

Nombres y Apellidos: Grzincich, Claudia Guadalupe.

Correo electrónico: grzincich@gmail.com

Nombres y Apellidos: Parisi, Mariela Lucrecia.

E-mail: marielaparis@gmail.com

Pertenencia Institucional: Escuela de Ciencias de la Información, Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Córdoba.

Eje temático elegido: Producción Discursiva y medios de comunicación.

Palabras clave: *Discurso documental, producción audiovisual, medios de comunicación.*

Título de la ponencia: *“Panorámica del discurso documental: una aproximación a la producción audiovisual universitaria”.*

Introducción:

En las sociedades contemporáneas los medios de comunicación, en especial los audiovisuales, ocupan un lugar determinante y complejo en la construcción, el debate y la interpretación sobre lo acontecido tanto en la actualidad como en el pasado. Sobre ellos se asienta el grueso de la información que tenemos en torno a los acontecimientos más significativos de la vida pública.

En este contexto los documentales audiovisuales se conforman como uno de los principales ámbitos en los que se debate sobre la(s) realidad(es) y la(s) memoria(s) generadas en torno a diversos acontecimientos.

La producción documental ha tenido en Argentina un destino incierto que la condujo del protagonismo en algunos períodos a su casi desaparición en otros. No obstante, a partir del año 2001 ha alcanzado niveles de producción y calidad cada vez más interesantes. Reconocer las claves de esa producción en lo local tiene en los alumnos y egresados de la Escuela de Ciencias de la Información (ECI) de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) unos actores ineludibles¹.

Interesados en describir e interpretar sus características y modalidades discursivas, nos proponemos realizar un recorrido por la producción de discursos audiovisuales de

¹ El presente trabajo se inscribe en la investigación *“Nuevas miradas en investigación y producción de contenidos en la pantalla”* avalado y financiado por la Secretaría de Ciencia y Técnica (SECyT) de la Universidad Nacional de Córdoba, siendo su principal objetivo indagar la producción y realización de contenidos cordobeses.

“no ficción”² llevada a cabo por distintos grupos de estudiantes para la elaboración de su trabajo final de tesis de la licenciatura en Comunicación Social de la ECI.

La línea de creación de estos ‘discursos de la realidad’ marca intereses, estéticas y problemáticas concretas de la sociedad en general que exceden significativamente a un ejercicio académico para aprobar una materia. Cada obra audiovisual, con su propuesta discursiva, estética, técnica y narrativa es formulada a partir de un acercamiento a la realidad desde la que emerge, poniendo en discusión precisamente la relación entre los discursos audiovisuales y la sociedad en la que éstos son producidos y consumidos.

Dichas producciones audiovisuales se constituyen, de este modo, en tanto discursos sociales que, atravesados por las coordenadas del tiempo y del espacio, por las señas identitarias y culturales y por los contextos sociopolíticos e ideológicos, no se confunden con la realidad de la cual manan sino que aparecen como signos que implican una reconstrucción del objeto representado, pero nunca una restitución del mismo.

Si bien el recorrido de búsqueda del material tiene cierta complejidad laberíntica que aún nos encontramos desmontando, ya iniciamos una primera aproximación al mismo, abordando en esta oportunidad producciones documentales presentadas en el marco de distintas ediciones de la Muestra de Trabajos Finales Audiovisuales³ de graduados y estudiantes de la ECI -realizada en el cineclub municipal Hugo del Carril, de la ciudad de Córdoba-; elaboradas, como dijimos, en el marco de procesos académicos de la ECI.

Bifurcaciones de la representación de la realidad: breve pasaje sobre el “género documental”.

Para Bill Nichols, el género documental remite a la realidad cotidiana y emite un discurso sobre el mundo histórico, por lo tanto, contribuye a la formación de nuestra mirada sobre las sociedades y sobre la realidad social.

En un sentido similar al autor (Nichols; 2007), cuando habla del film documental como uno de los “discursos de sobriedad” -que incluyen los discursos sobre las ciencias, la economía, la política y la historia, que afirman describir lo real, decir la verdad-, la

² Dentro del vasto campo que constituye el audiovisual, abordaremos únicamente producciones caracterizadas como de “no ficción” debido a que se trata de una categoría que posibilita incluir tanto producciones documentales clásicas como informes periodísticos, trabajos de archivo, testimoniales o educativos.

³ En el marco de la celebración de los 40 años de la Escuela de Ciencias de la Información, se proyectaron trabajos presentados en la II Muestra de Trabajos Finales Audiovisuales -Tesis- de la licenciatura de la Escuela de Ciencias de la Información de la Universidad Nacional de Córdoba. El objetivo de la muestra era socializar los trabajos realizados y, además, servir de guía para aquellos alumnos que se encontraban en el proceso de tesis.

realizadora documental Jill Godmilow al buscar una etiqueta que reemplace la de "documental", y que incluya todas las películas que hacen algún reclamo de representar el mundo real, decidió llamar a esta enorme clase de películas "filmes edificantes" o "de edificación" reconociendo así la intención de persuadir pero también de lograr que la audiencia llegue a nociones más sofisticadas y refinadas acerca de qué es eso.

La filmación de la realidad social "tal como es" nunca es un registro completo, mecánico e imparcial. Hoy por hoy es imposible pensar que una imagen pueda ser filmada sin alterar el original, que la subjetividad pueda ser dejada de lado desde el mismo momento en que se elige un personaje o un plano. El tratamiento de los referentes se produce en dos niveles: el primero es en el propio registro con la cámara: la subjetividad es inevitable en las posiciones y los movimientos de cámara, en las angulaciones, en la elección de los encuadres y de los sujetos u objetos. El segundo es a través del montaje, que selecciona fragmentos y los reordena, los une o los yuxtapone, con el objeto de producir una realidad o de persuadir al espectador de la veracidad de esa creación.

Por ende, un documental es siempre una interpretación subjetiva de la realidad, y nunca su copia fiel. En el lenguaje cinematográfico cabe aplicar la idea de Emile Benveniste de que "el discurso provoca la emergencia de la subjetividad (...) el lenguaje propone siempre formas vacías que cada locutor en ejercicio de discurso se apropia, y que refiere a su "persona", definiendo al mismo tiempo él mismo como yo y una pareja como tú" (Benveniste, 1997: 184).

El documental construye con los elementos de la realidad una nueva verdad que tiene la impronta ideológica del autor o del grupo que lo realizó. En palabras de Berger: toda imagen encarna un modo de ver. Toda imagen es una visión que ha sido recreada o reproducida, es una apariencia o conjunto de apariencias, que ha sido separada del lugar y el instante en que apareció por primera vez y preservada por unos momentos o unos siglos. Para el autor, el reconocer que la visión específica del hacedor de imágenes formaba parte también de lo registrado es el resultado de una creciente conciencia de la individualidad, acompañada de una creciente conciencia de la historia (Berger, 2000: 15-16).

Desde estas perspectivas, la relación entre imagen y realidad social está indefectiblemente mediada por la forma que toma el modo (o las modalidades) de representación. Es decir, por las formas de organizar textos en relación con ciertos rasgos, como el estilo de filmación, la técnica de montaje y convenciones recurrentes, como las que se establecen con el receptor sobre la relación entre el representante y lo representado.

Cuando hablamos de estilo de filmación hacemos referencia al movimiento de la cámara, a su empleo en la captura de imágenes; al lugar desde donde se la coloca para marcar una perspectiva, un punto de vista particular; la duración de las secuencias, los tipos de planos, ángulo y enfoque. De este modo, sus propiedades selectivas –la imposibilidad de registrarlo "todo"- se relacionan con la mirada del realizador y, al mismo tiempo, guían la mirada del espectador hacia lo que él quiere que vea y cómo quiere que lo vea.

Como dijimos, las decisiones que se toman respecto al montaje también son decisivas para la forma final del producto audiovisual dado que configuran la estructura narrativa. Respetar o no la secuencialidad original, insertar o no imágenes de relleno, música, subtítulos, doblaje, titulación, créditos, no son cuestiones puramente estéticas o informativas, sino que responden a decisiones ancladas en la perspectiva desde la cual se mira y se da a ver.

Ahora bien, dentro del campo documental, hay distintas formas de aproximarse a la realidad. Nichols propone una clasificación a partir de cuatro modos o modalidades de representación como patrones organizativos dominantes en torno a los que se estructuran la mayoría de los textos: expositiva, de observación, interactiva y reflexiva⁴.

Si retomamos esta clasificación podríamos decir, en lo que respecta a los documentales realizados por los alumnos de la ECI, que nos encontramos ante el predominio del modo 'expositivo' u 'objetivo' por sobre el resto de las modalidades.

Emergentes audiovisuales como prácticas de resistencia

Como señalamos anteriormente nos interesa dar cuenta de las características de las producciones audiovisuales generadas en el marco de procesos educativos, de investigación y extensión de la licenciatura en Comunicación Social de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) a lo largo de estos últimos diez años.

En esta primera aproximación abordamos realizaciones producidas por estudiantes en el marco del recorrido académico que los conduce a la elaboración de su trabajo final de tesis de grado. Estos trabajos, emparentados con el género de no ficción –en formato documental, educativo o informativo-, abordan problemáticas y temáticas centrales de nuestra realidad a partir de un proceso de investigación y trabajo de

⁴ Las cuatro modalidades a las que hace referencia Bill Nichols son: a) la modalidad expositiva: se trata del documental clásico o ilustración de un argumento con imágenes. b) la modalidad observacional: cuando se filma la realidad tal como es. c) la modalidad interactiva: se muestra la relación entre el sujeto filmado y el realizador. d) la modalidad reflexiva: cuando se hace consciente al espectador del propio medio de representación (Nichols, 2007: 32-75).

campo, asentado en una propuesta de tratamiento temático, metodológico, estético y comunicacional.

Desde el año 2001 el crecimiento del campo audiovisual -acompañado de tecnologías más accesibles que han facilitado en términos de flexibilidad y comodidad el trabajo documental y no han modificado su esencia como texto genérico- es notorio.

El recorrido realizado para recavar información vinculada con nuestro objeto de estudio nos permitió observar que dichas innovaciones tecnológicas -vinculadas fundamentalmente al formato digital- no condujeron a un nuevo tipo de documental (como podría ser el llamado interactivo) sino más bien fueron empleadas para organizar un tipo discurso documental tradicional, con el lenguaje audiovisual clásico y construido narrativa y argumentativa en forma lineal. Por otro lado, también pudimos observar no sólo la amplitud de la producción audiovisual local sino también su riqueza temática para generar conocimiento con alto valor testimonial.

La línea de creación de estos 'discursos de la realidad' marca intereses y problemáticas concretas de la sociedad en general que exceden significativamente a una práctica académica. Cada obra audiovisual, con su propuesta discursiva, estilística, narrativa y técnica es formulada a partir de un acercamiento a la realidad desde la que emerge, poniendo en discusión precisamente la relación entre los discursos audiovisuales y las condiciones sociales en la que éstos son producidos (y consumidos).

Dichas producciones se constituyen, de este modo, en tanto discursos sociales que, atravesados por las coordenadas del tiempo y del espacio, por las señas identitarias y culturales y por los contextos sociopolíticos, no se confunden con la realidad de la cual manan sino que emergen como signos que implican una reconstrucción del objeto representado, pero nunca una restitución del mismo.

Retomando al documentalista francés Jean Louis Comolli pensamos que: "El primero y el más puro de los gestos cinematográficos no es inocente de intención de sentido, de intervención significativa que viene a turbar —es decir a transformar- el orden del mundo. Filmar es llevar cine al mundo y transformarlo en cine. Sólo una ilusión religiosa de transparencia y de inmanencia puede hacernos creer que nuestra relación con el mundo no está, de entrada, hecha de intervención, de alteración" (Comolli: 2002: 99).

En tal sentido, el análisis discursivo de estos relatos nos permite pensar a los mismos como 'prácticas emergentes' que, en tanto productores de subjetividades, generan

(posibles) 'prácticas de resistencia' a las diferentes formas de poder⁵. En los materiales indagados existe una fuerte recuperación y producción de identidades diversas, de voces y miradas con un intenso valor testimonial de actores y grupos excluidos de las pantallas masivas.

Mediante un tipo de relato expositivo "*Ser Comechingón*" narra la identidad de este pueblo originario de la provincia de Córdoba recuperando del polvo del olvido sus huellas culturales e históricas como así también su presente. La obra revaloriza a esta etnia y a sus descendientes apelando al uso clásico de testimonios en forma coral, apelando a la propia mirada de sus descendientes y la de reconocidos especialistas en el tema. Los distintos elementos del lenguaje audiovisual puestos en juego (la voz, los sonidos ambiente, el silencio, la música, los diálogos, las pausas, el espacio escénico del contexto) enriquecen y consolidan la puesta en marcha del discurso que teje un mundo y una cosmovisión determinada, evocando un universo identitario particular: el *Ser Comechingón*.

A través de este modo de representación comunica una visión del mundo, una cosmovisión distinta a la de la realizadora y el potencial espectador, de manera que esta cultura tan próxima pero a la vez tan lejana y extraña resulte comprensible y coherente para la audiencia.

El documental con formato televisivo "*Gran Hotel Viena. El legado*" recupera la vida del legendario establecimiento cordobés de los años '30 como reflejo de la identidad de los pobladores de la localidad de Miramar, reconstruyendo la historia a través de las voces protagonistas que dan luz a sus mitos y misterios. A través del formato de no ficción, la obra registra aspectos de esta realidad social describiendo los modos de vida de una comunidad del interior provincial que viviera otrora una época dorada y misteriosa. Mediante el uso de una cámara situada a distancia del hotel y en una posición elevada respecto a la horizontal de los ojos ofrece al espectador una visión omnisciente de la situación: el paso del brillo a la opacidad del misterioso Hotel Viena. Por otra parte, a través de relato de tipo objetivo, y de una cámara situada en el ya en el interior del lugar ofrece una visión mucho más implicada y subjetiva sacando a luz los mitos, las potencialidades que existieron, los intereses, las dificultades y puntos de

⁵ La resistencia, de acuerdo a Foucault, sería una resistencia activa, creativa, cuya principal herramienta estaría en prácticas que permitan «desprenderse» de uno mismo, liberarse de la actual subjetividad para construir una nueva y diferente. A estas últimas, Foucault las denomina «prácticas de sí», y consistirían en pequeñas modificaciones en torno a prácticas convencionales y culturalmente establecidas con el fin de generar nuevas prácticas y por ende, nuevas formas de subjetivación. De esta manera, Foucault asume la posibilidad de acción (entendida como resistencia potencial) de todos los individuos para modificar el statu quo. Ver Foucault, Michel. (1996). *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona, Paidós Ibérica S.A. ICE de la Universidad Autónoma de Barcelona.

vista que dan a conocer, sensibilizan y movilizan a toda una sociedad en torno a esta temática.

“Que sepa tejer, que sepa bordar. Que sepa un oficio para ir a trabajar” es un documental de corte social que narra la historia de diferentes mujeres que han decidido participar de los cursos de capacitación en el marco de políticas públicas, desde la perspectiva de lo cotidiano, sus rutinas de vida donde afloran los temores, expectativas y logros fuera y dentro del hogar. La producción no constituye solamente un registro de la realidad, sino que además integra la realidad misma desde una narrativa que se referencia en lo real y que interviene y participa activamente en su constitución. Relación de mutua transformación que es muy vívida para el género.

“El Cuenco” es un documental que gira sobre la idea de *“una sala de teatro independiente. Un grupo de personas. Un espacio de la cultura (que) se muda a ninguna parte”*. El relato audiovisual intenta sensibilizar a partir de la construcción de una identidad peculiar, en torno a este espacio cultural donde se ponen de manifiesto los valores y las motivaciones que movilizan a un grupo de artistas a sostener este ámbito teatral. Todos los esfuerzos y energías puestas. El documental expresa un recorte de la realidad –la historia del espacio y sus protagonistas, los esfuerzos y energías que chocan con el inminente cierre de la sala en el año 2008- expresando una visión subjetiva y parcial del tema. No obstante, aún así, es posible valorarlo como una forma cierta de “documentar” lo que acontece; lo cual permite explorar, precisamente, el valor social de los testimonios personales, lo que expresan más allá de la experiencia individual, y el modo en que configuraron un relato público acerca de lo sucedido. Dado que el testimonio, “sobre todo cuando se halla integrado a un movimiento, expresa, tanto la experiencia individual como el o los discursos que la sociedad mantiene, en el momento en que el testigo cuenta su historia, acerca de los acontecimientos que el testigo ha atravesado” (Wieviorka, 1998, 13).

Tomando como premisa implícita que “representar es abrir la posibilidad de una puesta a distancia que exhala una perspectiva, una elaboración, un pensamiento, un ensueño. Es suspender el tiempo ordinario de la vida, suspender la duración impuesta, para entrar en un tiempo y una duración elegidos y limitados: los de la representación” (Comolli, 2002, 251), *“Un techo para mi país”* construye un relato donde los jóvenes integrantes de la conocida ONG, cuyo nombre lleva por título el documental, realizan un trabajo voluntario construyendo viviendas con madera para personas que carecen de ellas y se encuentran en una posición social y económica altamente desfavorecida. En este documental social con componentes institucionales, la identidad de los actores se asocia al sentimiento de pertenencia a una institución solidaria y al trabajo que se

propaga en los niños que participan y festejan cuando se termina de construir una vivienda comunitaria.

A modo de síntesis

A partir de producciones audiovisuales realizadas por actores inmersos en el campo universitario, nos propusimos indagar el (re)surgimiento y la incipiente consolidación del audiovisual cordobés no ficcional durante la última década.

En esta oportunidad analizamos documentales elaborados por alumnos del último año de la licenciatura en Comunicación social de la UNC durante el período 2001-2011, y nos planteamos algunos interrogantes acerca de la potencialidad de este proceso productivo nucleado en el espacio universitario y su aporte a una economía creativa más diversificada en cuanto a sus contenidos sociales y culturales.

Continuando el modelo de los documentales explicativos las obras indagadas se encuadran en el modo de producción señalado por Nichols como expositivo. El elemento común que las caracteriza es la ilustración del texto por la imagen, de forma que el montaje de las secuencias responde al hilo argumental. La narración en off proporciona la clave para la interpretación correcta de las imágenes, combinada con entrevistas directas.

Las producciones indagadas posibilitan observar que el modelo explicativo no está agotado y que aún permite que se puedan abordar temáticas muy diversas –desde la identidad de un pueblo hasta la historia de un hotel en ruinas que tal vez albergó a Hitler- y, tanto desde un marco de referencia convencional como desde uno crítico, es posible llegar al público y motivarlo hacia una toma de opinión.

Bibliografía

AGUILAR, G. (2006) “Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino”. Santiago Arcos Editor. Buenos Aires.

ANDACHT, F. (2005) “La reflexividad mediática en el género indicial documental”. En Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento, 3: 75-92.

_____ (2001) *Crónica de un entierro muy anunciado*. En “Un camino interdisciplinario hacia la comunicación: semiótica y medios masivos”. Cátedra Unesco. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá. Colombia.

ARNOUX NARVAJA, E. (2006) “Análisis del discurso. Modos de abordar materiales de archivo”. Santiago Arcos Editor, Colección Instrumentos, María Florencia Rizzo. Buenos Aires.

- BECEYRO, R. (2007) "El documental. Algunas cuestiones sobre el género cinematográfico. En *Imágenes de lo Real. La representación de lo político en el documental argentino*". Ed. Librería. Buenos Aires.
- BENVENISTE, E. (1997) "Problemas de Lingüística General II". Siglo XXI editores. México.
- BONFIL BATALLA, G. (1997) *Nuestro patrimonio cultural: un laberinto de significados*, en Enrique Florescano (coord.): "El patrimonio nacional de México". Ed. T. I. Conaculta y Ed. Fondo de Cultura Económica. México.
- BADIOU, A. (2004) *El cine como experimentación filosófica* en "Pensar el Cine 1". Yoel Gerardo (comp.). Ed. Bordes Manantiales. Buenos Aires.
- BERGER, J. (2000) "Modos de ver". Editorial Gustavo Gili. Barcelona.
- BOURDIEU, P. (2003) "Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura". Aurelia Rivera, Córdoba / Buenos Aires.
- BURKE, P. (2005) "Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico". Ed. Crítica, Barcelona.
- CASSETTI, F. y DI CHIO, F. (1991) "Como analizar un film", Ed. Paidós, Barcelona.
- COMOLLI, J.L. (2002) "Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine". Ed. Simurg. Buenos Aires.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2008). "Cuando las imágenes toman posición". Ed. A. Machado. Madrid.
- FAROCKI, H. (2003) "Crítica de la mirada". Ed. Altamira. Buenos Aires.
- FOUCAULT, M. (1996) "Tecnologías del yo y otros textos afines". Barcelona, Paidós. Ibérica S.A. ICE de la Universidad Autónoma de Barcelona.
- _____ (1977) "El juego de M. Foucault", en *Saber y Verdad*. Entrevista publicada en la revista *Ornicar*, N° 10, p. 183.
- GARCÍA CANCLINI, N. (2012) *Geopolítica de la industria cultural e iniciativas emergentes*. En III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA). En: www.asaeca.org/actas.php.
- _____ (2007) *El poder de las imágenes. Diez preguntas sobre su redistribución internacional*. En revista *Estudios Audiovisuales* N° 4 ¿Un diferendo "arte"? En www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num4/canclini-4.pdf
- _____ (2012) "El patrimonio mundial y cultural del siglo XXI". www.myriades1.com
- NICHOLS, B. (1997) "La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental". Editorial Paidós. Buenos Aires.
- SARTORA, J. y RIVAL, S. (2007). "Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino". (Editoras) Ed. Librería. Buenos Aires.

WIEVIORKA, A. (1998) *L'ère du témoin. Paris: Plon*. En: "Estrategias de construcción de testimonios audiovisuales sobre la desaparición de personas en Argentina: el programa televisivo "Nunca Más" de Claudia Feld. Instituto de Desarrollo Económico y Social (IDES). Buenos Aires.

WEINRICHTER, A. (2004). "El cine de no ficción. Desvíos de lo real". TAB Editores. España.