscando una legitimación estética, continúan pensando que el *documental* es un fenómeno esencialmente cinematográfico.

La otra posición<sup>25</sup> parte precisamente de la consideración de los documentales como parte del sistema que construyen los medios de comunicación en un momento histórico. En función de su inclusión dentro de cada uno de los distintos sistemas históricos se van definiendo diferentes modalidades de representación de “la realidad” en las que participan tanto las innovaciones tecnológicas como las variaciones discursivas. En este sentido dentro de cada circunstancia histórica existen criterios de validación propios y surgen nuevos verosímiles que se enmarcan dentro de modalidades particulares de construcción del conocimiento. La comparación de las diversas posibilidades que se presentan en el interior del campo *documental* en un momento dado tanto con otras formas discursivas (la prensa, otros tipos de programas de televisión, los productos de las tecnologías informáticas) como con el modo en que las diversas disciplinas que definen los géneros documentales parece ser una vía útil para comprender sus diferencias y transformaciones.

Generalizando quizás un poco se puede afirmar que esta metodología que compara series discursivas que pertenecen a un mismo sistema de medios pero no parecen conectarse (al menos desde el sentido común) se ha aplicado más desde una perspectiva histórica que para un análisis de la producción contemporánea. Si bien desde ciertos lugares de la crítica se han realizado algunos planteos en este sentido, en el nivel teórico más amplio parece resultar más difícil plasmar esta postura. Así, por ejemplo, algunos autores analizan la aparición de nuevas formas de enunciación en los documentales de los últimos años. Realizadores / teóricos como Jean Louis Comolli (2004) o revisiones críticas como las de Emilio Bernini (2004) y la revista *Kilómetro 111* coinciden en afirmar – aunque no avanzan demasiado sobre las causas y consecuencias del hecho señalado – que la televisión ha desplazado al cine del centro del sistema de medios contemporáneo y que, en consecuencia las expresiones renovadoras del documental no se enfrentan tanto con el cine narrativo ficcional hegemónico como con las modalidades televisivas de representación de la realidad. Estas observaciones críticas permiten detectar coincidencias entre realizadores

contemporáneos de distinto origen (Comolli, 2004) o señalar que aunque los realizadores de documentales argentinos contemporáneos tomen como referencia a cineastas del cine argentino de la década de 1960 no pueden realizar una copia exacta de sus estilos dado polemizan con otro tipo de imágenes. La dificultad que plantea este tipo de análisis es que algo que está dado como un hecho por los autores (la hegemonía televisiva) no se encuentra fundamentada más allá de cierta constatación a través del sentido común y que además de indicar este hecho no se trabajan sus consecuencias - seguramente significativas - en un campo más amplio que el de los filmes analizados.

Sobre la base de la revisión de las posiciones detectadas en las diferentes lecturas sobre los documentales se puede describir un posible abordaje que funcione tanto para considerar el conjunto del campo de estudio como análisis de casos individuales. En este sentido resulta pertinente plantear un análisis de los documentales audiovisuales en relación con sus modificaciones tecnológicas y variaciones discursivas como camino de doble vía. Por un lado - como ya se vio - es necesario encarar el estudio de los documentales analizando su inserción dentro del sistema de medios contemporáneo. Por otro, también resulta fundamental entender las regularidades y diferencias que se producen dentro del conjunto de los documentales de un momento histórico con otros estilos y géneros de la historia del documental. A través de este doble juego de comparaciones se puede avanzar simultáneamente sobre implicancias de las transformaciones tecnológicas de los medios y sobre las variantes discursivas que se producen en un campo específico.

### 3. Un ejemplo de análisis

Definir el conjunto del campo documental y la influencia general de las transformaciones tecnológicas en las modalidades de representación evidentemente excede las posibilidades de una ponencia y los avances de nuestra investigación. Lo que puede hacerse en esta situación es plantear un caso concreto en el que se pongan en juego los factores definidos en la propuesta de análisis. Para ello es necesario considerar un problema acotado dentro del campo de estudio de los documentales audiovisuales: ¿de qué modo construyen sentido las modalidades de *enunciación manifiesta*<sup>26</sup> en los documentales contemporáneos?

En todos los productos de los lenguajes audiovisuales se produce necesariamente un efecto enunciativo. Según los momentos históricos, los medios y los estilos dominantes predomina un tipo de enunciación. El llamado Cine Clásico (la narración típica de Hollywood) tiende a la enunciación transparente o *no manifiesta*. Es decir que predominan las historias que parecen desarrollarse frente al espectador sin la mediación de nada ni nadie. Por su parte, el llamado Cine Moderno (autores como Jean Luc Godard o Pier Paolo Pasolini) tiende a una enunciación *manifiesta* en la que el texto fílmico se presenta como un discurso, como un artefacto en el que aparecen huellas visibles y audibles de su proceso de producción. Tradicionalmente se asocia en las críticas, historias y teorías sobre el cine la enunciación manifiesta a un efecto de distanciamiento respecto a la historia o los fenómenos representados. Esto implica una postura crítica tanto frente a lo representado como al lenguaje con que se realiza representación. En este punto el cine adopta una postura similar a la del Arte Moderno en la que el foco de interés se desplaza de lo representado al acto de representación.

Esta postura lleva a que la *enunciación manifiesta* sea considerada como una enunciación de tipo reflexiva. Precisamente con este nombre Bill Nichols define a la modalidad documental en al que se a tiende más a problematizar cómo se presenta la realidad en el film que a reforzar los argumentos que justifican qué se presenta (Nichols, 1997 y 2001). La extrapolación de las categorías *enunciación manifiesta / no manifiesta* del cine narrativo ficcional tal como las plantea Metz al documental resulta operativa si se tienen en cuenta dos condiciones. La primera es que las marcas de enunciación entre un documental y una ficción narrativa clásica son diferentes. Rasgos que en una narración ficcional pueden ser marcas que rompen la sensación espectral de contemplar una historia que se cuenta a sí misma: la presencia de un micrófono en la pantalla, los movimientos bruscos de la cámara o la mirada de un personaje directamente a los ojos del espectador. Lejos de constituirse como una ruptura de la ilusión referencial, en los documentales estas marcas funcionan como una legitimación de lo filmado. Son la prueba de que esas tomas han sido tomadas directamente de la realidad. Los “errores” y las premuras de la filmación son la garantía de que se trabajó “en directo” sin tiempo para manipular lo que se está mostrando<sup>27</sup>. La segunda condición es que la asociación entre la exhibición de marcas explícitas del proceso productivo y una postura reflexiva equivalente a la del Arte Moderno puede ser considerada

como un indicio seguro únicamente en determinadas circunstancias. En el documental contemporáneo no necesariamente *enunciación manifiesta* y reflexividad son sinónimos.

Es aquí donde vale la pena dirigir la mirada hacia el sistema de medios que está funcionando en la actualidad. Tal como plantean, entre otros, Comolli y Bernini es necesario reconocer que la televisión ocupa la modalidad de hegemónica en la representación de la realidad. En términos del mismo Comolli “Cuando los hechos parecen ocurrir primero en la televisión, las perspectivas se desestabilizan: lo real de la representación viene a ocupar el lugar de la representación de lo real” (Comolli, 2004: 46). Es decir que en la televisión las marcas que hacen explícito el proceso enunciativo generan una retórica en la que señalar que se está representando algo y cómo se lo está representando forma parte de la lógica estándar del medio televisivo.

En este marco las posiciones metadiscursivas explícitas son una parte necesaria de los discursos televisivos de tipo no ficción<sup>28</sup>. En consecuencia, las marcas que señalan que lo que se está viendo es producto de un trabajo sobre el registro de la realidad no tienen que implicar necesariamente una actitud reflexiva o crítica. Esto se puede observar con claridad en el siguiente ejemplo: *El caso AMIA*, producido y dirigido por Roman Lejman para el canal de cable Infinito. En la presentación de este programa<sup>29</sup> se ven imágenes del atentado de la mutual israelita tomadas de las transmisiones televisivas editadas en paralelo con el testimonio de una sobreviviente. A medida que aumenta el dramatismo las imágenes del testimonio de la mujer y las imágenes del atentado son presentadas a través de la pantalla de un televisor. Este es un caso flagrante de enunciación enunciada. Lo que se muestra se presenta como un producto de un trabajo sobre lo representado no como una imagen presentada sin mediaciones. Si se aceptara la asociación clásica entre enunciación manifiesta y reflexividad, este efecto debería provocar necesariamente un distanciamiento con respecto al testimonio y la transmisión. Esto llevaría a un cuestionamiento del modo (o al menos a señalar las dificultades) para representar un hecho traumático como el atentado y sus consecuencias. Por el contrario, la equiparación del testimonio con las imágenes conocidas del atentado le confieren un valor de verdad a las palabras de la mujer como a la posición de los realizadores expresada a través de la locución y la figura del presentador. En lugar de cuestionar las imágenes con las que se trabaja mostrándolas como producto de un medio se las hace verdaderas porque son vistas a través de este medio. Y en

consecuencia, si la presentación legitima lo mostrado como “la verdad”, la argumentación que se monta sobre ellas (el resto del documental) termina por presentarse como verdadera. Es decir que en este caso la *enunciación manifiesta* genera un efecto opuesto al distanciamiento crítico.

Podría señalarse que la distancia entre los efectos que produce un documental reflexivo típico y nuestro ejemplo es consecuencia del origen televisivo de *El caso AMIA*. Sin embargo las diferencias entre la modalidad de representación característica del Cine Moderno y sus epígonos contemporáneos sigue estando condicionada por formas de credibilidad diferentes para cada momento histórico. Para argumentar a favor de esta afirmación vale la pena comparar un film de cada momento histórico. Como secuencia emblemática de la reflexividad moderna puede citarse el comienzo de *El fuego inextinguible* de Harun Farocki producido en 1969. Este film de propaganda contra la guerra de Vietnam y los efectos del NAPALM comienza con una secuencia en la que el director habla frente a cámara y explica el objetivo de su trabajo. Dice que podría mostrar los efectos de las bombas incendiarias sobre la población de Vietnam pero los espectadores quedarían horrorizados por la imágenes y pronto las borrarían de su memoria para alejarse del dolor que les podrían provocar. Junto con las imágenes también olvidarían cómo y por qué se usa el NAPALM, cuál es su responsabilidad dentro de este proceso. Culmina la presentación tomando un cigarrillo y quemándose con él su propio antebrazo. El documental continúa describiendo el proceso de fabricación de las bombas incendiarias y la complicidad de las grandes empresas químicas con la guerra a través de escenas ficcionalizadas y dramatizadas. En este film se articulan una propuesta política (el enfrentamiento con la política norteamericana y la necesidad imperiosa de compromiso personal frente a esta injusticia) con una política cinematográfica que critica la modalidad de representación dominante de los documentales explicativos y la falsa ilusión de realidad que plantean las ficciones clásicas.

Resulta interesante comparar esta utilización de los efectos de distanciamiento del Cine Moderno con un documental argentino contemporáneo en el que algunos de los recursos clásicos de la *enunciación manifiesta* moderna juegan un papel diferente al de filmes como *El fuego inextinguible*. Se trata de *Los rubios* de Albertina Carri. En este film la directora exhibe los problemas que tiene para reconstruir la figura y las muertes de sus padres,

desaparecidos durante la dictadura militar de 1976. Para ello se vale de una serie de recursos que llevan su documental hacia formas marcadas de enunciación. Su personaje es asumido, por ella misma y una actriz. Ambas reflexionan sobre entrevistas a los amigos de los padres desaparecidos o sobre circunstancias del rodaje: a veces como Carri, a veces como la actriz interpretando a Carri y a veces como la actriz interpretándose a sí misma. Parte de los recuerdos de la infancia de la protagonista es recordada a través de unos muñecos Playmobil. Se problematizan los problemas del rodaje o las ausencias de ciertos personajes como las hermanas de la directora de la película. Es decir que *Los rubios* tematiza, entre otras cosas, las dificultades de representación de un hecho traumático: no existe la forma acabada de representar el dolor intransferible de la pérdida de los padres. En el caso de *Los rubios* la postura política y la política cinematográfica se diferencian. Se presenta una distancia explícita con el modo en que parte de la sociedad (la generación anterior) recuerda las desapariciones y la militancia de los setenta (los amigos de los padres, la familia, los evaluadores del INCAA). Parece que pueden establecerse distancia con muchas cosas representadas pero también en algunas circunstancias se puede apelar a registrar lo que se ve sin mediaciones. En este tipo de secuencias (por ejemplo, la discusión del equipo sobre la actitud a tomar cuando el INCAA le niega un subsidio) se opta por trabajar con la ilusión referencial: esto es así, aquí no hay una versión. Al mismo tiempo se presenta la dificultad de representación mediante toda la gama de recursos formales que acabamos de describir. Su versión de los hechos es sólo una versión. Intransferible, creíble porque afecta toda la vida de la directora, no solo la historia que cuenta. Sin embargo esta versión excluye tanto la crítica de las imágenes con las que trabaja. Frente a la actitud crítica del Cine Moderno aparece una posición ambivalente en relación con la capacidad de representación de las imágenes. Como en buena parte de los discursos audiovisuales contemporáneos *Los rubios* puede pasar sin transiciones de un régimen documental a uno ficcional y establecer una línea argumentativa utilizando diferentes modalidades de representación. Como en la televisión, en este tipo de cine la retórica utilizada parece ser la que genera el valor de verdad. La argumentación se construye a través de la combinación ficciones, animaciones, entrevistas y registros “en directo”. La exhibición de este juego es lo que termina por construir la credibilidad de lo mostrado.

El ascetismo y la posición crítica frente a las modalidades de representación dominante del Cine Moderno constituyen también un acto de confianza en el poder de las imágenes como herramienta para interpretar la realidad. El punto de vista expresado por estos documentales se sustenta en la creencia en la posibilidad de una visión social compartida sobre determinados sucesos. El juego y la abundancia de las modalidades de representación del cine contemporáneo, en cambio, expresan cierto escepticismo en el valor de esas imágenes. En un mundo saturado de ellas no parecen existir representaciones más válidas que otras. Dentro de este universo casi caótico sólo parece poder desarrollarse una mirada altamente subjetiva, casi intransferible sobre lo que se muestra.

La propuesta de investigar las relaciones entre diversos estilos del documental y el lugar que ocupan en el sistema de medios no consiste defender una propuesta estética por sobre las otras o defender la pertinencia ética de cualquier de ellas. Se trata más bien de comprender, a partir de sus diferencias, cómo se plantean en distintas circunstancias posibilidades de utilizar a los documentales para tratar de interpretar el mundo que nos rodea. Si es que todavía esto resulta posible.

## BIBLIOGRAFÍA

Aprea, Gustavo (2005): "El documental audiovisual como dispositivo" en Rinesi, Eduardo (COMP.): *Política y cultura*, San Miguel, Departamento de publicaciones de la Universidad nacional de General Sarmiento

Barnouw, Eric (1996[1974]): *El documental. Historia y estilo*, Barcelona, GEDISA

Bernini, Emilio (2004): "Un estado (contemporáneo) del documental. Sobre algunos filmes argentinos recientes" en *Kilómetro 111 N° 5*, Buenos aires, Santiago Arcos Editor

Carlón, Mario (2006): *De lo cinematográfico a lo televisivo. Metatelevisión, lenguaje y temporalidad*, Buenos Aires, Ed. La Crujía.

Comolli, Jean Louis (2004): "El anti espectador. Sobre cuatro filmes mutantes" en Yoel, Gerardo: *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*, Buenos Aires, Manantial

Domínguez, Gustavo y Talens, Jenaro (1998): *Orígenes del cine. Historia general del cine. Volumen 1*, Madrid, Cátedra

Gauthier, Guy (1995): *Le documentaire un otre cinema*, Paris, Nathan.

Ledo, Margarita (1998): *Documentalismo fotográfico. Éxodos e identidad*, Madrid, Cátedra

Metz, Christian (2001): “Prefacio a la edición de 1992” en *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*, Barcelona, Paidós

\_\_\_\_\_ (1991): *L'ennontiation impersonelle ou le site du film*, París, Meridien Klincksieck

Nepoti, Roberto (1992): *Storia del documentario*, Bologna, Patron Editore

Nichols, Bill (1997 [1991]): *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós

\_\_\_\_\_ (2001): *Introduction to documentary*, Bloomington, Ind. : Indiana University Press

Paz, María Antonia y Montero, Julio (1999) *Creando la realidad. El cine informativo 1895 – 1945*, Barcelona, Ariel

Schaeffer, Jean Marie (1990): *La imagen precaria (del dispositivo cinematográfico)*, Madrid, Cátedra

Tassara, Mabel (2001). *El castillo de Borgonio. La producción de sentido en el cine*, Buenos aires, Atuel

Vigo, Jean (1980 [1929]): “El punto de vista documental” en Alsina Thevenet, Homero y Romanera I Ramió, Joaquim (Editores.): *Fuentes y documentos del cine*, Barcelona, Gustavo Gili

---

<sup>1</sup> Suele señalarse como momento fundacional en la existencia de un tipo de filmes que se diferencian del cine dominante un artículo de 1926 en el que el periodista, y luego documentalista, John Grierson exalta las películas de John Flaherty (*Nanook* y *Moana*) en contraposición con los convencionalismos narrativos y temáticos que detecta en la producción cinematográfica en su época. Esta calificación de Grierson pronto se convierte en una clasificación en la que se inscribe una serie de obras producidas durante los veinte que cubre un abanico amplio de propuestas que va desde los registros de la vida en sociedades diferentes de la occidental (Flaherty) hasta visiones que buscan desnaturalizar aspectos de la vida cotidiana en las grandes ciudades modernas (Jean Vigo, Walter Ruttmann, Dziga Vertov). La clasificación generada por Grierson se extiende más allá de este momento inicial y subsiste hasta nuestros días. Es así como durante los últimos ochenta años la rúbrica documental recorta un conjunto heterogéneo de productos de los medios audiovisuales y , aunque ha sufrido numerosas transformaciones, sigue siendo reconocida tanto por sus productores como por los diversos públicos a los que se dirigen.

<sup>2</sup>El término dispositivo técnico aquí está utilizado en la acepción que le dan autores como José Luis Fernández y Mario Carlón que, siguiendo los estudios de Christian Metz sobre el cine, diferencian entre un dispositivo técnico (aquél que permite registrar y proyectar imágenes fotográficas en movimiento) y un medio, el cinematográfico que relaciona ese dispositivo técnico con ciertas prácticas sociales como la exhibición a oscuras en salas especialmente creadas para tal fin, el predominio de un tipo de discurso (la ficción narrativa) y la constitución de un tipo de espectador ideal

<sup>3</sup> Tomando como hito inaugural las exhibiciones de los hermanos Lumière durante 1895

<sup>4</sup> Durante la segunda década del siglo XX estabiliza una modalidad de exhibición en salas especialmente diseñadas, se inicia la producción de largometrajes narrativos y se consolida el cine de producción industrial

---

con el desarrollo del sistema de estrellas. Como momento de afirmación de este modelo de cine clásico suele señalarse el estreno de *El nacimiento de una nación* de David W. Griffith en 1915.

<sup>5</sup> Citado por Mario Carlón en (Carlón, 2006)

<sup>6</sup> Los señalamientos en itálica son del texto de Carlón.

<sup>7</sup> Tal como lo hace Carlón en (Carlón, 2006)

<sup>8</sup> La búsqueda de una reproducción mecánica de imágenes en movimiento involucra durante las últimas décadas del siglo XIX a un conjunto amplio de investigadores / inventores en varios países: Edison, en los EEUU, los hermanos Skladanowski en Alemania, Friese – Greene en Inglaterra, Albertini en Italia y Demeny en Francia, entre otros. Los hermanos Lumière se encuentran entre este grupo de pioneros / empresarios que se disputan la patente y las ganancias que produce este nuevo invento. Son de los primeros que logran presentar y explotar económicamente la proyección de imágenes animadas pero quedan (al menos para los historiadores y teóricos franceses) registrados como los “inventores del cine” gracias a la repercusión económica (generan un negocio floreciente) e institucional (en Francia ganan un juicio por la patente) de su versión de un aparato que registra y proyecta imágenes en movimiento. En tal sentido puede consultarse (Domínguez y Talens, 1998)

<sup>9</sup> En este sentido el conflicto bélico producido entre 1914 y 1918 significó una utilización inédita de las imágenes fotográficas y cinematográficas como parte de las estrategias de propaganda implementadas por los diversos gobiernos involucrados en la guerra. Las imágenes “de actualidad” pasan de ser un componente de la información a convertirse en una “necesidad”. Sobre los usos de las imágenes con fines propagandísticos puede consultarse (Paz y Monteiro, 1999)

<sup>10</sup> Margarita Ledo explica cómo según Raymond Williams el concepto de “documento” – *document* en inglés - aparece en las sociedades posteriores al siglo XVIII en el marco legal como acuerdo igualitario en oposición al de “*muniment*” como expresión de la voluntad el Señor. (Ledo, 1998)

<sup>11</sup> Sobre esta base surgen tópicos mediáticos “las imágenes no mienten” o “una imagen puede más que mil palabras”.

<sup>12</sup> Durante sus primeras décadas de vida fotografía más que conformarse como un dispositivo al servicio de las artes visuales y la ciencia tal como esperaban sus primeros defensores, prioriza otros usos. En principio posibilita la masificación del consumo de ciertos géneros pictóricos como el retrato, el desnudo o el paisaje. Más allá de una búsqueda de legitimación adoptando los cánones de la pintura académica y gracias a diferentes mejoras técnicas (reducción del tamaño y peso de los equipos, acortamiento de los tiempos de exposición, mayor luminosidad de las lentes) la fotografía se va abriendo al mundo. De ser una práctica vinculada especialmente al ámbito privado pasa a incorporarse al espacio público a través de su aparición en la prensa gráfica. Dentro de este contexto va adquiriendo el valor de testimonio (aprovechado tanto por la ciencia y la política como por la prensa) gracias al que llega a convertirse en un *documento*.

<sup>13</sup> Según la expresión forjada en la presentación de su película *A propósito de Niza* por el cineasta Jean Vigo, uno de los primeros documentalistas reconocidos (Vigo, 1980)

<sup>14</sup> Ya sea a través de una propuesta de reforma social como la que plantean Flaherty o Grierson, ya sea a través de un cambio revolucionario como el que propugnan Dziga Vertov o Jean Vigo. Evidentemente el documentalismo y la convicción en las posibilidades de influencia sobre el público y la transformación social se relacionan con las ideologías modernistas y un ideal de progreso histórico y social permanente.

<sup>15</sup> Como un ejemplo puede citarse el “crecimiento” de las modalidades del documental entre dos versiones de uno de los teóricos e historiadores que trabajan sobre el tema. En el libro que hasta ahora ha tenido mayor difusión, *La representación de la realidad*, (Nichols, 1997) define cuatro modalidades de cine documental (expositiva, de observación, participativo y reflexivo). Sin embargo en una clasificación posterior (Nichols, 2001) agrega dos modalidades más: la poética y la preformativa. La segunda introduce una nueva categoría para los documentales contemporáneos en los que la expresión de la subjetividad de los autores juega un rol fundamental, mientras que la primera incluye las relaciones del cine con la vanguardia estética producidas dentro de la década de 1920 que en la primera versión habían sido excluidas o minimizadas. Los nuevos usos del *documental* parecen redimensionar su campo aún en forma retrospectiva.

<sup>16</sup> El concepto de *dispositivo* implica que una misma tecnología puede articularse con prácticas organizacionales distintas. Esa es precisamente la diferencia que se establece entre el dispositivo *documental* y los demás usos de los lenguajes audiovisuales. Un mismo conjunto de tecnologías (los registros fotográficos, electrónicos o digitalizados) se relaciona con modos de organización diferentes y constituyen modelos de espectadores distintos. Para una descripción más extensa de la acepción que se le da al concepto de dispositivo se puede ver (Aprea, 2005).

---

<sup>17</sup>A medida que se van modificando los estilos de entrevista en la prensa se transforman en los documentales y el lugar del entrevistador va creciendo. Como posiciones extremas podemos ver las entrevistas en *Tire die* de Fernando Birri durante la década de 1950 y el rol que juegan en la actualidad Jorge Lanta en *Deuda* del propio Lanata y Andrés Schaer o Sergio Wolf en *Yo no sé que me habrán hecho tus ojos* de Wolf y Lorena Muñoz

<sup>18</sup>Este es un rasgo característico de la televisión que en los documentales sirve tanto para suplantar o alivianar la “voz de Dios” del locutor *over* como para entrelazarse con testimonios y entrevistas.

<sup>19</sup>Tal como comienza a verse en noticieros y filmes de propaganda durante la Segunda Guerra Mundial y se convierte en un rasgo definitorio en estilos como los del *cinema verité* o el *direct cinema* de los años sesenta.

<sup>20</sup>Como en los documentales de Michael Moore (*Bowling for Columbine* o *Roger and me*) o en *Los rubios* de Albertina Carri

<sup>21</sup>Por ejemplo las dramatizaciones en *El oro nazi en la Argentina* de o la inclusión del programa televisivo *Algo habrán hecho* presentado por Felipe Pigna y Mario Pergolini.

<sup>22</sup>Como hago Andrés Di Tella en *La televisión yo. Apuntes para un documental* o en *Compañeras reinas* de Fernando Álvarez.

<sup>23</sup>Evidentemente los criterios de verosimilitud y el concepto de realismo va cambiando según los géneros y a través de los estilos.

<sup>24</sup>Dentro de este grupo pueden citarse el clásico trabajo de Eric Barrnow(1996), las lecturas de Guy Gauthier (1995) o Roberto Nepoti (1992) o la obra de Bill Nichols.

<sup>25</sup>En ella pueden incluirse trabajos como los de Margarita Ledo o el de María Antonia Paz y Julio Monteiro en las que se relaciona el surgimiento del fotoperiodismo con la creación del cine documental (Ledo, 1998) o se señalan las relaciones entre el reportaje periodístico, el mundo del espectáculo y el nacimiento del cine (Paz y Monteiro, 1999).

<sup>26</sup>Aquí el término *enunciación manifiesta* está utilizado en sentido que le da Christian Metz y que incluye dos conceptos. Por un lado, el concepto de *enunciación* tomado de la lingüística que en la concepción de Metz se puede sintetizar como un acto a través del cual los enunciados hablan de sí mismos como un acto de producción. La análisis enunciación cinematográfica se diferencia de la lingüística en que necesariamente debe considerar al conjunto del texto producido ya que en el cine (y en los lenguajes mediatizados en general) no existe un equivalente a los déicticos. Al mismo tiempo Metz afirma que la enunciación puede en el cine puede ser *manifiesta* o *no manifiesta*. Esto implica que la enunciación como acto de producción puede sembrar marcas fácilmente visibles en el texto (*enunciación manifiesta*) o tender a borrarlas (*enunciación no manifiesta*) (Metz, 1991)

<sup>27</sup>Evidentemente la sensación de toma directa puede ser reconstruida. Por ejemplo eso es lo que hacían los filmes de propaganda nazi durante la Segunda Guerra Mundial para representar y manipular su versión de las batallas o lo que se hace filmes ficcionales para generar un efecto documental como *El proyecto Blair Witch* o el comienzo de *Rescatando al soldado Ryan*.

<sup>28</sup>Sobre el lugar de las posiciones metadiscursivas en la televisión este trabajo se basa en los análisis de Mario Carlón (Carlón, 2006). En relación con la problemática de la enunciación fílmica contemporánea el modelo son los análisis de Mabel Tassara (Tassara, 2001)

<sup>29</sup>La inclusión del programa dentro de la categoría documental y no dentro de la investigación periodística está dada por: su aparición en a grilla de programación bajo este rubro, su inclusión en una serie de “documentales de investigación” producida para el canal de cable Infinito y su circulación (venta) más allá de las emisiones televisivas. Estos rasgos lo alejan del discurso informativo y lo acercan al campo documental