

PROYECTO DE GRADUACION
Trabajo Final de Grado

Operación cambio: El documental social y su impacto persuasivo
En busca de la identificación

Melissa Willaerts
Cuerpo B del PG
23 de Febrero del 2017
Licenciatura en Comunicación Audiovisual
Ensayo
Medios y Estrategias de Comunicación

Agradecimientos

Antes que a nadie, a mis padres, por permitirme aprender todos estos años, por darme el privilegio y el honor de ser su hija, porque sin ellos no hubiese llegado ni a la mitad del largo camino que recorrí, ni sería la mujer que hoy soy. Gracias.

A Mathis, mi hermano y mejor amigo, por ser mi compañero, cómplice y pronto colega. Gracias por haber sido todo lo que necesite durante estos cuatro años.

A Axel, por recordarme todos los días que siempre hay una razón para sonreír y ser el principal motor que me impulsó a terminar cada semestre para poder volver a casa.

A toda mi familia Bonaerense, desde el primero hasta el último, por haber marcado mi vida, haberme enseñado a ver las cosas desde un ángulo diferente y demostrarme una vez más, que la familia no es sangre, pero corazón.

A Candelaria, Gaspar, Fermín y Valentina por la compañía, el apoyo, la ayuda y las locuras que convirtieron esto, en una aventura divertida.

A mis profesores, por toda la enseñanza y las ganas de llegar lejos que me inculcaron. Prometo no defraudarlos.

A todos los que estuvieron y se fueron. A los que se quedaron. A los que están lejos y a los que están cerca. Gracias infinitas a cada uno de ustedes por cada palabra de aliento, por no dejarme bajar los brazos y por sobre todo, gracias por creer en mí.

Índice

Introducción.....	3
Capítulo 1. Los medios audiovisuales como fuente de información.	13
1.1 Los Medios Masivos de Comunicación	13
1.1.1 La Comunicación.....	13
1.1.1.1 Esquema según Shannon y Weaver.....	14
1.1.1.2 Proceso comunicacional según Eco.....	15
1.1.2 La masividad	16
1.2 Los medios audiovisuales	16
1.3 La influencia del audiovisual en la sociedad.....	20
1.3.1 La influencia en la educación	20
1.3.2 La influencia en la opinión pública	23
Capítulo 2. El cine documental.	25
2.1 Breve recorrido histórico	26
2.1.1 Los orígenes de la mano de Flaherty	26
2.2 Entre la ficción y la realidad.....	31
2.3 Categorización	34
2.3.1 Modalidades de representación.....	35
2.3.2 Géneros	40
Capítulo 3. El cine documental social.	43
3.1 Definición de cine social.....	43
3.2 Recorrido por el documental social en la Argentina.....	46
3.3 El resurgimiento del documental	51
3.3.1 Un nuevo escenario para el documental.....	52
3.3.2 Avances técnicos	54
Capítulo 4. Análisis de tres películas documentales sociales argentinas.....	56
4.1 <i>Pochormiga</i> de Francisco Matiozzi	56
4.1.1 Breve Sinopsis	56
4.1.2 Contexto histórico.....	57
4.1.3 Claudio (Pocho) Lepratti.....	58
4.1.4 Análisis.....	60
4.2 <i>Grissinopoli</i> , la nueva esperanza de Ojo Obrero	65
4.2.1 Breve Sinopsis	65
4.2.2 Contexto Histórico	66
4.2.3 Grissinopoli	67
4.2.4 Análisis.....	69
4.3 <i>El Rati Horror Show</i> de Enrique Piñeyro.....	74
4.3.1 Breve sinopsis	74
4.3.2 Las dos historias	75
4.3.3 Análisis.....	78
Capítulo 5. En busca de la movilización	83
5.1 El espectador	83
5.2 La identificación	86
5.2.1 Modalidades de identificación.....	90
5.2.2 Elementos para la identificación	91

Conclusiones	94
Lista de Referencias Bibliográficas.....	98
Bibliografía.....	105

Introducción

Los medios de comunicación han alcanzado un crecimiento imponente a lo largo de los últimos años, los cuales han permitido que la transmisión de un mensaje a escalas inmensurables, sea en la actualidad una realidad al alcance de todos. Ligado con el avance de la tecnología y su magnífica extensión, no es insensato pensar en el abanico de posibilidades que tiene un individuo a su disposición, a la hora de querer transmitir un enunciado. A pesar de ello, los medios comunicacionales tienen un grado de complejidad que limitan, en algunos de los casos, su uso a profesionales y expertos en la cuestión. Es por esto, que aquellos que adquieren el privilegio de dedicarse a ello, deben conocer la importancia y la responsabilidad que cargan consigo en el ámbito de la información y educación de la sociedad.

El presente Proyecto de Graduación (PG) está enmarcado dentro de la categoría Ensayo, ya que el mismo estará basado en una reflexión personal respecto a cuestiones del quehacer profesional y a una perspectiva del desarrollo laboral. Por su parte, este escrito sigue una línea temática centrada en los principales actores comunicacionales que determinan las prácticas sociales, económicas, políticas y culturales de la sociedad, por lo cual se ajustará a la línea temática denominada como Medios y Estrategias de Comunicación.

A lo largo del PG titulado *Operación cambio: El documental social y su impacto persuasivo*, será exhibida y profundizada una problemática que responderá a la siguiente pregunta: ¿Cuál es el elemento responsable del poder persuasivo de un documental de temática social? La producción cinematográfica sigue magnificándose y ampliando sus técnicas y posibilidades de creación. Por ende, es de crucial importancia saber enmarcar y delimitar los procesos correspondientes a este temática en particular e identificar los puntos de convergencia entre películas del mismo género, para así destacar aquellos aspectos recurrentes que no pueden faltar a la hora de su realización.

El objetivo general de este Proyecto de Graduación se encuentra en reflexionar acerca de los elementos utilizados en la realización de una película documental de denuncia social, que favorecen a una mayor difusión del mensaje que le compete. De esta forma, se pretende especular acerca de una posible metodología específica, que le permita a futuros estudiantes y profesionales del medio, conocer cuales son los procesos a seguir y a tener en cuenta, cuando se pretende llevar a cabo una producción documental con intenciones de denuncia social. De esta manera, implantar una herramienta que pueda permitir el aumento de la producción de dichos documentales.

Los objetivos específicos que se tendrán en cuenta para el desarrollo del proyecto son: Indagar respecto a la construcción de los medios de comunicación en busca de un entendimiento de la cuestión. Asimismo, definir el concepto de cine documental y categorizar los tipos de documentales existentes para definir el contexto del documental social. Seguido a esto, detallar su recorrido por la Argentina. Para finalizar, se pretende identificar y analizar tres películas de origen argentino que respondan a las características del género en cuestión.

Han pasado 121 años desde el nacimiento del cine, el 28 de diciembre 1895, con la primera proyección cinematográfica en París. (Marino, 2004). Con más de un siglo de desarrollo, las posibilidades de comunicar a través de imágenes, son cada vez más amplias. En ciertos países alrededor del mundo, como es el caso de los Estados Unidos, el cine se ha convertido en una magnánima industria multimillonaria que produce películas en cadena, casi al estilo fordista. Respondiendo a su carácter de industria, la producción se concentra en aquellas realizaciones que más aporten dinero, denominadas comúnmente por películas *pochocleras*. Sin embargo, esta revolución audiovisual tiene otras ramas que la perciben como herramienta de transformación social, de denuncia y de lucha por ideales. En las últimas décadas, la producción del conocido documental social, se ha ido desarrollando y multiplicando, partiendo con el año 2001 como punto de

quiebre, período de gran carga social y política para el país y con un rebaso de sucesos filmables.

Sujeto a la construcción y aparición de numerosas escuelas de cine y comunicación audiovisual, los realizadores audiovisuales pasaron de ser simples aficionados que aprendían de la profesión observando o recreando, a ser individuos instruidos y con una formación previa, tan extensa como cualquier otra rama de estudios. A pesar de poder contar con una educación universitaria, o posterior, que enmarca la carrera con bases y formalidades, no se puede dejar de lado el posicionamiento del cine como arte puro y llano. Es por esto, que a pesar de las rectitudes enmarcadas por una institución educativa, el cine expone en cada producción una visión única e irrepetible, propuesta por el autor. Es importante inculcar a cada individuo, la motivación de agarrar los fundamentos aprendidos, para recrear una obra que los defina como sujetos, exponga su mirada y de esta forma, el conjunto signifique una herramienta que contribuya con la sociedad y con las personas que lo rodean.

Las temáticas y los planteamientos postulados en este ensayo, han sido propuestos anteriormente en otros Proyectos de Graduación de la Universidad de Palermo, en mayor o menor medida según el trabajo. Para llevar a cabo un estudio acertado, es importante conocer y tener en cuenta de qué manera ha sido tratado el tema con anterioridad, a pesar de no tratárselo desde el mismo enfoque o punto de vista. Por ello, una búsqueda en la base de datos de los Proyectos de Graduación aprobados en la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo, llevaron a la selección de diez trabajos, relacionados de alguna u otra manera con los aspectos que conciernen este ensayo.

Iannone (2013), en su proyecto *Acompañar, aliviar y asistir – Documental por un área de cuidados paliativos*, impulsa a la realización de un video documental mediante el cual se concientice acerca de la situación diaria que viven los pacientes con enfermedades terminales en el *Hospital Provincial de Pacheco*. El autor busca demostrar que a través de la utilización del recurso fílmico mencionado, poniendo en práctica el diseño y la

producción audiovisual, es posible concientizar acerca de una necesidad concreta. Lo cual está directamente ligado con las intenciones de este ensayo, que refiere a necesidades de distintos tipos.

Por su parte, Lozano (2011), mantiene la investigación y producción de un documental de aspecto social. Analizando el género cinematográfico en cuestión y definiendo puntualmente lo que es un documental social, siendo de gran provecho para ser utilizado a modo de guía para este proyecto. En su trabajo *Documental Social*, el autor destaca la importancia que tienen los documentales sociales como medios de concientización y generadores de conocimientos acerca de situaciones humanas, de las cuales, varias veces es ajeno a la población.

Corresponsales de la realidad, escrito por Marinella (2013), propone una nueva forma de hacer cine documental como un medio de expresión y de lucha por los intereses de la sociedad y de cada individuo, todo esto, a través de un nuevo modo de distribución. A pesar de estar enmarcado desde la última etapa de la producción audiovisual, la distribución, este Proyecto de Graduación está estrechamente relacionado con el presente escrito, debido al posicionamiento del documental como una herramienta de denuncia social.

Por otro lado, el PG del autor Piñeros (2011), titulado *Nuevos medios de comunicación para la difusión y distribución de cine documental independiente*, mantiene a su vez gran relación con este trabajo ya que, más allá de rastrear la historia del cine documental en sí mismo y de dar cuenta de las características propias de este género cinematográfico, el autor expone también el funcionamiento de la industria del cine argentino, junto a sus métodos de producción, financiación y circuitos habituales de distribución. Habiéndose planteado, el posible uso de este proyecto como guía para futuros realizadores, no es discordante, tener en cuenta todos los procesos de producción a llevarse a cabo a la hora de realizar un producto audiovisual.

Prias (2013) presenta en su Proyecto de Graduación, las nuevas formas independientes

de hacer cine, participando en festivales y fomentos que subsidien a nuevos emprendedores de la cinematografía para la realización de un documental independiente sobre la inmigración en la Argentina. Manteniendo la temática de un documental de denuncia social, la autora presenta posibles vías de realización de un documental independiente, las cuales pueden llegar a ser de gran utilidad en este PG, en el marco de una producción audiovisual independiente de denuncia social.

A su vez, es posible relacionar este PG con el trabajo escrito por Rodríguez (2015), titulado *Cine social, expresión y voz para todos*. Partiendo de la noción que se tiene de las capacidades del cine documental, el autor propone la creación de talleres itinerantes de cine documental en comunidades de bajos recursos, para de esta forma, generar conciencia e incentivo a los participantes en el ámbito cultural. De esta manera, refleja entonces las capacidades del género para exponer y concientizar respecto a asuntos sociales y culturales.

El cine documental, es un ensayo escrito por Van Opstal (2013) en el cual, la autora ubica al cine documental como puente comunicacional entre dos sectores de la sociedad, alejados entre sí. Directamente ligado al tema que respecta este proyecto, el estudio ahonda acerca de la importancia de la información que circula en los medios y más puntualmente, en el cine documental, pudiendo enfrentar como dos sectores opuestos, a los realizadores que quieran movilizarse ante un hecho que los concierne y del otro lado, las dificultades e inconvenientes que se les presentan para llevarlo a cabo.

Ahondando respecto a la historia del cine de propaganda política, Marguery (2011) escribió *El cine y sus enemigos públicos*. A pesar de tener una focalización distanciada de las intenciones de este trabajo, el autor se centra en el gran poder de persuasión que se puede conseguir a través de un material audiovisual. Esto mismo puede ser aplicado tanto para el cine de propaganda política, extensamente adoptado en tiempos de conflictos durante el siglo pasado, como en el caso del documental y más puntualmente, el documental de denuncia social.

Restrepo (2014) mantiene la temática del autor precedente, proponiendo el desarrollo de un film abiertamente político respecto a la actual represión vivida en Colombia por parte de la fuerza pública y más concretamente la del Escuadrón Móvil Antidisturbios. Una vez más distanciando el aspecto político, el autor expone las características que debe tener un producto audiovisual para generar un impacto persuasivo respecto al hecho por el cual se quiere manifestar. Esto es igual de válido para una denuncia política como social.

De igual manera, Orloff (2013) presenta en su PG *De lo invisible a lo visible*, la dificultad que tiene la entidad solidaria Fundación Saberes en comunicar sus mensajes. Expone el género documental como un tipo de realización audiovisual que permite un acercamiento profundo a situaciones que ocurren habitualmente, en un nivel más íntimo y sugestivo. Buscando encontrar las falencias y errores cometidos que obstruyen el paso de información, el autor evalúa las técnicas adecuadas y necesarias para lograr transmitir un mensaje sin ánimos de lucro, exitosamente, tal como sería el caso de la difusión de un mensaje de carácter social .

Este Proyecto de Graduación está comprendido en su totalidad por cinco capítulos dentro de los cuales se analizarán y desarrollarán ciertos conceptos que permitirán una conclusión final que responda a los propósitos de este mismo.

El primer capítulo está enfocado en los medios audiovisuales como fuente de información. Se contextualizará entrando en profundidad acerca de los medios masivos de comunicación, definiendo cada uno de los términos que lo componen. Seguido a esto, se verá en profundidad la influencia que tiene el audiovisual en la sociedad moderna, más específicamente, en la educación y en la opinión pública. Habiendo señalado la importancia y relevancia que tienen los recursos audiovisuales en la sociedad, se focalizará en la función del documental como herramienta de información.

El segundo capítulo estará destinado a la descripción del cine documental a grandes rasgos. En una primera instancia se enunciará brevemente los orígenes e historia del cine documental, su aparición en el mundo y su desarrollo a lo largo de los años. Seguido

a esto, se expondrá una clasificación de tipos de documentales que permita otorgar categorías distintas para cada conjunto de documentales que estén vinculados por similitudes o semejanzas en cuanto a narrativa, temática o género.

En tercer lugar, se hará hincapié en los documentales de carácter social puntualmente. Definiendo en primer lugar el concepto a grandes rasgos y posteriormente haciendo un recorrido del cine documental social en la Argentina.

En la cuarta instancia, se llevarán a cabo tres distintos análisis, de películas que denuncian un hecho o acontecimiento con repercusión social en la Argentina. En primer lugar se llevará a cabo el análisis de *Pochormiga* (2004) de Francisco Matiozzi, seguido se estudiará el film *Grissinopoli* (2003) de Ojo Obrero y para finalizar, tomando distancia de la época que enmarca los dos análisis precedentes, *El Rati Horror Show* (2010) de Enrique Piñeyro, dará muestra de un film de denuncia social enmarcado por otros acontecimientos, disímiles a una crisis económica, que es lo que compete a las dos películas anteriores, pero manteniendo un mismo objetivo referente a la denuncia social.

Acercándose a la finalización de este proyecto, el capítulo cinco estará destinado a la recopilación de toda la información obtenida en las cuatro instancias que la preceden. Retomando la influencia audiovisual, la relevancia del género en cuestión y los análisis puntualmente exhibidos, se aspirará a revelar los aspectos de mayor importancia y relevancia para la creación de una película documental de aspecto social, con un impacto persuasivo importante.

A modo de conclusión, se determinará la importancia y relevancia que puede llegar a tener este ensayo en futuras producciones documentales y de qué manera puede el lector sacar mayor provecho del mismo. Para finalizar se hará hincapié respecto a la importancia de la movilización de los estudiantes y profesionales del mundo audiovisual para informar y educar al mundo como mejor lo saben hacer, produciendo, filmando y emocionando.

Este proyecto busca aportar a la disciplina, estableciendo un instrumento básico que sirva de apoyo para estudiantes y profesionales con aspiraciones a crear futuras producciones documentales de carácter social. Exponiendo un análisis que dará muestra de los elementos más significativos a tener en cuenta a la hora de llevar a cabo una película documental de denuncia social y haciendo hincapié en los aspectos que favorecen en mayor medida a la difusión del mensaje que se pretende enunciar, el lector podrá combinar, tanto los resultados obtenidos en los análisis presentes en este ensayo. como sus propios aportes, para obtener un resultado único, personal y efectivo.

Capítulo 1. Los medios audiovisuales como fuente de información.

Los medios audiovisuales, si bien son comúnmente considerados un instrumento que le permite a la sociedad la circulación de información, a través de la utilización de material visual y auditivo, el concepto es ampliamente más extenso que eso. Se abordará en un primer lugar, la extensión de los términos que lo conforman, seguido de una breve descripción de algunos medios masivos audiovisuales puntualmente, a modo de ejemplificación. Apuntando específicamente al género de cine documental, se analizará su influencia, tanto en la educación, como en el espacio público.

1.1 Los Medios Masivos de Comunicación

Los medios masivos de comunicación, son una herramienta que puede ser considerada de carácter moderno, que tienen como función, la difusión de información a grandes escalas, logrando hacer llegar un mismo mensaje, a oídos de individuos de distintas partes del mundo, clases sociales, edades e ideologías. Su estudio preciso se dificulta debido a su estrecha subordinación a la tecnología, por lo que la evolución de la misma, significa un desarrollo de los medios masivos de comunicación paralelamente. (Muraro, 1977). En busca de un mejor entendimiento del termino, es sensato apartar cada uno de las palabras que lo construyen y entender su individualismo.

1.1.1 La Comunicación

La comunicación es un concepto que ha sido analizado y dialogado a lo largo de los años por múltiples autores. Es insostenible la idea de ubicar su aparición en la historia de la humanidad, ya que la comunicación en sí misma, conocida como la transmisión de información entre dos entes, existe desde la era de las cavernas y para algunos incluso desde antes. Para enmarcar el estudio es necesario reducir el período temporal en el cual es analizado el concepto, sustentando con autores del siglo pasado y del presente, que proponen teorías vigentes del sistema comunicacional actual.

Observando desde un punto de vista histórico, los términos *comunicación* y *comunicar* fueron sufriendo ciertas variaciones que se ajustan al desarrollo de la sociedad en los últimos siglos. (Wolf, 1987). Winkin (1981) afirma al respecto que “Los usos que en su conjunto significan ‘compartir’ pasan progresivamente a un segundo plano para dejar lugar a los usos lingüísticos centrados en torno al significado del ‘transmitir’.” (p. 14). El mundo presencia un cambio de paradigma comunicacional que da pie al estudio de lo que se conoce por comunicación de masas. En ella, se lleva a cabo la difusión de mensajes a gran escala, es decir, con un alto grado de difusión.

Tal como lo expone Giacomantonio (1979), la transmisión de un mensaje implica dos fases cognoscitivas. Por un lado, el conocimiento del hecho o acontecimiento sobre el cual se quiere comunicar y por el otro, la posibilidad de que a través de esa comunicación, se genere a su vez, conocimiento. La comunicación desde sus inicios, es traducida por la transmisión de conocimiento, tanto para el emisor, como para el receptor.

A un lado del mensaje hay la exigencia de indagar con metodologías oportunas la realidad en la que estamos interesados. Se constituye así un proceso de aprendizaje que nos permitirá abstraer los elementos clave del propio problema y, por tanto, nos llevará a su conocimiento. La actitud que adoptemos para esta tarea será una actitud científica en el momento que afrontemos la investigación con metodologías científicamente correctas. (Giacomantonio, 1979, p. 30).

A medida que la sociedad se desarrolla desde un punto de vista tecnológico, los recursos para comunicar también incrementan. Para dar a conocer, es necesario conocer previamente y esta cadena de conocimiento es cada vez más compleja.

1.1.1.1 Esquema según Shannon y Weaver

Shannon y Weaver (1964) exponen un esquema simple de lo que representa la comunicación que explica el proceso de la transmisión de un mensaje entre dos sujetos. Los autores presentan una fuente de información que contiene un mensaje portado por el transmisor y que será transmitido a un receptor, pasando por una fuente de ruido. De esta forma, el mensaje inicial llega a su destinatario tal como lo exponen los autores,

“Cuando hablo con otra persona mi cerebro es la fuente informativa y el suyo el destinatario; mi sistema vocal es el transmisor y su oreja el receptor”. (p.7).

Sin embargo, este enunciado de la comunicación, deja de lado ciertos aspectos de suma importancia a la hora de transmitir un mensaje, que para algunos, la convierte en una definición obsoleta.

1.1.1.2 Proceso comunicacional según Eco

Eco (1968), expone por su parte, un análisis ampliamente más complejo que el de sus colegas antepuestos, el cual incluye en el proceso comunicativo: la señal, el canal y lo que prevalece con mayor fuerza aquí, el código.

Eco (1965), va aún más lejos en su análisis de la comunicación, centrándose específicamente en los medios de comunicación y proponiendo dos posturas opuestas que denomina como apocalípticos e integrados. En una primera instancia, describe a los apocalípticos como aquellos que cargan consigo un enfoque pesimista acerca de los alcances de la cultura de masas. El autor posiciona la noción de cultura como un hecho aristocrático y solitario, opuesta a la grosería y tosquedad que caracteriza a la multitud. Es por ello que esta postura sostiene que la idea de una cultura con gran amplitud de alcance y compartida por todos, no es más que una anticultura. Contrapuesto a esto, se encuentran los integrados, quienes por lo contrario sustentan una visión positiva del resultado provocado por la cultura de masas, apoyando la idea de una cultura popular, al alcance de todos, fomentando la difusión y recepción de información para ampliar el campo cultural.

Englobando entonces los dos conceptos definidos en los párrafos precedentes, se pueden expresar los medios de comunicación como un canal que permite que circule una cierta cantidad de información, de manera pública y al alcance de todos.

1.1.2 La masividad

El concepto de masividad se da inicio a finales del siglo quince, cuando la reproducción de materiales escritos, pasó del pupitre de un copista, al taller de un impresor. Con la llegada de la imprenta, hubo una revolución del conocimiento y permitió la expansión y difusión de información, cada vez a mayor escala. (Einsenstein, 1994, p.15). Con el pasar de los años y el rápido avance tecnológico que se presencia a diario, la idea de masividad alcanzó otras dimensiones casi inmensurables. Casi seis siglos más tarde, la propagación de un mensaje no solo dejó de representar una dificultad, pero también ofrece una infinidad de procesos a través de los cuales pueden ser llevadas a cabo.

1.2 Los medios audiovisuales

Enmarcados por el campo de estudio al que compete el título de comunicación audiovisual que se pretende defender en este ensayo, es pertinente entrar en sus especificidades. Para ello, se analizará brevemente, los medios masivos de comunicación audiovisuales.

La búsqueda de una definición que englobe todos los aspectos del medio en cuestión, representa un alto grado de complejidad debido a su amplitud y extensión. A pesar de ello, una publicación hecha por el docente Ferrés (2006), expone una definición bastante acertada que es de utilidad para este escrito.

Hablamos de comunicación audiovisual para referirnos a todas aquellas producciones que se expresan mediante la imagen y/o sonido en cualquier clase de soporte y de medio, desde los tradicionales (fotografía, cine, radio, televisión, video) hasta los más recientes (videojuegos, multimedia, Internet...). (2006, p. 102).

Un medio de comunicación masivo audiovisual representa entonces un canal por el cual se puede transmitir un mensaje o idea, con un alto grado de alcance a públicos de distintas clases económicas y sociales, apelando a la yuxtaposición de elementos visuales y auditivos, que en conjunto forman una unidad.

Debido a su extensión, es complejo dedicarle un análisis exhaustivo a cada uno de los medios audiovisuales, ya que además, no existe una única subdivisión que indique su

cantidad exacta. Es por esto, que a modo de ejemplificación se detallarán brevemente tres de ellos, considerados como los más pertinentes a lo que concierne este análisis, siendo importantes portadores de mensajes: la televisión, el Internet y el cine documental. La televisión, no es un medio de comunicación cualquiera, pero es uno de los de mayor presencia en la cultura occidental. No es erróneo afirmar que es uno de los medios audiovisuales con mayor transcendencia y esto ha llevado a que sea considerada como el medio que dirige la cultura y dirige los valores que se hallan en la misma.

El ser humano es muy influenciado por su entorno y con la fuerte presencia de la televisión en el mismo, no hay duda alguna que el comportamiento humano se ve afectado, a mayor o menor medida, por los contenidos que consume el público en el medio televisivo. (Barbero, et. al., 2001, p. 2). La televisión, al igual que la radio, es considerada como un medio de comunicación universal debido a su fácil acceso a las diferentes clases sociales y económicas.

Según un estudio realizado en el 2005 por el Sistema Nacional de Consumo Culturales (SNCC), 9.5 de cada 10 hogares argentinos, poseen televisores, en mayor o menor cantidad dependiendo de su ubicación geográfica. (SNCC, 2006, p. 1). Aunque parezcan excesivas, estas cifras no hacen más que seguir incrementando y alcanzando picos cada vez más altos.

Esto, conjuntamente ligado al poco requerimientos de habilidades complejas para recibir información: solo es necesario oír y mirar, ni siquiera es necesario escuchar ni observar, acrecienta el alcance y la difusión de la información dada.

El ambiente ejerce un potente influjo moderador sobre la conducta, a través de los medios de comunicación impresos y audiovisuales, y especialmente de la televisión, dada su influyente función creadora sobre la opinión pública, determinando y condicionando mucho de lo que suele pensar, decir y hacer la gente. (Barbero, et. al., 2001, p. 3).

Tras un breve repaso de la magnitud del alcance televisivo, no es casualidad que las grandes entidades recurran a este medio para transmitir sus opiniones o informar a la población. De hecho, la televisión se ha convertido en el medio de comunicación

dominante para la transmisión de noticias y entretenimiento. Estudios realizados dan muestra que el consumidor televisivo elige este medio como principal fuente informativa de noticias. (Dominick, 2006, pp. 262-263).

Comprender la totalidad de lo que implica internet, no es viable en unos cuantos párrafos, pero demanda un estudio exhaustivo que ni los grandes conocedores del término lograrían abarcar en varios libros, debido a su amplitud, su infinidad de usos y por sobre todo, su constante cambio y evolución minuto a minuto. Internet es una tecnología de comunicación y a pesar de su expansión y pluralidad de usos, inicialmente se introdujo en la sociedad como tal. Su mayor atractivo se encuentra en la inmediatez del intercambio de información a nivel mundial. Sin embargo, internet no es solo eso y va más lejos que un simple medio de comunicación a nivel mundial. Una vez más, confrontados con la ambigüedad de encontrar una definición lo suficientemente acertada, completa y dentro de lo posible, simplificada, de lo que es Internet, dos autores dan una aproximación de lo que podría definirse por Internet. "Una red de redes basada en los protocolos TCP/IP, una comunidad de gente que usan y desarrollan estos protocolos y un conjunto de recursos accesibles desde esas redes". (Kroll, Hoffman, 1993, p. 1).

A pesar de la complejidad del enunciado es importante entender el concepto de red mundial por la cual se traslada continuamente un caudal de información.

La llegada de internet, ha causado una gran revolución en todos los ámbitos de desarrollo de la vida humana. Con un inicio silencioso, hace ya varias décadas atrás, este medio masivo de comunicación, se ha destacado por un crecimiento a velocidades impensables nunca antes visto en casos precedentes. El flujo de información ha alcanzado un vuelo inimaginable en décadas anteriores y todo lo que engloba el acceso a Internet, representa hoy en día, un sinfín de polémicas y discusiones respecto a sus aspectos tanto positivos, como negativos. A pesar de ser el medio de comunicación más reciente, es considerado hoy el más vasto y completo, ya que, por su versatilidad, integra en distintas medidas, todos los otros medios en sí mismo.

En la cinematografía, el documental representa un mundo aparte con respecto a los otros géneros, en lo que refiere a la forma y el contenido. El documental cuenta hechos reales, que han sucedido o están sucediendo, hechos verídicos. Más allá de la delgada línea divisoria entre la realidad y la ficción, es innegable que una característica del documental se encuentra en la existencia de los personajes antes, durante y después del film, aspecto inexistente en los otros géneros cinematográficos y que connota una conexión con la realidad más fuerte que en cinematografía de otra índole.

El documental tiene una función analizadora de la vida humana que cumple con el objetivo de promocionar valores humanos e individuales. Lejos de la ficción, la película documental es quien ejerce más fuerza para un cambio en la sociedad. (Rabiger, 1987).

El cine documental indaga acerca de la realidad, plantea discursos políticos y sociales, hace un recorrido por todas las áreas y abarca todos los temas. Sin importar la temática, siempre es posible encontrar alguna película, ya sea de ficción o documental, que abarque en mayor o menor medida la temática cuestionada, o en el peor de los casos, que sea de utilidad como punto de partida para una nueva investigación, estudio o debate. Parece sin embargo poco realista pensar que todas las temáticas imaginables, hayan sido abordadas en una película anteriormente, ya que la lista de las mismas, puede considerarse infinita y abstracta, mientras que la cantidad de producciones audiovisuales puede ser contabilizada, aunque con dificultad, por su crecimiento constante. El cine documental es un término muy vasto y extenso, que ha sido estudiado y analizado desde sus inicios con una multiplicidad de posibles definiciones y delimitaciones.

Casi todas las definiciones dicen que el documental, mediante una interpretación creativa de la realidad, nos aporta conocimiento y nos ayuda a comprender la condición humana. Como muy bien afirma el profesor de cine Bill Nichols, las ideas sobre cuáles son los temas que el documental debe tratar cambian constantemente. (Sellé, 2008, p. 7).

El documental responde a necesidades sociales y son caracterizados por movilizarse a favor de algún aspecto social o de índole similar. Con la diversidad de temáticas

abordables en este género cinematográfico, no es erróneo pensar en la misma pluralidad y diversidad de posibilidades narrativas, estéticas y de producción existente en el mundo del documental. Una vez más, existen normas establecidas básicas que deben cumplirse para que el producto sea considerado un documental, pero las mismas son muy amplias, dando pie a una variedad muy grande de documentales de distintos tipos, que se intentará categorizar en capítulos subsiguientes.

1.3 La influencia del audiovisual en la sociedad

Los medios audiovisuales, en sus distintos soportes, conforman hoy en día la ideología de la sociedad, cumpliendo el rol de herramientas que difunden los valores más predominantes en el sistema actual, caracterizado, en gran medida, por el consumo indiscriminado a gran escala, tanto de productos y objetos, como de ideas y estilos de vida. (Aparici, 1995). Los medios audiovisuales, son instrumentos que permiten mantener informada a toda la población acerca de hechos que acontecen al nivel nacional y mundial. El mundo en el que se vive hoy en día, está conectado entre sí de múltiples formas, ya sea desde un punto de vista político, social o hasta ambiental. Es por esto, que todo lo que sucede en una parte de mundo, repercute directamente en el lado opuesto del planeta. Para ser conscientes de la realidad en la que se vive y estar al tanto de lo que sucede, es imprescindible el contacto con los medios de comunicación, los cuales, en su gran mayoría, son de carácter audiovisual.

1.3.1 La influencia en la educación

La mayor parte de la información que reciben las personas a diario, se realiza a través de la vista y del oído. Con el desarrollo tecnológico y el desarrollo social ligado al mismo, se ha comenzado a considerar a los medios audiovisuales, como un importante recurso educativo. Como en cualquier proceso comunicacional, la enseñanza se lleva a cabo con la presencia de un emisor, un mensaje y un receptor. Adame (2009) afirma que anteriormente, desde una perspectiva clásica de la educación, el emisor era el profesor

que dictaba la clase, el mensaje, los contenidos educativos que se pretendían transmitir al alumnado y el receptor, el alumno. Sin embargo, el enfoque cambia con la aparición de múltiples emisores de distintos tipos, que transmiten una variedad de mensajes inmensurables. El alumno, al poder interactuar con ellos, se convierte también en fuente emisora de información, transformando así todo el paradigma esbozado. Por la amplitud y complejidad de estos nuevos medios interactivos y modernos, nace la necesidad de incluirlos en los nuevos modelos de educación, siendo imposible negar su predominio en la sociedad moderna.

Podemos decir entonces que los medios forman parte de la realidad social y tecnológica con la que la escuela debe relacionarse...

Unos medios solo ayudan a mejorar las explicaciones del profesor y otros medios permiten a los alumnos desarrollar actividades programadas por el profesor. Por tanto, el profesor debe decidir cuál es el medio más adecuado para cada situación, además de fomentar el debate y la participación interactiva del alumnado. (Adame, 2009, pp. 9-10).

Las modalidades de educación, están mutando conjuntamente con las tecnologías de comunicación, y su inclusión en el modelo educacional no se basa únicamente en su inserción como instrumento de exposición, pero en la educación audiovisual, respecto a la instrucción de modalidades de uso, que comenzó en un principio, con intenciones sustancialmente proteccionistas, ya que su rápida expansión y su alto grado de diversificación de contenido, fue motivo de alarma y desconfianza en la mente de algunos. Para Aparici (1995), los medios de comunicación de masas, son en realidad algo que puede ser semejante a una enfermedad contra la que es preciso proteger a los niños, ya que lo que los medios infectan, es la cultura en sí misma. El autor expresa que la cultura está contaminada por las motivaciones de los anuncios publicitarios, su manipulación y explotación de la audiencia, como su corrupción del lenguaje y la oferta de atracciones y satisfacciones fáciles y bajas.

Lo llamado, educación audiovisual, nace como disciplina a principio de 1920, en conjunto con los avances cinematográficos de la época. Los docentes y pedagogos, empiezan a utilizar materiales audiovisuales como apoyo didáctico, para hacer llegar de manera más

directa, las lecciones más complejas y abstractas a sus aprendices. Así mismo, en época de guerra, durante el segundo conflicto mundial, con la necesidad de entrenar a una gran cantidad de personas en un espacio de tiempo muy reducido, los servicios militares utilizaron la técnica audiovisual, revelando su gran valor educativo y demostrando ser una valiosa fuente de instrucción, que podía ser explotada en un futuro cercano. (Barros, Barros, 2015).

Desde el punto de vista del profesorado, para poder hacer uso de los medios de enseñanzas audiovisuales, es indispensable un conocimiento previo, y tal como lo plantea Bravo (2004), debe partir de una triple perspectiva. En primer lugar es necesario conocer los medios y tener la capacidad de interpretar y manejar sus códigos de comunicación, los cuales son entendidos como el sistema de símbolos encargados de representar y transmitir información entre el emisor y el receptor. Luego, el autor explicita la importancia del adecuado manejo de los nuevos medios, desde un punto de vista puramente técnico. Al tratarse de una innovación tecnológica en constante renovación, es importante que el docente esté conjuntamente actualizado de las formas de uso de las herramientas con las que cuenta. En último lugar, el saber aplicarlos a la situación de aprendizaje concretamente, es el último requisito expuesto para llevar a cabo una correcta utilización de los nuevos medios de enseñanza. Esta vez desde un punto didáctico, es precisa una correcta estrategia de uso para permitir aprovechar las nuevas posibilidades expresivas y técnicas, y de esta forma, llevar a cabo un mejor aprendizaje para los alumnos.

La inclusión de las nuevas tecnologías y más puntualmente, de los medios audiovisuales en la educación, se posa sobre tres pilares. En primer lugar, la reestructuración del modelo educativo para adaptarlo a las novedades tecnológicas que percibe la sociedad moderna. Para que el punto anterior puede ser llevado a cabo, es primordial, la capacitación de los pedagogos para una utilización eficaz y estratégica, y una correcta formación para el alumnado, no solo exponiéndolo distanciadamente como herramienta,

pero desde la explicación de su construcción y organización, que llevará a su correcto uso en la nuevas generaciones.

1.3.2 La influencia en la opinión pública

Los medios masivos de comunicación tienen una gran influencia en las personas que los consumen. Poseen el poder de modificar no solo costumbres, creencias, elecciones y todo un estilo de vida en su totalidad, pero también son los principales creadores de lo conocido por opinión pública. Definir este término es de gran complejidad debido a su amplitud y extensión que refiere a distintas áreas de estudio, siendo considerado un concepto multidisciplinar. Comúnmente enmarcado dentro del espacio de las ciencias sociales, el concepto de opinión pública es considerado a los ojos de Vincent Price (1994) como uno de los más importantes y vitales de esta rama del saber humano. Tal como Monzón (1990), lo exhibe en su libro: “La opinión pública es una expresión del lenguaje vulgar, y no es seguro que le corresponda una realidad de la cual se pueda definir la estructura ni marcar las fronteras.” (p. 135). Sin embargo Rivadeneira delimita el concepto de opinión pública, considerando:

La opinión pública, es por su formación, un producto de opiniones individuales sobre asuntos de interés común y que se origina en los formas comunicativas humanas, en procesos individuales, primero, y en procesos colectivos, después, en diversos grados, según la naturaleza de las informaciones compartidas por los individuos, a la vez influidas por los intereses particulares de los grupos afectados (1995, p. 125).

Los medios audiovisuales, hoy en día, abarcan una gama muy grande de representaciones y formas de exhibición. En el cine, por un lado, se ha trabajado anteriormente, el concepto de identificación con el personaje, esto quiere decir que el autor busca que el espectador sea capaz de sentir lo que el personaje siente. Al tratarse de cine documental o cine de denuncia social, se pretende llegar a los sentimientos del espectador para hacerlo sentir y reaccionar ante los hechos que se manifiestan. Según lo antepuesto por el autor, este sería el primer paso de la opinión pública, mediando en la opinión individual, que tras la repetición de este hecho, se convierte en un proceso

colectivo. Por otro lado, la televisión es el ejemplo más puntual respecto a este tema. En primer lugar, su extensa difusión, produce un sinfín de opiniones individuales respecto a asuntos de interés común, los cuales, según las modalidades elegidas para ser expuestas, tienden a inclinarse hacia el punto de vista del emisor que lo despliega. Esto quiere decir, que en distintas oportunidades, el espectador se posiciona frente un hecho, creando una opinión individual influenciada por la fuente. Tal como fue definido, son estos conjuntos de opiniones individuales, que forman la opinión colectiva y por ende la opinión pública. Por lo cual, si las opiniones individuales fueron adoptadas en base a un contenido manipulado, la opinión pública y colectiva, también lo fue. Esto acontece, en todos los medios audiovisuales, y por ende, en el documental. Depende entonces de una correcta exposición del problema para que el espectador se pare del mismo lado y de esta forma, la repercusión del mensaje dado, sea positivo.

Capítulo 2. El cine documental.

El cine documental nace a partir de una necesidad humana que consiste en preservar ciertos momentos de la vida del hombre y de su historia. Las principales características del documental, se encuentran, tal como lo indica su nombre, en documentar acontecimientos del presente, para que puedan ser visionados y por ende recordados, en el futuro. Es por esto, que es sensato afirmar que el nacimiento del cine documental, llega con el registro de los primeros fotogramas. Las famosas cintas de imágenes en movimiento de la llegada del tren o del bebe desayunando, reviven estos acontecimientos que se realizaron más de un siglo atrás y que hoy permite su visualización una y otra vez.

En una aproximación más pragmática podríamos decir que el documental es un texto que pretende transmitir un saber o una información, contando que debe haber alguien que quiera transmitir ese saber y alguien que desee aprender o conocer lo que se transmite, es decir, hacen falta un emisor y un receptor o espectador predispuestos a cumplir su rol para que el documental sea entendido como tal. (Ganga, 2004, p. 470).

Esta definición, sin embargo, no contempla todos los aspectos de este género cinematográfico tan amplio y movedido. Antes de concebir dar una definición que pretenda la exactitud del término, se debe tener en cuenta que ni los teóricos ni los realizadores del medio, han logrado ponerse de acuerdo sobre las cuestiones puntuales que lo establecen. A pesar de ello, concibiéndolo su procedencia y origen, se facilita el entendimiento de su función y objetivo que responde a su creación.

Como espectadores, es viable tener más o menos, una idea de a qué hace referencia el cine documental. Sin embargo, no ocurre lo mismo cuando se pretende entrar en profundidad sobre lo que esto significa. En una primera aproximación, se apuntaría a que el género documental contempla dos macro géneros, que por un lado, trata sobre lo real y el tratamiento que se puede llevar a cabo en la narración y la enunciación, asumiendo la capacidad de conformar un discurso sobre el mundo. Opuestamente a esto, la ficción. (Ganga, 2004). Ambos delimitados por una vaga línea divisoria que se pretenderá entender posteriormente. De la misma manera, el documental responde a una serie de representaciones de la realidad que pueden ser clasificadas a través de distintos criterios.

Así mismo, la temática que los comprende puede llevar a otra clasificación, de la cual, surge el documental social. El mismo, ha concebido un desarrollo en el mundo, como también en la Argentina. Un breve recorrido de su historia en el país, permitirá responder a los objetivos finales de este Proyecto de Graduación.

2.1 Breve recorrido histórico

Habiendo transcurrido más de un siglo desde la exhibición de las películas cinematográficas, es necesario para el progreso de este ensayo, analizar en profundidad tanto el desarrollo y estado actual del cine documental, como sus inicios y primeros ejemplares. Siendo el cine un arte y este mismo, un aspecto abstracto aún en la actualidad, la ambigüedad de posicionamientos respecto a las delimitaciones y definiciones de lo que representa realmente un producto audiovisual de carácter documental, son muy amplias y heterogéneas. Se pretenderá a continuación, hacer un breve recorrido por la historia del cine documental, desde su nacimiento hasta la actualidad, recorriendo algunos de los posicionamientos y percepciones de ciertos autores que han dedicado su vida o gran parte de ella, a estudiar y analizar el cine.

La finalidad del documental, tal como yo lo entiendo, es representar la vida bajo la forma en que se vive. Esto no implica en absoluto lo que algunos podrían creer; a saber, que la función del director del documental sea filmar, sin ninguna selección, una serie gris y monótona de hechos. La selección subsiste, y tal vez de forma más rígida que en los mismos film de espectáculo. (Flaherty, 1939).

La discusión más grande que respecta el estudio del cine documental, se encuentra en las enfrentadas posturas respecto a definir al cine documental como un género que narra la realidad o, al ser participe de un recorte de la realidad, como el encuadre o la duración de la toma, considerarlo una ficción. De esta forma, se recorrerá brevemente ambos postulados para un entendimiento más profundo de la cuestión.

2.1.1 Los orígenes de la mano de Flaherty

El nacimiento del cine documental, es tan antiguo como el cine en sí mismo. El 28 de diciembre de 1895, se exhibió públicamente por primera vez, uno de los tantos inventos

innovadores que aparecieron en esas décadas: el cinematógrafo. En el sótano de un gran boulevard de París, los hermanos Auguste y Louis Lumière presentaron ante un público bastante reducido, la proyección de doce películas, con una duración total de treinta minutos. Probablemente la más conocida, es *La llegada del tren a la estación* (1895), sobre la cual, cuentan las crónicas periodísticas, los espectadores se pusieron rápidamente de pie al ver la locomotora acercarse, creyendo que iba a echárseles encima. (Cortés, 2000, p. 9). Este es solo un ejemplo de la conmoción que significó la posibilidad de proyección de imágenes en movimiento en un tiempo y espacio distinto en el que acontecieron. Lo que caracteriza al cine de los hermanos Lumière, es el realismo cotidiano que exponen. En la época, la filmación consistía en posicionar la cámara en algún lugar de la ciudad y registrar acontecimientos reales y habituales, las películas obtenidas eran entonces, un documento social. Sin embargo, a pesar del desarrollo y de las distintas modalidades de uso con las que cuenta hoy la cinematografía, el cine en sus inicios, no era más que un espectáculo con fines únicamente de entretenimiento.

A pesar de ubicar en el tiempo el nacimiento del cine a finales del año 1895, es ilusorio pensar que su origen data realmente de esa fecha. La antesala de dicha proyección, no es más que un cúmulo de ensayos, intentos y errores, por parte de diversos inventores de la época, hasta su perfeccionamiento que llevó el cine a París.

El nacimiento del cinematógrafo fue una labor compleja, el resultado de una larga serie de descubrimientos y progresos en mecánica y óptica, en la industria química y en el conocimiento de las leyes de la visión... La invención del cine fue fundamentalmente la convergencia de tres áreas de investigación: la estroboscopia o persistencia retiniana de las imágenes, la reproducción científica de las imágenes o análisis del movimiento por la fotografía, y la reconstrucción o síntesis del movimiento en proyección. (Gutiérrez, 1979, pp.167-168).

Sin entrar en profundidad respecto a cada uno de los antecedentes técnicos que llevaron finalmente a la creación de la cinematografía, hay que tener en cuenta que el mecanismo del cine, tanto en 1895 como en la actualidad, se basa en el arte de intercalar una imagen fija tras otra, de tal modo, que el objeto o personaje representado, parezca estar en movimiento. Es por esto mismo, que no es desacertado afirmar que es imprescindible

la creación de la fotografía para que el nacimiento del cine, se pueda llevar a cabo. Sin embargo, ahondar sobre la creación de la imagen fija, remonta a varias décadas anteriores que no competen al análisis de este Proyecto de Graduación. Por ende, tal como lo expone Gutierrez Espada (1979), la invención del cine, no es más que el resultado de una larga serie de descubrimientos e investigaciones individuales, por lo que los presuntos inventores del cine, son varios, pues la realidad es que todos ellos aportaron para llegar finalmente a su invención.

Más allá de la historia que precede la invención del cinematógrafo y apuntando hacia décadas posteriores, aparece la primera película en ser considerada un documental: *Nanook, el esquimal* (1922), realizada por Flaherty. El director empezó su trayectoria como explorador en busca de yacimientos mineros, siguiendo los pasos de la profesión de su padre. Sama y Herranz (2007) relatan que poco antes de emprender su tercera expedición hacia la Bahía de Hudson, entusiasmado por las aventuras que estaba por enfrentar, decidió comprarse una cámara y llevar un curso intensivo de filmación antes de partir. Durante dos años filmó la vida de los esquimales y muy pronto la cámara se volvió su obsesión, dejando en segundo plano, su actividad de explorador. Poco después de su última expedición, mientras realizaba el proceso de montaje, accidentalmente un cigarrillo encendió diez mil metros de película, destruyendo todo su material y dejándolo gravemente herido. A pesar de esto, Flaherty no estaba satisfecho con el material obtenido, afirmando que eran varias escenas sueltas sin un hilo conductor. Viendo este acontecimiento como una nueva oportunidad de hacer su película, el director decide emprender nuevamente un viaje, pero esta vez, se concentraría en el personaje de un solo esquimal y su familia, revelando hechos característicos de sus vidas. Con la colaboración total de la familia esquimal, el director pasó semanas junto a ellos, retratando sus vidas cotidianas, tal como lo hacían sus antepasados. Jugando al límite, poniendo en juego su seguridad, la de la familia y la de su cámara, Flaherty, teniendo en

cuenta su experiencia durante la película anterior, utilizó todos los recursos que tuvo a su alcance, para llevar su película a un siguiente nivel.

Incluyó primeros planos y contraplanos, además de algunos movimientos panorámicos y angulaciones para transmitir momentos reveladores. A diferencia de los documentalistas anteriores, aparentemente Flaherty dominaba la 'gramática' del filme, tal como ésta se había desarrollado en las películas de ficción. Dicha evolución no solo había modificado las técnicas sino que había transformado también la sensibilidad del público. La pericia para representar un episodio desde varios ángulos y distancias..., había llegado a ser una parte tan esencial del fenómeno cinematográfico que inconscientemente se la aceptaba como algo 'natural'. (Barnouw, 1996, p. 40).

Al terminar la expedición, el director se concentró en el revelado y montaje de la película, dejándola rápidamente lista para ser proyectada. Para su sorpresa, recibió el rechazo de las más grandes productoras. Tras varios intentos fallidos, finalmente, la organización francesa Pathé, aceptó la comercialización de su película y de ahí en más, Flaherty solo recibió elogios y aclamaciones, siendo considerado uno de los mejores documentales de todos los tiempos. El director cambió de status en el medio audiovisual y recibió múltiples ofertas y propuestas alrededor del mundo. Sin embargo, como sucede con todos los grandes éxitos, las críticas no se ausentaron. El principal motivo yacía en los extremos peligros a los que el director exponía a sus personajes, a pesar de que ciertamente, estos aceptaban de buen grado todos los riesgos, lo que daba muestra del interés mutuo por la filmación y el registro de la realidad. Se decía que las proezas más avezadas eran de hecho propuestas por el mismo Nanook. Esta decisión narrativa que se llevaba a cabo durante el proceso de rodaje, se mantuvo a lo largo de toda su filmografía, exponiendo a sus actores siempre ante grandes hazañas y aventuras que afrontar. Todo esto estaba directamente relacionado con sus propios conflictos. Habiendo tenido contacto con agrupaciones primitivas desde una edad muy temprana, Flaherty había sido testigo del proceso de deterioro de aquellas poblaciones nativas, al entrar en contacto con la civilización moderna y había percibido el mismo detrimento en Nanook, por lo que nacieron en él ciertas inquietudes: "Una de ellas era su creciente sensación de que él mismo representaba la destrucción de culturas aborígenes". (Barnouw, 1996). Ese

sentimiento que cargaba consigo, se vio reflejado a lo largo de todas sus películas subsiguientes, excluyendo a toda costa, todo elemento ajeno al mundo real que estaba retratando, tal como lo hizo con *Nanook* en su momento. Flaherty dejó escrito:

No me propongo hacer películas sobre lo que el hombre blanco ha hecho de los pueblos primitivos... Lo que deseo mostrar es el antiguo carácter majestuoso de estas personas mientras ello sea aún posible, antes de que el hombre blanco destruya no sólo su carácter sino también el pueblo mismo. El vivo deseo que tenía de hacer *Nanook* se debía a mi estima por esa gente, a la admiración por ella; yo deseaba contarles a los demás algo sobre ese pueblo. (Flaherty, 1923).

Al mismo tiempo, se desarrollaron films que denunciaban la desaparición de culturas, advirtiendo así, los primeros films denunciantes, sin embargo Flaherty no enfocaba el aspecto científico, pero destacaba los valores y tradiciones de estos aborígenes, buscando la identificación por parte del público. Durante las décadas siguientes, una gran cantidad de cineastas buscaron seguir los pasos del director mostrando los aspectos de la vida cotidiana de grupos indígenas de distinta índole y procedencia, sin embargo, a diferencia del Flaherty, mantuvieron una visión externa, manteniendo una distancia constante, sin interesarse, en ningún momento, por el individuo en sí mismo. (Colleyn, 1993).

Años más tarde, después de la explotación del género documental caracterizado por su índole exploratoria, el mismo fue encontrando una decadencia y el documental fue abriendo sus puertas a nuevos subgéneros que fueron abriéndose paso y pasando a un primer plano. Debido a la época histórica en la que se encontraba el mundo, y los constantes cambios sociales, este género cinematográfico, giró en rumbo a la crítica social que se presenciaba. (Barnouw, 1996). De esta forma, el cine documental siguió expandiéndose a lo ancho y a lo largo, abarcando cada vez más temáticas y acercándose cada vez más al límite que lo difería de otros géneros, introduciendo así, la duda del posicionamiento de dicha línea divisoria.

2.2 Entre la ficción y la realidad

Paralelamente al cine como documentación de la realidad, es evidente que habitando en una época que presenció un boom respecto a invenciones e innovaciones técnicas, aparecieron, en consecuencia a esa noche en París, interesados en llevar la cinematografía a un siguiente nivel. Georges Méliès, amante de la magia blanca, la ilusión y los magos, le dio una visión distinta a la proyección de imágenes y fusionando su funcionamiento con técnicas de montaje y de ilusión óptica, logró crear el primer cine de ficción, el cual, comprendía vestuario, actores, escenografía y montaje. (Elena, 2002).

Desde entonces, se ha considerado a la ficción y al documental como dos posibilidades expresivas distintas en la cinematografía. Por un lado, la realidad objetiva y cruda, poco intervenida y que mantiene una relación más directa con hechos de la realidad en sí misma. Por otro lado, una realidad basada en la imaginación del hombre y construida en base a distintas realidades. Sin embargo, ambas partes tienen una línea muy difusa y por ende confusa, que se traduce en una multiplicidad de posicionamientos respecto a qué es lo que realmente separa una película documental de una de ficción.

Uno de los principales problemas del documental es que siempre remite al otro campo, al de la ficción. De hecho, no es más que a partir de ella, de su ausencia o de su demanda, que el documental impone su definición. O bien ejerce resistencias a la ficción novelesca en aras a una supuesta objetividad o bien la demanda para escapar al lado meramente didáctico que subyace en su etimología. (Domènec, 2001, pp. 91-92).

La proximidad entre ambas partes se encuentra en su naturaleza como producto audiovisual. Es decir, en ambos casos, el autor decide encuadrar algo y por ende, dejar fuera de encuadre una cierta cantidad de información. Tal como ocurrió con la realización de *Nanook, el esquimal* y como ocurre en toda producción ficcional, existe un proceso previo de preproducción, un posicionamiento de la cámara, un evento o situación puntual que se registra, el cual es decidido por el director y un proceso de post producción y montaje que sigue una linealidad temática y narrativa. Si los aspectos de producción y de narrativa, mantienen una cierta estructura, ambos estando compuestos por una trama,

personajes, situaciones y sucesos, lo que difiere a uno de otro, se encuentra puramente en el contenido que los comprende.

Lo que diferencia ambas partes suele ser, estrictamente, el hecho que uno es una representación de la realidad y el otro no. Sin embargo, a pesar de ser una representación de la realidad, el cine documental se rige por la subjetividad y punto de vista del realizador, e incluso se ficcionaliza una realidad preexistente para que esta pueda ser registrada en el momento y posición que lo requiera la cámara. Tal como sucedió con el primer film de Flaherty, a pesar que los esquimales realizaban actividades cotidianas a sus vidas, el momento puntual registrado, es impuesto y actuado para la cámara, por lo que según lo describen los especialistas de la cuestión, es característico de una ficción. Sin embargo, el cine como tecnología, nace con fines puramente documentales, con la finalidad de retratar la realidad en si misma, pero según el posicionamiento de ciertos autores, la realidad no parece ser algo representable.

Actualmente, realizar una lectura de la realidad a través de un documental supone invariablemente una modificación de la misma. Al añadir a la obra la mirada del cineasta se introduce un elemento extraño, se pervierte el campo que ha de retratarse. Aunque la presencia de la cámara puede resultar decisiva hay que entender que la realidad es inabarcable y no hay forma de aprehenderla. (Del Valle, 2016).

La pretensión del documental se encuentra en acceder a un tema en particular, de manera objetiva y crítica a través de los distintos elementos que lo disponen. Esto llevará a una reflexión por parte del espectador, promoviendo un análisis personal que conducirá a la creación de conclusiones propias a cada individuo. Dichas conclusiones dependerán entonces de la organización y elección de los dispositivos utilizados en la elaboración del producto fílmico y serán los responsables de hacer llegar el mensaje de manera correcta. (Del Valle, 2016). La transmisión de un mensaje dado, queda por ende en manos del realizador y por esto mismo, es importante conocer el correcto funcionamiento y utilidad de cada uno de los componentes fílmicos con los que cuenta para exponer su mensaje.

A pesar de todos los recursos técnicos y narrativos utilizados tanto en el documental como en la ficción, hay quienes abogan por la diferenciación y separación de ambos géneros, posicionando al documental lejos del concepto de ficción.

El documental, aunque seguía basándose en imágenes, se mantenía apartado del dominio ilusorio de la ficción abordando el mundo histórico y las cuestiones reales a las que se enfrentaba... Si se dice que la obra de un documentalista es una ficción como cualquier otra, la mente liberal se asombra y se paraliza. De este modo se ataca al liberalismo documental y se deja muy poca alternativa al realizador, crítico o espectador concienciado. (Nichols, 1997, pp. 150-151).

El documental comparte diversas características con el cine de ficción pero sigue desplegando particularidades importantes que lo diferencian del mismo. Lo referente al control del realizador sobre lo que registra y a la filmación de aspectos sociales, cuyas vidas, aunque están representadas en el film, se extienden más allá del ámbito de ésta, las cuestiones que respectan la estructura del texto fílmico, así como también, la actividad y expectativa del espectador, son tres ángulos del documental: realizador, texto fílmico y espectador. Estos sugieren que el documental es también una ficción pero en nada semejante a cualquier otra. (Nichols, 1997). Cada vez más la ficción se llena de elementos propios del documental y el documental, por su parte, de elementos propios de la ficción. Es como si la cinematografía buscara eliminar los límites para su creación y construir una verdad desde cualquier perspectiva. (Castaño, 2010). La división entre la realidad y la ficción en el cine, es un interrogante disímil a los ojos de cada uno, que se basa principalmente en la perspectiva y punto de vista de cada individuo. Olga Castaño cita a André Bazin: "Hacer las cosas verdaderas, mostrar la realidad, toda la realidad, nada más que la realidad, es quizás una honorable intención. Pero expresado en estos términos no va más allá del plano moral". (Bazin, 1966, p. 147).

Ya sean partidarios de ver el cine como espejo de la realidad o como una ficción, la idea del cine como una reproducción de la realidad, se suele encontrar en autores de ambos bandos, ya que la realidad de la transferencia de la imagen a través de la cámara es irrefutable.

Como los espejos, el cine no es transparente a lo que muestra. Mostrar no tiene nada de pasivo, de inerte, de neutro, y cualquiera sea la claridad del ser o del momento representado, la acción de mostrar permanece opaca; se trata de una acción, un pasaje, una operación, es decir, una turbulencia, un desorden, una no-indiferencia... Compartiendo el secreto de los espejos, el cine se esfuerza en hacernos creer que refleja lo que es, mientras que más bien (o peor): fabrica lo que será. (Yoel, 2002, p. 160).

A pesar de esto, Nichols (1997) argumenta que el cine documental a pesar de estar basado en imágenes, se mantiene apartado del dominio ilusorio que otorga la ficción, abordando las cuestiones reales a las que se enfrentaba el mundo. Sin embargo, el autor denuncia un asedio hacia la idea de ver al documental como un género con un objetivo social admitido, expresando que al designar al cine documental como una ficción como cualquier otra, se asombra y paraliza a la mente liberal, atacando así, al liberalismo documental. Ya sea visto desde un punto de vista moral, científico o artístico, la representación de la realidad y el grado que se le otorgue a la misma, queda en manos del realizador. Sin embargo, dependerá del espectador otorgarle la validez de un documento puramente real o, por lo contrario, comprenderlo como una ficción y atribuirlo como tal. Está claro que la frontera entre los dos géneros ha sido cruzada de ida y de vuelta varias veces, sin embargo eso no representa ninguna pérdida de identidad, ni de un sentido, ni del otro.

2.3 Categorización

Analizar el cine de género documental, puede llegar a ser un proceso extenso, sin embargo, hay aspectos que no pueden ser dejados de lado cuando se pretende el buen entendimiento del término. Exponer el cine, como el documental, implica abarcar un abanico de realizaciones y producciones audiovisuales de distintos tipos y formas, las cuales pueden ser individualizadas unas de otras en base a múltiples criterios. Sin embargo, a lo largo de los años y a través de varios autores y analistas de la cuestión, hoy es posible catalogar el cine y por tanto, el documental, según características y discernimientos, que reúnen a un conjunto de realizaciones en una misma categoría. Este

proceso de clasificación puede ser abarcado desde distintos puntos de vista y por lo tanto la diversificación de categorización es tan amplia como puntos de vista en el planeta. Es por lo tanto viable, crear un ordenamiento que responda a los juicios personales de cada uno, sin embargo la extensión de dicho proceso, excede las intenciones de este ensayo, siendo por ende sensato, apegarse a una codificación moldeada anteriormente. Para ello Nichols (1997) presenta una forma de organización de textos, definida por modalidades.

2.3.1 Modalidades de representación

Las acciones, los hechos, las situaciones, pueden ser representados de distintas maneras. Existen ciertas convenciones y estrategias que entran en juego con el fin de establecer ciertas características comunes entre los textos fílmicos, que permite situarlos dentro de la misma formación discursiva en algún momento histórico determinado. A través de rasgos y convenciones recurrentes, se pueden organizar de forma básica dichos textos, en modalidades de representación. En base a los patrones organizativos dominantes sobre los cuales se estructuran la mayoría de los textos, el documental, según Nichols (1997), puede destacar cuatro modalidades: expositiva, de observación, interactiva y reflexiva.

Estas cuatro modalidades pertenecen a una dialéctica en la que surgen nuevas formas de las limitaciones y restricciones de formas previas y en la que la credibilidad de la impresión de la realidad documental cambia históricamente. Las nuevas modalidades transmiten una nueva perspectiva sobre la realidad. (Nichols, 1997, p. 66).

El cambio y el surgimiento de nuevas modalidades, están sujetas a los cambios históricos que se presenciaban en una época dada, pero también respecto a las necesidades que le surgían al realizador en el mismo contexto. A pesar de esto, los límites que enmarcan el principio y fin de cada una de ellas, no es tan exacta. A pesar de que cada una dominó un mayor desarrollo y por ende, un auge respectivo en distintos períodos y regiones, su convergencia e intercambio se ha presenciado desde el inicio de la historia del cine hasta la actualidad.

Los documentales pertenecientes a la modalidad expositiva son aquellos que pretenden mantener un grado de objetividad y juicio bien establecido, intentando reflejar una verdad universal, sin estar atada a ninguna subjetividad ideológica. Se dirige directamente al espectador, tal como es percibido en los inicios del cine, se utilizan intertítulos para explicitar lo acontecido o introducir lo que se mostrará en la próxima escena. A través de la utilización de la voz en *off* y del montaje, se traduce la intención del realizador en argumentar respecto a una temática dada, con el propósito de persuadir al espectador. Debido a su carácter informativo, es la modalidad más próxima al ensayo, por lo que ha sido la modalidad mayormente utilizada para llevar a cabo la transmisión de una información. Buscando siempre posicionar al espectador respecto a un punto de vista específico, el autor aborda su representación hacia una temática en particular que es, mayormente de interés social (Nichols, 1997). Para esto, tal como lo indica el autor, se lleva a cabo un conocimiento epistemológico, esto quiere decir que se articulan hechos que se aceptan como reconocidos o dados por sentado. Esto permite llevar a cabo un tema en mayor profundidad, abriendo un nuevo campo de atención.

El espectador por lo general esperará que el texto expositivo tome forma en torno a la solución de un problema o enigma: presentando las noticias del día, investigando el funcionamiento del átomo o del universo, abordando las consecuencias de los desechos nucleares o la lluvia ácida, siguiendo la historia de un acontecimiento o la biografía de una persona... En vez del suspense de resolver un misterio o rescatar a una persona cautiva, el documental expositivo se erige a menudo sobre una sensación de implicación dramática en torno a la necesidad de una solución. (Nichols, 1997, p. 72).

Una vez más, aventurando en el límite de la ficción y el documental, se mantiene una organización narrativa similar, reflejada en la misma necesidad de solucionar una problemática en un espacio y tiempo determinados. El documental, sin embargo se apega a un acontecimiento real y la modalidad expositiva puntualmente, pretende movilizar al espectador en torno a la búsqueda de una solución.

A mitad del siglo pasado, por el año 1956, se empezó a utilizar el nombre de *Cine Libre* en Londres. Realizadores y críticos del cine, empeñados por impulsar al cine en nuevas direcciones y apoyados en los nuevos equipos ligeros que abrían las puertas a un nuevo

mundo, no solo de imágenes pero de sonidos, se posicionaron como observadores. Era común que se introduzcan en lugares que la sociedad solía ignorar o mantener ocultos, dejando las conclusiones libradas al espectador, creando un texto fílmico con un alto grado de ambigüedad. (Barnouw, 1996). La modalidad de observación, tal como lo designa su nombre, ponía en el centro de su estudio, el acto de observar. Siendo aún más precisos, estos documentales hacen hincapié en la no intervención del realizador. Nichols (1997), argumenta que esta modalidad le abre paso a los sucesos que acontecen frente a la cámara, basándose en el montaje para reforzar la impresión de temporalidad auténtica, dejando de lado la estructura de montaje que pretendía otorgar ritmo y construir un marco temporal. De la misma forma, en sentido opuesto a la modalidad que la precede, se fue relegando la utilización de la voz en *off*, la música extradiegética, los intertítulos, como también las entrevistas, las cuales implicaban la intervención del autor. Las tomas extensas y el sonido sincrónico se vuelven entonces comunes. Buscando la representación de la realidad lo más exacta posible, era habitual que el espectador presenciara no solo los momentos de acción o diálogos relevantes, pero los mismos eran seguidos por largos tiempos muertos en los que no acontecía nada con un valor narrativo, pero que formaban parte de la cotidianidad de la vida.

La presencia de la cámara 'en el lugar' atestigua su presencia en el mundo histórico; su fijación sugiere un compromiso con lo inmediato, lo íntimo y lo personal... Los sonidos y las imágenes utilizadas se registran en el momento de la filmación de observación, en contraste con la *voice-over* y las imágenes de ilustración de la modalidad expositiva, que no proponen ni requieren un nexo tan íntimo con el momento de la filmación. (Nichols, 1997, p. 74).

El cine de observación le ofrece al espectador la posibilidad de ser participe de la vida cotidiana de un tercero, percibiendo los elementos característicos de la vida en sí misma, que se pierden a través del recorte por montaje o de la ficción. Esto transmite la sensación de formar parte del momento exacto, sin obstrucciones ni limitaciones. Al ver y oír bajo estas condiciones, la pantalla que divide al espectador y al personaje, se desvanece y el espectador se convierte en observador en su estado más puro.

A finales de los cincuentas, los equipos de registro sonoro habían continuado con su desarrollo, permitiendo la sonorización sincronizada que dejaba atrás el proceso de postproducción inevitable en la modalidad anterior. Esto le permitió al realizador reducir la separación que solía tener con el personaje, anteriormente observado, aproximándose y otorgando la posibilidad a una respuesta, apareciendo de esta manera la idea de una conversación, que dentro de la estructura cinematográfica, es presentada como entrevista. Esta nueva modalidad de interacción entre dos entes, cuya relación antes parecía inexistente, llevó a la construcción de postulados tanto a favor como en contra. De la misma manera, surgieron cuestionamientos éticos respecto a los límites hasta donde podía llegar la participación del realizador, sin ser responsable de la manipulación de la realidad, que define el carácter documentalista del film. Nichols (1997) afirma que “La habilidad del entrevistador suele revelarse a través de su capacidad para dar la impresión de que está al servicio del entrevistado, cuyo discurso en realidad controla, en cierto modo como un ventrílocuo.” (p. 88).

A pesar de una aparente idea de conversación, alternada entre entrevistador y entrevistado, las marcas de la presencia de un ente externo a lo que se solía observar, provoca sensación de una manipulación de la realidad. Ante la presencia de este diálogo enmarcado por la entrevista, existe un grado de jerarquía de control, que orienta y dirige el intercambio, posicionando al entrevistador como iniciador y árbitro del intercambio comunicacional. La nueva ola de documentales comprendía una abundancia de entrevistas, las cuales, al ser utilizadas con fines puramente informativos, repercutía en un resultado, plano y tedioso. La efectividad de las entrevistas, se regía por la tensión en las propias preguntas, más allá de la tensión atribuida por la situación misma. (Barnouw, 1996). Cada vez más, implantado en el relato fílmico, el realizador manifiesta su presencia de distintas formas. Ya sea a través de la elección del encuadre, la duración de la toma, o de las preguntas que enmarcan la entrevista, el director encuentra la manera

de estructurar su relato, buscando constantemente nuevas maneras de cómo representarlo.

La modalidad reflexiva, por su parte, representa un cambio en las particularidades sobre las cuales se basaba el cine documental. Hasta entonces, la mayor parte de la producción documental que se realizaba, se preocupaba por tratar temas relacionados directamente con el mundo histórico en sí mismo. El punto de quiebre y cambio de modalidad, se da cuando este enfoque gira en otra dirección y comienza a abordar la cuestión desde el cómo se hace referencia acerca del mundo histórico. El foco de atención cambia entonces del ámbito de la referencia histórica, a las propiedades del texto en sí mismo. Bajo esta nueva visión, cambia conjuntamente la posición del realizador en el film. En variados textos reflexivos, el mismo es presentado como un agente que connota autoridad, dejando atrás su carácter de participante-observador, característico de las modalidades que la preceden. (Nichols, 1997). De esta manera, este cambio de relación, plantea el fin de las discusiones y polémicas sobre cuál es la mejor forma de registrar la realidad. Esta nueva modalidad, pretende detener la ambigüedad entre la ficción y el documental, describiendo al documental como un reflejo de la realidad, una representación ficcionada, que no es más que un recorte. Llegado a esto, el documental reflexivo abre sus puertas a técnicas audiovisuales que antes se rechazaban, acusándolas de atentar contra su carácter documental y real. Se plantea entonces una liberación en cuanto a los límites, proyectando la utilización de todos los procedimientos conocidos, sin importar a qué género o modalidad pertenezca.

En el modo interactivo..., la situación que se va a experimentar y examinar, ya no está situada en otra parte, delimitada y remitida por el texto documental; es la propia situación de visionado. Esta maniobra reflexiva, que ya es una tradición asentada en la ficción, donde sátira, parodia e ironía gozan de una posición destacada, es relativamente nueva en el documental. Este cuestionamiento de su propio estatus, convenciones, efectos y valores puede representar la maduración del género. (Nichols, 1997, pp. 99-100).

Partiendo de esta necesidad de ir en contra de formalidades y restricciones que antes delimitaban el cine documental, las modalidades previamente mencionadas, son puestas

en tela de juicio. Entra en juego un nuevo marco de consciencia en el que el espectador sabe que lo que está viendo no es precisamente un registro de la realidad en sí misma. Tal como lo expresa Nichols (1997), la reflexividad va de la mano con la consciencia ya que es a través de la consciencia, de la forma y la estructura y por ende de sus efectos determinantes, que se pueden entonces crear nuevas estructuras y formas, no solo desde un punto de vista teórico o estético, pero también desde la práctica y por ende, lo social.

2.3.2 Géneros

Las discusiones sobre la cuestión de los géneros, pone en juego aspectos del discurso crítico, político, estético, entre otros, del cine. La determinación de un género cinematográfico, significa un acuerdo entre el emisor y el receptor. Si un individuo se refiere al *cine negro*, la definición del mismo se da por sentado, sin necesidad de especificar su significado. La posibilidad de respuesta por parte del interlocutor, es aún más sostenida, cuando se mantiene dentro del plano aún más generalizado de la noción de género. Emplear categorías como drama, comedia o terror, por más que difícilmente se pueden dogmatizar como universales, es evidente que su extensión en el ámbito cultural es extenso. Al ser utilizadas por los medios, la crítica e individuos de toda clase, representan un entendimiento colectivo asegurado. (Traversa, 1984). Enmarcar la cinematografía dentro de una lista específica de géneros, parece dificultoso para varios autores. La complejidad que engloba cada film, imposibilita una única estructuración temática definitiva. Los esposos Agel y Agel (1956), proponen adoptar preferentemente la noción de *dominancia* o de *línea de fuerza*, y esto, basados no en el contenido aparente ni en la historia de los films, pero en el contenido implícito y el estilo de los mismos.

Sin embargo, cada autor, crítico o realizador, puede posicionarse desde una perspectiva distinta respecto a cuales son los aspectos de mayor jerarquía, que determinan la clasificación de un género. Las obras más representativas de la historia del cine, tales

como *La pasión de Juana de Arco* (1928) de Dreyer o *El ciudadano* (1941) de Welles, escapan de toda tentativa de definición o clasificación. Una obra cargada de vasto contenido y de fuerte originalidad, contiene múltiples caracteres. Es por esto, que el interés del estudio de los géneros, no se haya en clasificar los autores y las obras en un cantidad definida de categorías, pero en dar puntos de vista de conjuntos y principios generales de interpretación y apreciación, los cuales, utilizados apropiadamente y con flexibilidad, podrían permitir captar los múltiples aspectos contenidos en un film. (Vallet, 1963). Dejando las generalidades de lado y entrando más específicamente en la clasificación del cine documental, es posible señalar dos posturas opuestas. Por un lado, el grupo de autores como Nichols (1997), que consideran al documental como un género dentro del conjunto de la producción cinematográfica, equiparable al policial, la comedia o el western, y por el otro, aquellos como Gauthier (1995), que consideran al documental como un conjunto complejo que excede la idea de un único género. En el marco de este ensayo, es pertinente seguir a partir de esta segunda postura, ya que reconoce una distinción entre el cine de documental social, de otros tipos de documentales.

Los distintos tipos de documental se relacionan directamente con distintas prácticas sociales (las estéticas, las didácticas, las políticas, etc.) y, en consecuencia se enmarcan en el cruce de distintos tipos discursivos presentes dentro de los lenguajes audiovisuales. No tener en cuenta la multiplicidad de géneros involucrados bajo la rúbrica documental implica ignorar ciertas diferencias que la propia sociedad establece. (Aprea, 2004).

Por su parte, Odin (2000) define al conjunto documental como un agrupamiento textual construido alrededor de un tipo de efecto de significación específico: el documentalizante. Desde este punto de vista, el campo documental comprende entonces, géneros reconocidos, como los documentales políticos o institucionales, ciertas formas creativas, comúnmente denominadas por documentales de autor, como también, aquellos documentales que juegan con los límites de su clasificación, como sería el caso de los falsos documentales. (Aprea, 2015). La subdivisión del concepto de género dentro del documental es de gran amplitud. Así como sucede en toda la extensión de la historia del cine y más puntualmente del documental, los posicionamientos son variados y hasta

opuestos según quien los plantee. Ya sea por su estructura estética y narrativa, su postura política y social, o su ambición y objetivo como texto fílmico. El género documental puede subdividirse de múltiples formas, según el área de estudio que concierna al clasificador. En el presente caso, sin ánimos de entrar en profundidad dentro de una clasificación específica de este género, se presenta el cine de documental social como un subgénero, enmarcado por la voluntad y la aspiración de provocar la movilización de la sociedad, respecto a una temática puntual, en busca de un cambio positivo para la sociedad.

Capítulo 3. El cine documental social.

Más allá de las modalidades expuestas, que establecen pautas y determinaciones sobre las cuales se define el género documental desde un punto de vista estructural, narrativo o estratégico, existe otro tipo de categorización del cine documental que se basa exclusivamente en la temática y el contenido, más allá de las formas de representación utilizadas. Pretender una clasificación exacta de los tipos de documentales existentes, es insensato, ya que los mismos, son tan variables como la propia mente humana. Cada autor, crítico y hasta estudiante, es capaz de crear una clasificación y cantidad de subgéneros documentales, como su percepción lo designe. Al igual que la comedia, el drama o el suspenso en el género de ficción, el documental no se queda atrás. El mismo, según la materia sobre la cual se respalde, puede ser distinguida como documental social, ecológico, político, entre otros. Una vez más, el interrogante se encuentra en la necesidad de elaborar una definición lo más precisa posible que favorezca al entendimiento de la cuestión y facilite a la continuidad de este ensayo. Seguido a esto, se llevará a cabo un recorrido por el cine social argentino, desde un punto de vista histórico, pretendiendo comprender los motivos de su evolución y desarrollo a lo largo de los años. Según la variación en los modos de producción, la corriente de pensamiento cinematográfica sobre la cual se desarrolla y la aparición de nuevas herramientas técnicas y estructuras narrativas, se ha construido un amplio abanico de representaciones sobre las cuales se pueden encontrar puntos de convergencia y divergencia que los enmarca.

3.1 Definición de cine social

El cine documental, desde su aparición, ha respondido a las necesidades sociales que surgían a lo largo de las décadas. Al pretender mantener una estrecha relación y cercanía con la realidad en si misma, el contexto social y los acontecimientos surgidos contemporáneamente, fueron claros determinantes a cada período de evolución de este

género cinematográfico. Tal como lo dice Pilnik (1998), "A mayor hegemonía en lo político-ideológico en las sociedades, mayor es el esfuerzo que las artes en general y el cine en particular deben realizar por desprenderse de semejante pregnancia y poder plantear algo nuevo, alternativo". (pp. 95-96). El cine, al igual que las otras artes, afrontan períodos de cambios y permanencia a lo largo de su historia y está en la naturaleza del hombre, buscar entender el por qué y el razonamiento ante dichas transformaciones. Distintos autores han aspirado a enmarcar el cine documental, con la intención de entender mejor el género, permitir una estructuración de los diferentes tipos de documentales que existen e identificar lo que difiere a unos de otros.

La interrogación sobre el hacer cinematográfico no constituye una preocupación exclusiva de nuestros días, pero sin duda ha tomado hoy un carácter más que relevante. Más aun cuando quienes la formulan no consideran a su objeto como inerte o puesto en el pasado, sino como ubicado en un proyecto y capaz de producir modificaciones en su contexto de acción. Quien dice modificaciones, no puede pensarlas neutras: ellas apuntan a consolidar lo constituido, o bien a sacudirlo y generar algo nuevo. (Traversa, 1985, p. 45).

El cine documental adquirió un valor social importante, siendo portador y difusor de información en épocas de considerable movimiento histórico y acontecimientos cruciales para la historia de la humanidad. El cine documental tiene cierto vínculo con otros sistemas de no ficción, que en conjunto, Nichols (1997) determina como discursos de sobriedad. Sistemas como la ciencia, la religión, la política, la educación, la economía, entre otros, dan por sentado su poder persuasivo y pueden, pero también deben, ejercer acciones para acarrear consecuencias que agiten el mundo, buscando así su transformación. El discurso que los comprende son denominados por sobriedad ya que rara vez es receptivo a personajes, acontecimiento o mundos ficticios. Una vez más, se destaca el poder de difusión que tiene el documental para crear conciencia en relación a temas de interés social, buscando así un cambio en la percepción del individuo y en su forma de actuar respecto al mismo, logrando una transformación y progreso en la sociedad. A diferencia de la ficción, en el cine documental, los personajes cumplen el rol de actores sociales, mientras que por su parte, el realizador, busca introducirse en los

rincones de la vida privada, entrando en profundidad en aspectos nunca antes cuestionados, con la intención de exponerlas ante el público, manteniendo el propósito informativo y de enseñanza hacia la sociedad. El cine documental bajo el status de prueba del mundo, evidencia su carácter de fuente de conocimiento. A través de las pruebas visibles del mundo que ofrece, el documental afianza su posicionamiento como defensor social y transmisor de noticias. Los documentales muestran situaciones y sucesos que son parte reconocible de un conjunto de experiencias compartidas por la sociedad, que corresponde a la realidad del mundo histórico, y a la visión del individuo hacia él. Este género cinematográfico pretende, tal como fue mencionado con anterioridad, la estimulación de respuestas, a través de actitudes y suposiciones. (Nichols, 1997). El cine documental representa una herramienta de un alto valor instructivo para la sociedad. A pesar del constante debate que intenta separar al documental de la ficción, es innegable reconocer la estrecha proximidad del género documental con la realidad y más específicamente con los acontecimientos sociales y por ende, con la sociedad en sí misma. Mirra (2003), expone que antiguamente, el concepto de documental social hacía referencia a aquellos films que abordaban temáticas de clases sociales o sobre las distintas estructuras de relaciones sociales que coexisten en una misma sociedad, las cuales, al entrar en conflicto, creaban la temática abordada por el documental social. En América Latina el documental social estuvo siempre estrechamente ligado a la lucha de clases y aborda el conflicto social independientemente de sus consecuencias políticas. Esto quiere decir, que a pesar de que en dichos documentales, pueden aparecer datos sobre el conflicto en cuestión e información sobre cada uno de los enfrentados, el documental social siempre buscaba preservar la idea de mantenerse en el campo de los sectores sociales que estaban siendo enfrentados entre sí.

Sin embargo, el cine de documental social no se limita a esto,

Hay otra manera de hacer documentales a los cuales también se les llama sociales y que son los problemas sociales, por ejemplo el hambre, o temas de salud. Es decir,

problemas sociales que no tienen que ver con sectores de la sociedad sino que se los interpreta como generalizados en la sociedad. (Mirra, 2003).

Según lo exhibido por el documentalista antepuesto, se podría llamar documental social a temas que no tienen que ver necesariamente con un conflicto social en particular, tal como se lo definía antiguamente, pero que tiene que ver con problemas que afectan a un conjunto de individuos en la sociedad o a un sector de la misma. Manteniendo esto, en los últimos años ha surgido una nueva variante para este género cinematográfico, que aborda más particularmente, la superación de los problemas existentes en la sociedad, más allá de un conflicto o un problema en sí mismo. En términos generales, el documental como tal, suele estar ligado de alguna manera al aspecto social, sin ser necesariamente la temática principal abordada. En la búsqueda por limitar, dentro de lo posible, lo que define al documental social, es sensato enmarcarlo por aquellos documentales que tienen como núcleo y temática principal, un conflicto social, una problemática que afecte a un grupo sectorizado de la misma, o hasta el abordaje de un progreso en la solución de uno de los anteriores. El concepto de documental social tiene una amplitud en constante evolución, ya que el mismo, está en relación de dependencia con el desarrollo de la sociedad en sí misma, como con los conflictos y problemas que le surjan a la misma.

3.2 Recorrido por el documental social en la Argentina

Para hacer un recorrido por el cine de documental social argentino, es necesario entender el contexto histórico sobre el cual se desarrolló. Los años cincuenta para la Argentina, representan un período de gran importancia desde un punto histórico y político. Con la llegada del golpe militar en 1955, la caída del gobierno de Perón y la lucha entre el peronismo y el anti peronismo, el país estaba inundado por una gran fragilidad política. La conflictividad y el descontento de la sociedad, se vio fuertemente expresado a través del plano cultural e intelectual. El cine particularmente, junto con el espectáculo, se posicionaron como herramientas de fuertes críticas a las políticas de

censura y represivas. Por otro lado, en manos de la política, se exhibían contenidos con propósitos puramente propagandísticos, ligado en su mayoría, al peronismo. (Marrone, 2012). Entrando más en detalle en el campo cinematográfico, durante la Segunda Guerra Mundial, el cine argentino conoció una gran popularidad e influencia internacional. A pesar de que la totalidad de la producción cinematográfica, estaba en manos de cineastas democráticos, el estado norteamericano temió que en algún momento, la industria pase a estar en manos del gobierno pro nazi que se estaba instalando en el país y el cine sea utilizado a favor de la propaganda nazi. Ante esto, cortaron los suministros de películas virgen hacia la Argentina. Siendo los únicos que las producían y enviando todo el material a su país vecino, México, creando toda la industria cinematográfica mexicana a su favor y provocando así, una enorme crisis en el cine argentino, que concluyó con la caída del cine industrial. Ante la desesperación, los productores acudieron al gobierno en busca de una ley de protección que hasta entonces no había sido necesaria. Desde el punto en el que el cine nacional empezó a depender de los subsidios y créditos por parte del gobierno, el carácter crítico con el que ya cargaba la producción cinematográfica, no hizo más que incrementarse. (Di Núbila, 1959). Durante los años de crisis y con el derrumbe del cine industrial argentino, se entabló una competencia entre el cine informativo por un lado, ligado a los noticiarios y cortos documentales, y por el otro, la emergencia de un cine que se proclamó como *cine nuevo o independiente*, del Estado y de la industria nacional. Marrone (2012) despliega que la disputa entre el cine informativo y el cine documental, consistía principalmente en inclinar el subsidio gubernamental a favor del noticiero cinematográfico o del cortometraje documental respectivamente. Tras la victoria del noticiero, se podría entender entonces que la denominación documental independiente, es el reflejo de una voluntad política, en contra de la supremacía de un único sector, en manos del Estado. Para los realizadores, el cine documental era una postura de resistencia en contra del cine industrial y político, posicionando al documental como clave para llevar a cabo la lucha contra el sistema. En

los años que siguieron, la definición del documental se vio muy alterada frente a esta vertiente de documentales independientes que se resistían frente a cualquier influencia implantada por el estado.

Fernando Birri denunciaba a todo el sistema del cine industrial, del que formaba parte el noticiario, como 'subcine'. Lo descalificaba no sólo por su alta estandarización, sus modelos narrativos y espectaculares o por su carencia de valores estéticos o artísticos, sino y en especial por su funcionalidad destinada a la manipulación de las masas, la pasividad y el conformismo. (Marrone, 2012, p. 7).

Birri (1988), titiritero, actor y director argentino, determina entonces que el único y verdadero cine nuevo e independiente, era el cine documental social. El cineasta en sus inicios, parte a Roma a estudiar realización cinematográfica y es ahí dónde a través de películas como *Ladrón de Bicicletas* (1948) y *Roma Ciudad Abierta* (1946) se da cuenta que a partir de la ruptura en los códigos ya establecidos, era posible aproximarse a la realidad social para exponerla. Unos años después, regresa a la Argentina e inicia un seminario sobre cine que resulta un éxito, con más quórum del que jamás imaginó. Birri, junto con ciento treinta estudiantes, se desparraman por toda la ciudad de Santa Fe, en busca de capturar la realidad, teniendo como objetivo, la creación de un foto-documental que bautizaron *Tire Dié* (1958). El film fue la primera experiencia de encuesta social filmada en el país y su estreno, representó, para sorpresa de todos, un espectáculo con una gran cantidad de espectadores, correspondientes a las más variadas condiciones sociales. Esto originó una ola de foto-documentales, que, inspirados por el cineasta, propusieron una nueva mirada preocupada en la temática social. (Marino, 2004). A pesar de esto, cabe recalcar que Birri venía permeado por los preceptos que delimitaban el neorrealismo italiano y sus intenciones al realizar cine, se apegaban a estos. En esta época previa a los años 60, las intenciones del cineasta se limitaban a mostrar la esencia de la realidad de manera transparente, a través de una estructura estética minuciosa, cuya intención se limitaba a mostrar con el único fin de exponer, más no de movilizar ni provocar ningún tipo de cambio o acción en el espectador. Sin embargo, a pesar de no buscar dicha reacción, la movilización se da por parte de los realizadores. Marino (2004)

expone que tal como ocurrió en la Argentina, distintos directores comienzan a movilizarse a lo largo de toda Latinoamérica, bajo distintos nombres como Tercer Cine en la Argentina, *Cinema Novo* en Brasil o Cine Posrevolucionario en Cuba, entre tantos otros, todos con la característica de exponer una realidad social percibida en su propio país. Distintos aspectos sociales, económicos, políticos y culturales de la Argentina en los años que siguieron, dieron paso a la creación de diferentes grupos de manifestaciones, dentro de los cuales, aparece un grupo de documentalistas sociales que inician un cambio en la forma de cómo se venía representando la realidad del país y aportando nuevas propuestas con la finalidad de hacer conocer más profundamente las situaciones en cuestión. En la Argentina se crea el grupo Cine Liberación que aboga por la construcción de un Tercer Cine, describiendo como Primer Cine, al industrial y como Segundo Cine, al cine de autor. Este tercer escalón pretendido en el cine, lo delimita el abordaje de los problemas con los que se enfrenta el realizador en el momento de hacer la película. Habitando una época de múltiples conflictos y movilizaciones políticas y sociales en todo el largo del continente, la intención de mantener una estrecha relación con la realidad, vuelve con fuerza, intentando abrirse paso, frente a la bien asentada, ficción. Aquí inicia un proceso en el que el espectador empieza a tener la posibilidad de reflexionar acerca de lo que ocurre a su alrededor y conectarse de otra manera con estos escenarios sociales. Llegado a este punto, se crea una ruptura en la realización cinematográfica argentina. El grupo Cine Liberación manejaba una visión militante que ya no tenía como único fin el de informar, pasando de una intención pedagógica, manejada por Birri, a una visión transformista, que pretende movilizar al espectador. La película *La hora de los hornos* (1968), bajo la dirección de Getino y Solanas, representó una ruptura con el cine tradicional en distintos aspectos, no solo desde el punto de vista narrativo, pero también en lo que respecta los modos de distribución y exhibición que fueron utilizados.

La hora... abrió un circuito clandestino de exhibición, pero en un espacio relativamente seguro, controlado por las organizaciones populares en ascenso. Allí se multiplicaron las copias y se descentralizó su uso. Cada exhibición se adecuó a las características de quienes la organizaban y a quienes fueran sus receptores. La

libertad del 'exhibidor' o del 'público' fue así mucho más respetada que la del 'autor', disuelta y al servicio de aquella otra. (Getino, 1998, p. 58).

Ya no se pretendía entonces dar muestra de un testimonio objetivamente, pero de entrar en profundidad acerca del proceso, incorporando una actitud, dentro de lo posible, militante. Tal como lo enuncian Solanas y Getino (1973), *La hora de los hornos*, antes de ser considerada un film, debería ser considerada un Acto, un Acto en busca de la Liberación. Una obra inconclusa que se dispuso para que esté abierta a discusiones y a la incorporación de diálogos, como también al encuentro de nuevas visiones revolucionarias. De esta forma, una ola de documentalistas tanto en la Argentina como en los demás países latinoamericanos, fueron aportando a la historia, registrando tanto sucesos de rebelión, como realidades sociales desconocidas por una gran parte de la sociedad, otorgando su vida a difundir hechos y expandir conocimiento. Gleyser (1974), documentalista muy reconocido por sus grandes aportes al cine, afirmaba que 'nosotros no hacemos films para morir, sino para vivir, para vivir mejor. Y si se nos va la vida en ello, vendrán otros que continuarán', lo cual describe y sustenta su repentina desaparición durante la dictadura en 1976. Con el pasar de los años, las temáticas abordadas en las películas dejaron de girar únicamente en torno a los movimientos políticos o económicos del país, abriendo la posibilidad de trabajar con otras temáticas sociales, demostrando la capacidad que tiene este tipo de cine de explorar y dar a conocer cualquier temática social que cause algún tipo de preocupación en la sociedad, o que contrariamente a esto, cause algún tipo de admiración o interés en la misma.

La conflictiva historia política que ha vivido el país en las últimas décadas, hizo que se crearan piezas audiovisuales de gran relevancia. De la misma manera, el interés de los documentalistas también se incrementó al verse impulsados por el contexto social que percibían y haciendo uso de las herramientas que un realizador posee, podían dar a conocer la realidad que los rodeaba.

Por cómo fue guiada la historia del cine social argentino, se puede decir que las temáticas abordadas en los films, están marcadas bajo los aspectos sociales y las

relaciones que existen entre ellas. Lo cual se mantiene y se confirmará con la llegada de la crisis del 2001 y la explotación audiovisual que se percibió paralelamente.

3.3 El resurgimiento del documental

Desde la aparición del cine en la Argentina, el documental ha conocido un gran protagonismo en ciertos períodos y se ha visto al borde de la desaparición en otros. A pesar de esto, enfrentándose con dificultades, prohibiciones y falta insumos, la industria audiovisual nunca se detuvo por completo. El cine documental ha alcanzado niveles de producción y calidad cada vez más altos en las últimas décadas. Es sensato adjudicar este crecimiento a la situación de crisis social que vivieron los argentinos en el 2001 y que significó una abundancia de acontecimientos filmables. El hombre de la cámara, pasó a ser uno más dentro de las movilizaciones populares, junto a quien cargaba el bombo y las banderas. Russo (2011), cita a Humberto Ríos, cineasta militante que tuvo participación de las experiencias audiovisuales del nuevo milenio.

Las jóvenes cámaras, surgieron amparadas por las nuevas tecnologías digitales y por una urgencia testimonial imparable... Todo quedó atrapado por las lentes de esas novedosas cámaras. Esas situaciones de rebeldía civil, convocó al surgimiento de grupos de cineastas documentalistas (o que se transformaron en documentalistas) bajo diversos rótulos, pero de todos modos con una finalidad primaria y urgente: dar cuenta de lo que sucedía en el seno de la sociedad civil. (Ríos, 2011).

Los objetivos se mantienen, la necesidad de divulgar y denunciar situaciones sociales que de cierta manera u otra, afectan a todos. Sin embargo, los acontecimientos y el contexto en que se vivía, no es el único responsable de la expansión del cine documental. Si bien lo que acontece frente a la cámara, es el núcleo y base del producto final, no se puede hacer caso omiso a las herramientas que necesita un documentalista para poder llevar a cabo su tarea. Tal como lo menciona Ríos (2011), el nuevo milenio no solo llegó junto a un sinfín de acontecimientos históricos, políticos y sociales, pero también llegó de la mano de una era de innovaciones técnicas que fueron de gran relevancia para la expansión audiovisual y permitieron filmar en tiempos y lugares donde antes eran impensables.

3.3.1 Un nuevo escenario para el documental

La Argentina del 2001, sufrió un terremoto social que contribuyó a que numerosos jóvenes se sumen a diario al cine documental. Cada vez más, los nuevos cineastas dirigen su atención a la producción de documentales, aportando obras originales, creativas y desafiantes ante lo existente. La revolución del documental nace en base a una necesidad, tanto personal, como social. Solanas (2004), en una entrevista, cuenta que su vuelta al cine documental, se dio principalmente por dos razones: en primer lugar, la necesidad personal de mostrar lo que sucedía en aquellos días de diciembre del 2001, pero desde una perspectiva propia e individual, y por otro lado, hacerlo con sus propios medio audiovisuales ya que el Instituto Nacional de Cine Argentino (INCA), al igual que el resto del país, se encontraban atravesando una difícil situación económica.

Yo, con mi camarita digital, salí a la calle; no quería perderme lo que estaba pasando. Fui filmando lo que era una suerte de asamblea de indignación general que hacía que la gente se reuniera en esquinas, en las plazas. (Solanas, 2004).

De la misma manera, el realizador y documentalista, afirma que en los años 90, los jóvenes realizadores y estudiantes de cine, estaban más interesados en hacer ficción semejante a la de Tarantino, quien conocía su auge en la cinematografía, que en hacer documental. En el 2001, esto da un giro, una vez más de la mano del contexto social que los inundó, devolviéndole el interés a los más novatos. La novedad que surgió a fines del 2001, consistió en un cambio de posicionamiento de la cámara en relación con los hechos registrados. La cámara no estaba ubicada afuera ni enfrente, pero entre los manifestantes, los cineastas registraban la realidad desde adentro y no desde afuera. Las agrupaciones que nacieron en esta inmensa movida documental, proponen una nueva mirada sobre el presente, apoyados en la crítica del pasado. Reconocen la necesidad de conectar esfuerzos individuales, para introducirse colectivamente en los conflictos sociales desde la producción audiovisual. “La preocupación reside en indagar cómo cambiar la sociedad retratándola, creando una consciencia colectiva”. (Sartora, 2003).

Si bien el surgimiento del cine documental en el país, se origina a mediados de los 50, se puede destacar un auge llegando más hacia los 60, donde el registro cinematográfico que se realiza, refleja los males y miserias de la sociedad argentina en su momento. Una vez más, este cine se desarrolló en paralelo a los conflictos políticos de dichas décadas. Sin embargo, con la llegada de la última dictadura, se instaló una censura hacia las temáticas que se podían tratar, sobre todo, si estas estaban relacionadas a las políticas del gobierno. (Canesi, Lanfranchi, y Weitzel, 2010). Debido a su auge, su represión y una vez más su explotación a inicios del presente siglo, es juicioso dialogar acerca de un resurgimiento del cine documental en la argentina después de los acontecimientos políticos y sociales del 2001. Dentro de la participación social que encontraron los jóvenes en ese contexto, acudieron a piquetes, golpes de cacerolas y postulaciones artísticas.

Entre ellas, emerge de manera sorprendente la aparición de cientos de producciones de género documental como una modalidad de participación que ha demostrado un cualitativo crecimiento en los últimos años, tanto en la cantidad de producciones que se realizan año a año en Argentina, como también en la calidad de las mismas. (González, 2014).

De esta forma, este giro hacia la producción audiovisual en temas directamente relacionados a la realidad, se instalan por un lado, como una mirada propia de los jóvenes y los problemas que les surgían, pero también, como herramienta que registrara la historia y la inmortalizara. Asimismo, los documentalistas, llevaron a cabo el desarrollo de organizaciones independientes que buscaban resistir a la dramática realidad, promoviendo la utilización de cámaras de cine y video como herramientas de lucha social. (González, 2014). De esta forma, el interés de la sociedad se fue alejando del deseo por la ficción y tanto el público, como los mismos realizadores, comenzaron a enfocar sus intereses hacia la búsqueda de la verdad. Sin embargo, hay ciertos realizadores que no ven el cine documental como un dogma indiscutible, pero por lo contrario, es posicionado como un generador de interés que pretende sacudir al espectador para que al salir del cine, quede con ganas de saber más y de averiguar si lo

que le contaron es cierto o no. “La gente quiere que vos le des respuestas y creo que nuestra función es, más bien, generar preguntas y que ese estado de duda te obligue a pensar, para que vos mismo encuentres los por qué”. (Ratto, 2006). Al estar ubicados en un país que cuenta con una gran movilización social constante, la actividad tanto social, como cultural, se vuelven dependientes de lo que suceda en su contexto. De la mano de este gran contexto social de gran relevancia para todo el país, aparecieron novedades menos políticas y más técnicas, que fueron de gran ayuda para la difusión y explotación de la producción audiovisual en dichas décadas.

3.3.2 Avances técnicos

Siguiendo la historia del documental previamente detallada, se puede considerar que a lo largo de toda su historia, este cine ha sufrido cambios y variaciones, no sólo desde el punto de vista temático y de corrientes de representación, pero también en cuestiones ligadas a las nuevas posibilidades que aportan los adelantos tecnológicos, los cuales otorgan una apertura a nuevas maneras de realización y permiten el acceso a situaciones de la realidad, que antes eran inalcanzables e irrepresentables por cuestiones puramente logísticas. Antiguamente, el género documental se veía limitado por el peso y tamaño de los equipos tanto de video, como de audio, por lo que el traslado a exteriores o espacios reducidos, era siempre una dificultad. Sin embargo, la introducción y utilización de cámaras y sonido sincronizado portátiles, fueron uno de los principales responsables de la revolución tecnológica que llevó al gran auge del cine documental entre los años 50 y 60. El nuevo equipamiento, que entró sustituyendo el uso del 35mm, permitió una mayor diversificación de las producciones documentales, abriéndole paso a que nuevos estilos y formas del género cobraran vida. (Leacock, s.f.). Al igual que las innovaciones técnicas, aparecen nuevos realizadores, innovando en la manera de producir y de narrar, de las cuales, varias se mantienen hasta la actualidad. La facilidad con la que un realizador puede salir y registrar lo que ocurre a su alrededor, permite la expansión del

mundo audiovisual. Enmarcados en este contexto social, la grabación de video se convierte en una poderosa herramienta de denuncia, cuyo alcance se encuentra al alcance de todos. Tal como lo dice Rabiger (1987), "Muy pronto, cualquier persona podrá utilizar la pantalla casi con la misma libertad que un escritor emplea el papel en una máquina de escribir". (p. 25). El autor no se equivocó, treinta años después de la publicación de su libro, la realidad social se encuentra enmarcada y delimitada por las pantallas, las cuales, se encuentran efectivamente al alcance de todos.

Más allá de las novedosas herramientas que lo permiten, el alto grado de trascendencia que otorga el acceso ilimitado a las pantallas, y por ende a los medios masivos, representa también un poder de difusión en manos de cualquier individuo, hecho que antes, estaba limitado a cierto grupo de personas privilegiadas. Esto puede ser visto desde dos puntos de vista, retomando los conceptos de Eco (1965), se encuentran aquellos que se posicionan como apocalípticos en contra del fácil acceso a los medios, y por el otro lado, están aquellos que podrían ser igualados a los integrados, a favor de la masividad de la información. En lo que este tema respecta, la masividad no es más que una ventaja que le otorga poder de difusión a quien desee denunciar o exponer alguna temática que lo desconcierte.

Sin embargo, el cine, a pesar de estar limitado por modalidades, estructuras y organizaciones como las antepuestas, es antes que cualquiera de estas, un arte puro y llano. Es por esto, que a pesar de la búsqueda que pretende entender los conceptos y delimitaciones que enmarcan el género documental de denuncia social, la búsqueda por la comprensión del género, no puede ser más acertada que siendo guiada por el análisis de películas que comprendan.

Capítulo 4. Análisis de tres películas documentales sociales argentinas

Para el propósito que concierne este ensayo y tras haber hecho un repaso por la historia del documental y sus modalidades de exhibición, es pertinente continuar con el análisis puntual de tres películas de origen argentino que responden al género de cine documental social y que a su vez, son un claro ejemplo de intención de denuncia respecto a un tema de interés social nacional. La realización de estos films datan entre el 2003 y el 2010, perteneciendo a la nueva ola de documentales argentinos que surgió a raíz de los acontecimientos ocurridos a principios del presente siglo, tal como se detalló con anterioridad. En primer lugar se analizará *Pochormiga* (2004) de Francisco Matiozzi, luego *Grissinópolis* (2003) de Ojo Obrero y finalmente *El Rati Horror Story* (2010) de Enrique Piñeyro. Los dos primeros documentales corresponden a la misma época, dícese del período de gran movilización social post crisis del 2001. En tercer lugar, buscando un distanciamiento con aquella época y acercándose al período actual, se pretende extender la visión del análisis a épocas más próximas.

4.1 *Pochormiga* de Francisco Matiozzi

Pochormiga es un documental dirigido por Francisco Matiozzi en el año 2004 y producido por Florencia Vallarela y Valeria Simich. Con Roberto Cribb en la fotografía, Nicolás Calvillo junto a Francisco Matiozzi en la edición, Gustavo Martínez en los textos y León Gieco y Cielo Razzo en la música. El autor presentó su film como trabajo de Tesis de la *Escuela Provincial de Cine y Televisión* de Rosario (Kaufmann, 2007).

4.1.1 Breve Sinopsis

A partir de la visualización del film, es posible proponer una breve reseña que lo reduzca. El documental relata la vida de Claudio Lepratti, comúnmente conocido como Pocho, quien fue asesinado por el cuerpo policial de Santa Fe, en diciembre del 2001. Pocho de 35 años, nacido en concepción del Uruguay, había decidido mudarse al barrio Ludueña

de Rosario, para convivir, ayudar y trabajar junto a la gente más humilde. Llevaba a cabo talleres para niños, brindaba clases de teología en la escuelita del padre Edgardo Montaldo y trabajaba con un grupo de jóvenes locales llamado *La Vagancia*. Todos ellos dan testimonio en el documental, narrando desde su punto de vista, la acción del Pocho, tanto en sus vidas, como en la de la comunidad en general. El documental rescata el aporte solidario sobre el cual trabajó Claudio Lepratti a lo largo de su vida, buscando darle esperanza a los menos favorecidos de la sociedad. El film narra quien era, qué pensaba y por qué luchaba el Pocho, relatado por aquellos que cruzaron su camino, trabajaron a su lado y que hoy, lo mantienen vivo en el recuerdo.

Intentado parar con la represión policial que disparaba contra niños y mujeres, el 19 de diciembre del 2001, recibió una bala de plomo en la garganta, ahogando su voz militante, pero dejando plasmado su mensaje en el corazón de muchos, expandiendo su recuerdo y multiplicando su ejemplo. *PochHormiga* hace una analogía de su trabajo de hormiga, inculcando amor, esperanza y espíritu de manera personal, con la ilusión de que algún día la cantidad de hormigas se multiplique, armando un ejército de esperanza en un mundo que no parece favorecerlos. (*PochHormiga*, 2004).

4.1.2 Contexto histórico

El 2001 es un año que quedó grabado en la memoria de todos los argentinos que tuvieron la desdicha de ver a su país sumergirse en la peor crisis económica y social de su historia desde la llegada de la democracia. Una recesión que finalizó con saqueos, muertes, la caída del presente Gobierno y el recorrido de 5 presidentes en un lapso de doce días, sin mencionar la multibillonaria deuda a la que se enfrentaba la Argentina. Seguida a la renuncia del entonces presidente, Fernando De la Rúa, se inició una ola de disturbios y represiones que llevaron a la muerte de civiles de la mano de la fuerza policial. Años más tarde, tanto ex funcionarios como jefes policiales, enfrentaron las acusaciones por homicidio culposo, abuso de autoridad y violación de deberes públicos.

(“Crisis 2001”, 2011). En diciembre del mencionado año, las calles de los barrios eran ocupadas por gente en busca desesperada de alimento, la policía desplegó un operativo represivo que trajo como consecuencia numerosas víctimas fatales dentro de las cuales, se encuentra Claudio (Pocho) Lepratti.

El Pocho –como le dicen- no sólo se ocupa de lo indispensable. Coordina trabajos en una barrita de pibes del barrio Ludueña y les enseña que la alegría a veces puede salir de un tambor, un urdo, y un cuerpo ‘quebrado’ que murguea descolocado. Entre los disturbios se asoma desde el techo de la escuela N° 756 para putear a los policías que allí abajo disparaban contra un grupo de personas.

- No tiren, cagones. La escuela está llena de chicos –les grita desde la altura-. ¡No tiren!

El Pocho es confundido con un francotirador por la policía. Un francotirador. Cae muerto de un disparo de itaka en el cuello. Otra víctima de la feroz represión. (Loyarte, 2012, p.23).

Las muertes que se presenciaron en diciembre en todo el país fueron producto de diversas circunstancias. Ya sea por la represión policial, la lucha de pobres contra los mismos pobres, comerciantes atacados durante los saqueos, o abusos por parte del cuerpo policial. Hubo aproximadamente 34 familias que perdieron a un ser querido en el transcurso de ese mes, sin contar a todos aquellos que quedaron con heridas físicas y emocionales. (Loyarte, 2012, p. 33). A pesar de que el Pocho no pudo presenciarlo, este no fue más que el inicio de una gran era de depresión por la que pasaría la Argentina.

4.1.3 Claudio (Pocho) Lepratti

¿Quién era el Pocho? titulaba un texto escrito para la primera *Jornada de Educación Popular Claudio Lepratti*, por su hermana, Celeste Lepratti. Más allá de ser profesor de filosofía, ex seminarista y militante de ATE, aquellos que compartieron los últimos diez años de su vida en el Barrio Ludueña, prefieren denominarlo Pocho-Hormiga. Fundador del grupo juveniles, activo miembro de la Coordinadora Juvenil de Rosario, llegaba con su bicicleta a donde lo necesitaran, en los barrios marginados. Tal como lo describe ella: “En síntesis un tipazo. Un compañero y guía de los pibes de la villa”. (Lepratti, 2005, p.75).

Nacido en Concepción del Uruguay y siendo cooperador salesiano desde pronta edad, entra como seminarista en el Instituto Salesiano y empieza una carrera religiosa dejando atrás su vocación como abogado. Cinco años más tarde se radica definitivamente a la Ciudad de Rosario, bajo la tutela del Padre Edgardo Montaldo, sosteniendo su ambición por el apoyo hacia los pobres. Seguido a esto, se inicia una larga lista de grupos, comunidades y talleres de formación tanto profesionales, como del cuidado de la salud, que creó, emprendió y desarrolló a lo largo de los años junto con la comunidad, la cual, por obvias razones, le tenía un estimo y agradecimiento profundo que se mantiene hasta la actualidad. Fuera de su labor como docente y religioso, el Pocho militó y acompañó activamente en organizaciones de solidaridad a favor de los trabajadores en conflicto. De la misma manera, en su incesante búsqueda de mejorar la calidad de vida de los jóvenes y niños de los pueblos más desfavorecidos, pasó a desempeñarse como personal del comedor escolar en la Escuela 756 del barrio de Las Flores, lugar en el que estuvo hasta el día de su muerte. (*La historia de Pocho Lepratti*, 2005). La vida del Pocho y todas las cosas por las que luchó mientras estaba con vida, cobraron cada vez más fuerza con la llegada de su muerte. Al ser asesinado, todas aquellas personas que fueron testigo de su obra y lucha, se juntaron para no dejarlo ir, uniendo sus fuerzas para mantenerlo con vida, o por lo menos seguir difundiendo su mensaje solidario.

Después de su muerte, se abrió una convocatoria abierta de textos sobre el Pocho, sin restricciones en cuanto a géneros y estilos. La Biblioteca Popular Pocho Lepratti, tomó las riendas del proyecto y editó un libro con el compilado de todos los escritos recibidos, respaldado por la Asociación del Magisterio de Santa Fe y de la Municipalidad de Rosario. El libro es presentado el 10 de marzo en la casa del barrio Ludueña, bajo el título *¡Pocho Vive!*. Se juntan crónicas, ensayos, poesías, cartas y palabras de afecto en 200 páginas, cuyos autores son periodistas reconocidos, amigos, alumnos y familia. (*La historia de Pocho Lepratti*, 2005). Este libro representa lo que fue, lo que es y lo que será

por siempre el Pocho. Pero por sobre todo, muestra lo que logró construir en habitantes de un mundo caracterizado por la miseria.

Hormigas corporizadas en esculturas, hormigas andantes en brazos de una multitud, hormigas estampadas en los muros de la ciudad, estas hormigas son un llamado, una saludable señal de que estamos vivos. Estamos vivos a pesar de las humillaciones, la violencia sistemática y la prepotencia de los de arriba. Dicen que Pocho Lepratti, hacía trabajo de hormiga, es decir, construía alternativas de vida y esperanza principalmente para los niños y los jóvenes, víctimas de este sistema perverso. (Solero, 2003).

Una multitud de individuos marchando por mantener con vida las enseñanzas de Claudio Lepratti, una película documental que registra lo que representó su vida y aún más, su muerte; y un libro que agrupa los pensamientos y agradecimientos de una comunidad entera que cambió con la llegada de un solo individuo con las ganas y las fuerzas de construir un mundo mejor para todos. Pasaron quince años desde su muerte, sin embargo, el Pocho aún vive.

4.1.4 Análisis

La película inicia con una breve explicación del título *PochHormiga*, paralelizando la labor de Claudio con la de una hormiga, contado por un narrador en voz en *off*. La primera imagen que percibe el espectador, es una animación de hormigas juntándose para formar el rostro del Pocho, mientras la banda sonora hace oír la palabra de un narrador, el cual según Laffay (1964), es el gran imaginador que no se deja ver en persona y que es un personaje ficticio e invisible que gira las páginas del libro por el espectador, dirigiendo su atención hacia su discreto índice.

El narrador hace su aparición a lo largo de distintas etapas del relato. Tanto al iniciar, como al finalizar la introducción, como también, en cada uno de los tres actos. En el cine, las marcas de subjetividad de un narrador pueden remitir a veces a alguien ubicado dentro de la diégesis, mientras que en otros casos, como el aquí presente, la presencia del narrador puede ser ubicada en el exterior de la historia, de manera extradiegética. (Gaudreault y Jost, 1990). En este caso, la presencia del narrador se apega a ciertas

particularidades que caracterizan su presencia. En primer lugar desde su aparición en los primeros segundos del relato, su narración está siempre acompañada por el visionado de imágenes monocromáticas, es decir, en blanco y negro. A su vez, se crea un distanciamiento frente a los demás personajes siendo el único en hacer uso de la tercera persona, ocupando una posición externa y utilizando un lenguaje rebuscado con una tonalidad cuasi poética. De la misma forma, es también el único en endosar un relato individualista contrariamente al resto de los personajes, quienes llevan a cabo un relato en conjunto completando oraciones e ideas entre sí. Esta última peculiaridad hace alusión a la solidaridad del Pocho, trabajando todos en conjunto, se puede hacer llegar un mensaje con más fuerza de la que una sola persona sería capaz de alcanzar. A su vez, el concepto de trabajo en conjunto, remite no solo al legado de Lepratti pero también al título del film: la labor de hormiga. De esta forma, Matiozzi aborda la narración del film enfrentando dos modelos comunicacionales distintos y hasta opuestos, pero que se complementan entre sí para crear una unidad en el relato. Por un lado ubica a los personajes entrevistados que representan la postura del Pocho, hablando en primera persona y en tiempo pasado. Por el otro, se ubica el narrador, quien como fue mencionado, narra en tercera persona y se posiciona del lado del espectador, del otro lado de la pantalla y alejado de los acontecimientos ocurridos. La narración en primera persona, permite al espectador adentrarse en el relato, sentir lo que los entrevistados sienten y hasta sentir afecto por Lepratti y lástima por su partida. Del otro lado, el narrador regresa al espectador a su asiento, le recuerda la naturaleza del espectáculo: una película. De esta forma, lo aleja de ese sentimiento de realidad que lo sumergió, devolviéndolo a su propia realidad. Esta no es más que una prueba del poder que tiene el realizador en la movilización de su espectador, él decide cuando hacerlos sentir, cuando hacerlos sufrir y cuando dejarlos ir.

Luego de una breve introducción animada de hormigas juntándose para formar el rostro del Pocho, seguida por sus propias palabras, “Soñamos con un mundo distinto, como

dicen los Zapatistas, un mundo donde quepan todos los mundos.” (*Pochormiga*, 2004), una placa con el título, indica el inicio del film. Gaudreault y Jost (1990), especifican los efectos narrativos que cumplen las rótulos escritos en un film, anteriormente utilizados en el cine mudo. En primer lugar, contribuyen en la construcción de la diégesis, es decir, suelen ubicar al espectador en tiempo y espacio, o construyendo los caracteres de los personajes. Por otro lado, cumplen la función de síntesis, resumiendo acontecimientos no mostrados, creando una elipsis que permite acelerar la temporalidad. Así mismo, modifican el orden temporal, anticipando la continuación del relato, como también interrumpen la progresión del relato visual, ya que los textos suelen estar acompañados de un fondo de color negro liso. Estas características se apegan más a lo presenciado en la época muda, sin embargo la introducción de cada acto a través de tres placas indicadas por *Claudio*, *PochHo* y *Pocho VIVE*, construyen el contexto de la historia, resumiendo espacios temporales que no son relevantes y creando una elipsis en el tiempo entre una y otra. A pesar de la utilización de placas de poca complejidad y con un mensaje explícito, sus funciones narrativas se mantienen. Por lo que tanto el narrador como las placas, llevan a cabo una contextualización temporal y narrativa de principio a fin.

Dejando de la lado la parte meramente visual del documental, el trabajo sonoro cumple también una función importante. Claudio Lepratti fue una persona que marcó la vida de aquellos que cruzaron su camino, entre ellos, artistas y músicos que le dedicaron sus obras. El director utiliza este recurso para la musicalización de la película, dándole un fuerte valor expresivo y narrativo. Una vez más, el director entra en contacto con el espectador. Una canción, representa palabras que cobran vida y movimiento; al escuchar las dulces palabras dedicadas al difunto, el espectador se conmueve y una vez más, es capaz de expresar sentimientos que lo movilizan.

La música puede desempeñar distintas funciones. Una función rítmica, convirtiendo lentamente un ruido en música, resaltando un movimiento a través de la utilización de

una música que transmita lo mismo que la imagen, pero sin pertenecer realmente a ese efecto sonoro. Una función dramática, que interviene como contrapunto psicológico, creando una atmósfera y dando apoyo a cada acción de manera distintiva. Como también una función lírica, que refuerza la importancia y la densidad dramática de un acto. (Martin, 2008). El director juega con la presencia y ausencia de la música, introduciendo por ejemplo, la aparición del narrador con la interrupción de la música y reforzando momentos de tensión, como el anuncio de la muerte del Pocho por el mismo narrador, o con el uso de redobles de tambores que dan pie a una canción.

Finalizando la tercera y última instancia del relato y una vez más, caracterizado por las imágenes monocromáticas y la presencia de bicicletas, el narrador vuelve a hacer su aparición. Es entonces, cuando el Pocho entra en cuadro, y pedaleando su bicicleta, le abre el paso al color en las imágenes, creando una ruptura que enuncia el final del relato. “Seguimos de pie y luchamos, no olvidamos, no perdonamos. La lucha sigue.” (PocHormiga, 2004), son las últimas palabras del narrador y el punto final de su cuento. Una vez más, retomando el valor musical de la obra y a modo de cierre, luego de las últimas palabras del narrador, suena una canción escrita por Gieco (2005) en nombre de Claudio Pocho Lepratti. La canción termina con las mismas palabras que terminaron con la vida del Pocho: “Bajen las armas! Que aquí solo hay pibes comiendo”. (PocHormiga, 2004).

La estructura del film se divide en cuatro partes fundamentales. La introducción por un lado, en el cual se presenta al personaje en cuestión, narrada a través de otros personajes que están siendo entrevistados. Por otro lado, la narración cronológicamente de la vida del Pocho, dividida en Claudio, Pocho y Pocho Vive que corresponden a los tres actos respectivamente. Sin embargo, a pesar de mantener una supuesta cronología, la falsificación del tiempo natural se impone en todos los films posibles, incluyendo en aquellos que apuntan a una mínima alteración: filmar es cortar y montar. (Colleyn, 1993, p. 114). El orden narrativo es ambiguo, jugando con la cronología de la vida del Pocho, la

utilización del tiempo pasado en el discurso de todos los entrevistados pero a su vez, intercalado con el presente utilizado por Claudio en las imágenes de archivo expuestas. A pesar del salto entre el pasado y el presente, no solo en los testimonios, pero en las imágenes exhibidas, la línea cronológica se apega a un único elemento: la vida del Pocho Lepratti.

El documental se encuentra enmarcado en un contexto histórico agitado, caracterizado por la violencia. Una época que estuvo inundada de injusticias y represiones que acabaron con varias vidas. Claudio Lepratti es uno de las tantas víctimas de aquel período y Matiozzi plantea una posición clara, ubicándose por detrás de Lepratti, defendiendo su posición y dejando de lado la objetividad en el enfrentamiento entre fuerza policial y pueblo. La crítica es clara, el mensaje es directo. La muerte, tanto del Pocho como de las otras víctimas, no deben ser en vano y cobrar justicia por lo sucedido, debe impedir que algo semejante vuelva a ocurrir. El director toma la decisión de recortar y enmarcar lo sucedido en un caso individual, el Pocho Lepratti. Yendo de lo particular a lo general, denuncia la injusticia de un asesinato, con el propósito de seguir movilizando a la población respecto a un acontecimiento aún mayor. Sin embargo, la elección de poner al Pocho como núcleo de denuncia, no es pura casualidad. Claudio Lepratti vivió y murió para denunciar y movilizarse respecto a injusticias sociales y materializó en carne propia la definición de solidaridad. Matiozzi, consciente de su poder como realizador y por ende movilizador de masas, utiliza la herramienta que mejor sabe utilizar, el cine.

Combinando las entrevistas, las placas, la narración omnisciente, el material de archivo, el cambio cromático, entre tantos otros recursos técnicos utilizados por el director, es posible ubicarse en la modalidad reflexiva.

La exposición poética dirige nuestra atención hacia los placeres de la forma, haciéndonos reflexionar sobre sus problemas. Interioriza muchas de las cuestiones y preocupaciones que constituyen el tema de este estudio, no como una modalidad secundaria o subsiguiente de análisis retrospectivo, sino como un tema inmediato e inaplazable sobre la propia representación social. (Nichols, 1977, p. 93).

Retomando las características que definen cada una de las modalidades expuestas por Nichols (1997), este film converge varias de ellas, desde las más arcaicas hasta las más modernas. El abordaje llevado a cabo respecto a la narración responde a esta misma particularidad. Un narrador omnisciente introduce los testimonios de todos los personajes, en cada una de las cuatro divisiones del film, tal como se antepuso anteriormente. De la misma manera, al terminar un capítulo, el narrador le da un cierre a la idea de la escena previamente visualizada, enmarcando cada etapa del documental, pero también la totalidad del mismo. De esta forma, la presencia del narrador, asienta y hace hincapié en la visión y punto de vista del director, invitando así al espectador a pararse junto a él y compartir su visión.

4.2 *Grissinopoli*, la nueva esperanza de Ojo Obrero

Grissinopoli, la nueva esperanza es un documental de 25 minutos producido y realizado por el Grupo de cine y Foto Ojo Obrero. Protagonizada por los trabajadores de Grissinopoli, el film se realizó en octubre del 2003, utilizando como única locación la fábrica en cuestión, sumado a las imágenes de archivo que responden a las marchas y protestas que conllevo la lucha obrera.

4.2.1 Breve Sinopsis

Grissinopoli es una fábrica de grisines y bizcochos ubicada en el barrio de Chacarita. Tras el cierre de la fábrica, declarada en bancarrota por falta de cuidado por parte de los dueños y abandonada por los mismos, las 23 familias obreras que trabajaban en el lugar, deciden encarar la problemática, juntar las fuerzas que tenían entre todos y tomar la fábrica para ponerla a producir y mantener activos sus puestos laborales. Tras acudir a sindicatos, abogados, jueces y legisladores, y teniendo como única arma sus ambiciones y esperanzas, logran su prometido. Este documental en manos del Grupo Ojo Obrero, narra el proceso que se llevó a cabo, el crecimiento positivo de la fábrica con el paso de

la gestión a mano obrera y las ambiciones sociales, antes inexistentes, que se pretenden llevar a cabo a futuro. La narración en manos de Ivana y Norma, dos mujeres trabajadoras que fueron piezas clave para el movimiento que se llevó a cabo, relatan como eran, como vivían y el cambio que representó en la vida de muchos, tras la iniciativa y la lucha de los aquellos trabajadores que solo buscaban dignidad en sus vidas, defendiendo lo que les correspondía, un trabajo digno. (*Grissinopoli*, 2003).

4.2.2 Contexto Histórico

Grissinopoli es solo un ejemplo de todas las empresas que fueron recuperadas por parte de los trabajadores. Sin embargo, la iniciativa es común a todas: las ganas de preservar sus puestos de trabajo en un país ahogado por la crisis. Es esencial entender el contexto sobre el cual se llevaron a cabo tantas movilizaciones empresariales y en lo que este análisis compete, la situación puntual de esta fábrica.

A finales del siglo pasado, la Argentina entró en una etapa recesiva y luego depresiva. La desocupación, la baja en los salarios y la concentración de los ingresos, provocó una fuerte baja en el poder adquisitivo de usuarios y consumidores, limitando el crecimiento empresarial en distintos aspectos. Tras una mala gestión del gobierno instalado a fines de 1999, la crisis continuó acrecentándose, empeorando cada vez más la situación económica de todo el país. La pronta caída del gobierno recién emplazado, debido a un fuerte colapso financiero causado por una fuga importante de capitales, generó una paralización de toda la actividad económica del país durante el primer trimestre del 2002. Bajo esta fuerte crisis, tanto económica como social, se produce un colapso que llevó a la quiebra de numerosas empresas industriales, las cuales sumaban un gran número de trabajadores que se enfrentaban al desempleo en una sociedad donde las posibilidades de reinserción laboral eran escasas. Es así como aparece el fenómeno de la recuperación de empresas por parte de la clase obrera en cantidades, anteriormente impensables y en un espacio de tiempo reducido.

Si bien no es posible disponer de una estadística consolidada, diversas aproximaciones indican la existencia de algo más de 140 empresas recuperadas en todo el país, las cuales involucran poco más de 10.000 trabajadores. En el caso puntual de la Ciudad de Buenos Aires, se registraron unos 11. (Secretaría de Desarrollo Económico Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, s.f.).

Para llevar a cabo estas recuperaciones, fue necesario atravesar por una instancia legal, frente a un juzgado, seguido de una etapa económica, directamente relacionada con la puesta en marcha de la fábrica en cuestión, junto con su nueva gestión; y una fase político-social que abarca la sumatoria de instituciones sociales y políticas que dieron apoyo a la causa. (Secretaría de Desarrollo Económico Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, s.f.). La cantidad de empresas que atravesaron este cambio de gestión dejan entrever la fuerza con la que se desarrollaba el movimiento social en dicha época. Tal como lo menciona la trabajadora Ivana en el film: “Un gobierno no puede hacer nada contra toda una sociedad y una sociedad puede hacer mucho contra un gobierno”. (Grissinopoli, 2003). La fuerza del movimiento social argentino, responde nuevamente a la idea de juntar fuerzas, individuo por individuo, para lograr un gran impulso que puede alcanzar tanto como se lo proponga.

4.2.3 *Grissinopoli*

Durante el transcurso de los años de crisis, variadas empresas de distintos rubros pasaron a manos de la clase obrera y Grissinopoli es una de ellas. En sus inicios, en manos de la firma Grisines S.A.I.C., se comercializaban tanto grisines como bizcochos de distintos tipos, bajo el nombre de Grissinopoli. Empezando en 1968 y con el pasar de los años, la marca logró ubicarse en una buena posición en el mercado. Llegado 1999, se distinguieron las primeras muestras de decadencia de la empresa, traducidas en ciertas irregularidades, percibidas principalmente por los mismos trabajadores, tales como incumplimiento de pagos a proveedores, o la partición de sueldos, comúnmente mensual, en pagos semanales o parciales. Poco después, el cargo de la empresa, pasó a manos de nuevos empresarios, pero las irregularidades económicas no cesaron, llevando al

cese de las actividades productivas en mayo del 2002. En esta instancia empiezan las movilizaciones por parte de los trabajadores para reclamar los salarios adeudados de más de un año, sin embargo, frente la respuesta negativa de la empresa, la mayoría de los trabajadores se juntaron para hacer frente el problema, ocupando el espacio físico por varias semanas. Poco días después, se conformaron como cooperativa y pasaron a ser Cooperativa de Trabajo La Nueva Esperanza. Se presentaron ante el juzgado con una propuesta que manifestaba el deseo de mantener sus puestos de trabajo, poniéndose a cargo de la gestión productiva de la fábrica. Luego de pasar por procesos jurídicos de cierta complejidad que no competen este ensayo, en noviembre del 2002, la Legislatura porteña le cede a la cooperativa el inmueble, las marcas, las patentes y los bienes muebles existentes en el predio por un plazo de 2 años. (Briner y Cusmano, s.f.). Entre las distintas formas de apropiación que llevaron a cabo, se instaló en el tercer piso de la fábrica, un centro cultural que llamaron Griscultura. Esto significó una ruptura en la estructura tradicional de organización del trabajo, abriendo un espacio de comunicación donde los trabajadores participan y se relacionan con otros actores sociales.

Pintando esas paredes, escribiendo esas veredas los obreros burlaron el límite, avanzaron sobre lo privado y la vida de ellos (que hasta ese entonces transcurría en ese mundo cerrado) salió a las calles, al barrio, a la sociedad; vidas que se modificaron, que se socializaron. (Aisa y Caivano, 2008).

Tal como lo expresa la trabajadora Ivana en el documental, este acontecimiento, a pesar de no haber sido el único, representó tanto para ellos, como para todo aquel que lo observó exteriormente, un crecimiento en la sociedad argentina y más específicamente en la sociedad obrera argentina. El trabajador conoce cada día más la importancia que tiene como obrero tanto en la empresa, como en la sociedad, no solo como unidad, pero en conjunto con toda la comunidad obrera que debe permanecer unida. (Grissinopoli, 2003).

4.2.4 Análisis

La película inicia con la narración de una trabajadora de la fábrica, contando paso a paso el proceso de elaboración de los grisines. En el primer minuto y medio previos a la presentación del título, el realizador despliega distintas marcas estéticas que mantendrá a lo largo de todo el relato. En primer lugar, una clara utilización de la cámara en mano, la cual se mantendrá de principio a fin. Martin (2008) distingue distintos tipos de movimientos de cámara, como también sus funciones diversas. Pueden ser descriptivas, cargadas de valor en cuanto a lo que permite mostrarle al espectador, o dramáticas, cuyo movimiento está más ligado a su calidad y a lo que logra transmitir. Respecto a las clases de movimiento que distingue el autor, se encuentran el travelling, la panorámica y la trayectoria. En el presente caso, el movimiento distinguido es la panorámica, cumpliendo una función mayormente expresiva, destinada a sugerir una sensación o una idea, pero también descriptiva, cuya función es explorar un espacio, que en este caso, es la fábrica de grisines. A pesar que el movimiento no sea percibido constantemente a los ojos del espectador, la decisión tomada por el realizador de mantener el plano en constante movimiento, por más mínimo que este sea, repercute en la percepción del mismo, transmitiendo una noción de inestabilidad durante todo el film. Así mismo, a pocos segundos del inicio del documental, los encuadres también tienen cierta particularidad. Dialogando de los mismos, el autor pronuncia:

Constituyen el primer aspecto de la participación creadora de la cámara en la filmación de la realidad exterior, para transformarla en materia artística. Se trata de la composición del contenido de la imagen, es decir, el modo como el realizador desglosa y, llegado el caso organiza, el fragmento de realidad que presenta al objetivo y que se volverá a ver idéntico en la pantalla. La elección del material filmado es el estadio elemental del trabajo creador en cine. (Martin, 2008, p. 49).

Modificando el punto de vista normal del espectador, el realizador utiliza un encuadre inclinado, haciendo hincapié en la idea de desequilibrio y sacudiendo la tranquilidad y comodidad visual de quien lo observa. Siguiendo con la idea de encuadre que define Martin, la elección del material filmado es la base de la labor del cineasta, lo cual, este

grupo de realizadores, tienen muy presente. La elección de encuadrar únicamente el interior de la fábrica, a excepción de los conflictos y protestas llevadas a cabo afuera, ubican al espectador en un estado de comodidad al visualizar el interior de la fábrica, y un estado de conmoción, cuando la cámara sale de ahí. El espectador es llevado cual títere, hacia las intenciones de los realizadores, haciéndolos vacilar entre dos estadios distintos que los mantienen al borde de la butaca.

La narrativa, por su lado, se lleva a cabo de forma paralela entre dos momentos distinguidos, por un lado la entrevista realizada a la trabajadora y por el otro, imágenes de la fábrica en funcionamiento con las máquinas en marcha y siguiendo cada paso del proceso productivo. Separadas únicamente en tiempo, el espectador puede distinguir el mismo espacio, separado en dos temporalidades distintas, percibidas por la iluminación, pero principalmente por el sonido característico de las máquinas en funcionamiento, ausente durante la entrevista. El sonido de la fábrica en marcha, juega un rol muy importante, podría considerárselo como un personaje más. Los fenómenos sonoros pueden ser divididos en dos grandes categorías, en primer lugar todo sonido referido a los ruidos, cualquiera este fuera y en segundo lugar, reservado a la música, no determinada por un elemento de la acción. Los ruidos naturales responden a todos aquellos producidos por un elemento de la naturaleza virgen, mientras que los ruidos humanos pueden ser mecánicos, palabras ruido o música ruido. (Martin, 2008). En este caso se puede hacer referencia a los ruidos mecánicos, ya que es producido por las máquinas de la fábrica y cumple varias funciones. Por un lado, le permite al espectador ubicarse en el espacio, entendiendo que se encuentran dentro de la fábrica, por otro lado, en el tiempo, ya que al entender que las máquinas están en funcionamiento, es posible entender que el proceso de recuperación de la empresa ha concluido y la producción ha vuelto a ponerse en marcha. Este último punto tiene una fuerza narrativa importante ya que desde el inicio del film, el espectador es consciente que los obreros lograron su cometido, por lo que no existe suspenso en ese aspecto y lo atractivo del documental

surge por otro lado. El segundo fenómeno correspondiente a la música, también cumple un rol relevante, a pesar de no incluir música original para la película, la temática de las dos canciones incluidas, van de la mano con el contexto al que refiere: *Es importante* de Bersuit Vergarabar y *Poeta* de Atahualpa Yupanqui. En distintas partes del film, el realizador lleva a cabo la utilización de la voz en *off*, cuando la entrevistada está narrando los acontecimientos dados, imágenes que apoyan su discurso, la quitan del plano, dejando únicamente el sonido de su voz. Lo mismo ocurre con el ya mencionado ruido de la fábrica, el autor lo introduce como herramienta narrativa y descriptiva, haciendo hincapié en la narración y dando pie a la creación de metáforas y símbolos. El trabajo sonoro presente en este film, apunta constantemente a atrapar al espectador, ya sea con sonidos repentinos de las máquinas en funcionamiento que no dejan al espectador perder la atención en las imágenes ni por un segundo, o las canciones que son introducidas extradiegéticamente para acompañar ciertas situaciones y que conducen al espectador por un camino guiado por el director.

En una primera instancia, los procesos productivos son intercalados religiosamente entre explicación y operación, entrevista y producción. La tensión aumenta cuando el director utiliza el recurso de introducir planos con una duración inferior a un segundo que cumplen la función de flashes. Con el cambio brusco de intensidad sonora entre el cuasi silencio y el fuerte sonido de las máquinas, se marca un nuevo ritmo que, por un lado atrae la atención del espectador y a su vez, impide la interrupción del relato explicativo. Una toma no se percibe de la misma manera de comienzo a fin, primero se reconoce, luego se sitúa. Luego de prestar una mayor atención, se capta el significado y se concibe su razón de ser. Después de un cierto tiempo de exposición, el espectador se aburre y se desconecta de la situación, pero si cada toma es cortada en el momento exacto previo a la pérdida de interés, entonces la escena tiene ritmo.

Lo que se denomina ritmo cinematográfico no es, pues, la captación de las relaciones de tiempo entre las tomas; es la coincidencia entre la duración de cada plano y los movimientos de la atención que suscita y satisface. No se trata de un ritmo temporal abstracto sino de un ritmo de la atención. (Chartier, 1946).

El realizador juega con este concepto de ritmo, en lugar de ir al límite de tiempo de exposición, se introduce por lo contrario, en el mínimo de tiempo que necesita el espectador para percibir y entender la imagen. A través de esta técnica, el significado y el entendimiento de la razón de ser del plano, no acontecen, dejando la información dada, en segundo plano y manteniendo la concentración en el relato de quien está narrando paralelamente.

Por su parte, la decisión de tamaños de planos y del cambio de los mismos, es una clara señal de la presencia del realizador. Cerrando hasta primerísimos primeros planos en momentos de tensión y abriendo hasta planos medios en momentos de tranquilidad, aumenta el cambio brusco de las emociones percibidos por el espectador. Los primerísimos primeros planos, crean, proximidad entre el entrevistado y el espectador, frente a la pantalla es posible ver en detalle las expresiones del rostro de quien está narrando su historia, una historia que le aconteció en primera persona y que hoy es capaz de compartir.

En la búsqueda por ubicar el relato en una de las modalidades de representación expuestas por Nichols, aparece nuevamente la ambigüedad del conjunto de elementos utilizados pertenecientes a distintas modalidades. A primera vista, podría apearse a la modalidad de observación, teniendo en cuenta que se basa en la no intervención del realizador, aparentemente ausente.

Este tipo de películas ceden el 'control', más que cualquier otra modalidad, a los sucesos que se desarrollan delante de la cámara. En vez de construir un marco temporal, o ritmo, a partir del proceso de montaje para potenciar la impresión de temporalidad auténtica, En su variante más genuina, el comentario en *voice-over*, la música ajena a la escena observada, los intertítulos, las reconstrucciones e incluso las entrevistas quedan completamente descartados. (Nichols, 1997, p. 72).

Sin embargo, según las especificidades de la modalidad descritas por Nichols, a pesar de no tener una percepción clara de la voz del realizador, su visión está implícitamente expuesta, a través de la utilización del recurso del montaje, que organiza la estructura del film según sus intereses interpretativos, la inclusión de música externa a la escena,

denominada extradiegética y por supuesto, la presencia de entrevistas, que a pesar de pasar desapercibido el entrevistador, ambas partes son necesarias para que la misma se lleve a cabo, por ende, existe. Es ineludible tener en cuenta que las modalidades se fueron desarrollando una tras otra con el pasar de los años, a pesar de que hoy en día sigue siendo posible ubicar los documentales en estas categorías, los años y desarrollos tanto técnicos, como narrativos del género, le otorga una cierta flexibilidad a los límites entre ellas, permitiendo quizás ubicar Grissinopoli como una categoría desarrollada de la modalidad de observación. Aspirando a mayor precisión en la clasificación, la modalidad reflexiva hace hincapié en los placeres de la forma, dejando de lado la temática en si misma y apuntando al cómo se expone la misma. Tal como lo expone Nichols, “Los textos reflexivos son conscientes de sí mismos no sólo en lo que respecta a forma y estilo, como ocurre con los poéticos, sino también en lo tocante a estrategia, estructura, convenciones, expectativas y efectos.” (1997, p. 93). Esta modalidad converge las otras anteriores y tiene un mayor grado de flexibilidad ya que se centra en la forma y no en el contenido, el mensaje llega al espectador a través de las decisiones narrativas y formales y no únicamente por la temática en si misma. Desde el inicio del film, con el recurso de los flashes remitiendo al futuro, es de conocimiento público que el film termina con la recuperación de la fábrica, no es una sorpresa para nadie, cómo es contado el proceso, es lo que cautiva. Esta es una muestra clara de la puesta en valor de la forma del film, mas no del relato en sí mismo, por lo que nuevamente es factible inclinarse hacia la modalidad de representación reflexiva.

La música de Vergarabat, con intensidades cambiantes, enseña los grisines saliendo del horno en grandes cantidades. Las palabras finales de Norma concluyen la totalidad de su discurso y expresa la principal motivación solidaria que los impulsa a seguir luchando día tras día, “Luchar todos juntos para que se nos abran todas las fábricas y no haya ni una persona sin laburo”. (Grisinopoli, 2003). La canción termina en conjunto con el final del proceso de producción, suena la última nota y se cierra la caja llena de grisines listos

para ser distribuidos. *Grissinopoli Presente* es el último cartel que ve el espectador, esta vez, con sonrisas en todos los rostros, demostrando una vez más la fuerza que tiene el movimiento social y la importancia de afrontar lo que venga con decisión y coraje.

Desde los primeros planos explicativos de la producción de los grisines hasta el último plano del cierre de la caja, marcando el final del proceso, el realizador utiliza la analogía de la preparación, cocción y embazado, para los actos correspondientes al cierre de la fábrica y la toma de la misma, el proceso jurídico y social que permite la recuperación de la fábrica y finalmente, todo lo que lograron los trabajadores del lugar, no únicamente con el negocio de los grisines, pero con todo el desarrollo laboral y cultural que llevaron a cabo a continuación.

4.3 *El Rati Horror Show* de Enrique Piñeyro

El Rati Horror Show es una película documental escrita y dirigida por Enrique Piñeyro, codirigida por Pablo Tesoriere y producida por el mismo Enrique Piñeyro, Pablo Galrfe y Pablo Tesoriere. El film fue estrenado en el 2010 y fue declarado de Interés Cultural y Social por la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

4.3.1 Breve sinopsis

El film narra la historia de Fernando Ariel Carrera, un hombre condenado injustamente a treinta años de prisión, no por error, pero por causa de la manipulación y alteración de evidencias en la escena del crimen. Acusado de haber conducido cinco cuerdas en contra mano y haber matado a tres personas, incluyendo a un niño, es declarado culpable debido a la manipulación policial de los escasos testimonios de testigos y a la construcción de un monstruo por parte de los medios de comunicación, también producto del cuerpo policial. El documental presenta el caso, a lo largo de toda la investigación del director, acompañándolo paso a paso en sus descubrimientos y avances, en su búsqueda por demostrar la inocencia del acusado. (*El Rati Horror Show*, 2010).

4.3.2 Las dos historias

“Horror en Pompeya. Un niño, su madre y una empleada, murieron atropellados por el auto de delincuentes que escapaban de la policía, hay siete heridos, conmoción, indignación, dolor.” (El Rati Horror Show, 2010), así anunciaban los medios el acontecimiento de un asesinato múltiple en el barrio de Pompeya a inicios del año 2005. Todo comenzó cuando un grupo de delincuentes, asaltaron a un militar, robándole 750 pesos en Villa Lugano y escapando en auto hasta llegar al puente Alsina. Tras una persecución, la fuerza policial lleva a cabo lo que denominan operativo cerrojo, obstruyendo el paso del fugitivo. Al percibir esto, el conductor del vehículo entra por la avenida Saenz Peña de contramano, embiste y mata a tres personas, chocando luego con una camioneta, hasta detenerse. Es así como acaba con la vida de tres personas inocentes, que simplemente ejercían su derecho de cruzar la calle. Con la camioneta detenida y los atropellados tendidos en el piso, los prófugos se enfrentan a tiros con la policía a pocos metros de distancia. Dos delincuentes logran escapar, mientras que uno, malherido, es llevado en ambulancia con una herida de bala en la mandíbula y algunas otras en el cuerpo. Un solo testigo logra presenciar todo el acontecimiento y narra todo el hecho delictivo. Dos años más tarde, se hace justicia y el tribunal lo condena a treinta años de prisión por homicidio reiterado. (El Rati Horror Show, 2010). Esta es la historia que inundó la primera página de todos los diarios en enero del 2005. Sin necesidad de leer o investigar más al respecto, es fácil dar cuenta de la culpabilidad de Fernando, todas las pruebas remiten a eso y no existe un segundo sospechoso que pueda ser responsable de quitarle la vida a tres personas inocentes. Los medios así lo exponen, el público así lo cree.

Creí que todo se iba a desenmascarar en este juicio pero hasta el fiscal eligió ser parte de esta maraña de mentiras. Lo único que les pido a los jueces es que evalúen con objetividad las pruebas y hagan justicia para que pueda reunirme con mis hijos. (Masacre de Pompeya, 2007).

Saber descifrar el contenido ofrecido por la televisión, requiere de cierta formación previa para saber discernir entre lo real y lo expuesto por las grandes empresas que manejan el medio. Frecuentemente se dice que una foto vale más que mil palabras, por lo que la exhibición de imágenes en movimiento, le otorgan un alto grado de credibilidad a las compañías mediáticas. Sin embargo, la televisión, en múltiples casos, está lejos de evidenciar los hechos reales, pero todo lo contrario. Retomando conceptos expuestos anteriormente que afirman que todo lo audiovisual es una ficción ya que es el recorte de una realidad más amplia, la televisión se rige bajo las mismas normas. Las agencias de noticias transformaron el manejo de la información. Se tiene que tener en cuenta que los contenidos periodísticos, forman parte de la economía del mercado. Tanto la televisión, como la radio y los diarios, son antes que nada, un negocio, y como tal, los intereses de la empresa se rigen principalmente por los dividendos, más que por el goce de un gran reportaje. (Sohr, 1998). Es por esto, que los medios se mueven de la mano del gobierno y de las grandes empresas, lo cual es motivo de sospecha y desconfianza para un grupo de televidentes, que deciden empuñar dicha información con pinzas delicadas. Uno de estos individuos es el director Piñeyro, quien no se ciega ante la información fuertemente difundida en todos los medios de comunicación existentes y enfoca su mirada en sentido estrictamente opuesto.

Es 25 de enero del año 2005, Fernando Ariel Carrera, un joven de 30 años, casado, con tres hijos y sin antecedentes penales, se encontraba en su auto, un Peugeot 205 blanco, a pocos metros del Puente Alsina, esperando que la luz verde le otorgue el paso. Paralelamente a esto, oficiales de la Comisaría 34, estaban tras los pasos de tres ladrones en un auto blanco que habían realizado dos robos en la zona. Al toparse con el auto, también blanco, de Carrera, los policías arremeten dispuestos a detenerlo, apuntándolo con un arma, vestidos de civiles y es un auto sin sirena ni insignia que los identificara. Carrera ve un auto aproximarse a gran velocidad con un hombre de pelo largo y desprolijo, con medio cuerpo por fuera de la ventanilla y con un arma entre

manos. Asustado y temiendo un asalto, el conductor gira en la otra dirección, pero antes de poder darse cuenta, recibe una bala en la mandíbula que lo deja inconsciente. El auto, aún en marcha, recorre 500 metros de contra mano por la Avenida Sáenz y en el trayecto, atropella y mata a tres transeúntes, hasta detenerse tras chocar con otra camioneta. Los policías desde atrás, bajan del auto y disparan 18 veces, de las cuales 8 impactan en su cuerpo. No pasó mucho tiempo hasta que los medios se inundaron de lo que bautizaron *La Masacre de Pompeya*, al darse cuenta de su error, la fuerza policial, dándolo por muerto, arman la causa judicial de tal manera, que no queden dudas de su culpabilidad. Acusado finalmente por robo agravado y homicidio, es trasladado al penal de Marcos Paz y condenado a treinta años de prisión. (Piñeyro, 2012).

Dos historias, dos versiones, una de la mano del cuerpo policial y todos los medios de comunicación, por el otro, un comerciante de recursos limitados con ningún respaldo más que el de su familia. Es ahí donde entra Enrique Piñeyro, quien al escuchar el caso, no duda en llevar a cabo una investigación en profundidad, que lleva a la anulación de la primera condena y la petición de un nuevo fallo. Una de las juezas de la Cámara lo condena por segunda vez, bajo el alegato que la película del director debía ser considerada como una película ficcional. Solo hace falta visualizar el film para entender las razones de este nuevo fallo. Son causas sumamente gruesas de irregularidades tanto policiales como judiciales y logran ser expuestas con simplicidades, tales como filmaciones hechas por algún noticiero de menor envergadura, la comparación entre las declaraciones de los testigos o simplemente por el expediente judicial. *El Rati Horror Show*, describe únicamente el caso de la masacre de Pompeya, pero deja a libre interpretación la toma de consciencia respecto a la mala instrucción policial, demostrando que existe otra historia diferente a la oficial y que demasiado a menudo, suele ser la verdadera historia. (Delgado, 2013). Dos historias diametralmente opuestas que cuentan un mismo acontecimiento desde dos puntos de vista distintos y donde se refleja el dominio de los medios audiovisuales y su fuerte influencia en la opinión pública.

4.3.3 Análisis

El documental inicia con imágenes del sistema solar, partiendo desde lo general y aproximándose al planeta tierra. A su vez, un narrador en voz en *off*, hace referencia a los inicios de la Historia del universo y a cómo dicho comienzo, se pierde con el pasar del tiempo, hasta no encontrarle relación aparente con hechos, que parecen desconectados, pero que resultan ser el comienzo y el final de la misma historia. (El Rati Horror Show, 2010). Seguido a esta pequeña introducción, un *zoom in* avanza hacia la tierra, luego hacia América del Sur, cada vez más cerca, hasta llegar a la Argentina y luego a Buenos Aires. Aquí se inicia una serie de imágenes de archivo que ilustran la presentación del narrador.

Para poder proporcionar toda la información retrospectiva necesaria para elaborar el mensaje informativo, necesita el soporte no sólo del archivo audiovisual del medio sino de un centro de documentación periodístico multimedia que trate documentos textuales, sonoros, gráficos y que tenga acceso a bases de datos externas. (Rodríguez, 2004, p. 32).

El Rati Horror Show, cumple con todo lo antepuesto, siguiendo una estructura que converge archivos, noticieros televisivos, entrevistas, datos forenses, audios, análisis y conjeturas personales que va realizando conforme avanza su investigación, pero también incluye recursos tecnológicos y artísticos, todos moviéndose en conjunto para validar la hipótesis expuesta por el director y sobre la cual se basa la totalidad del relato: la inocencia de Carrera. A pesar de la diversidad de recursos, Piñeyro mantiene una estética, reflejada en cada uno de ellos. De esta forma, la elección de la tipografía del título, está relacionado con la idea más estereotipada del terror, letras rojas goteando sangre. El cartel cinematográfico, era y es un medio de comunicación de doble naturaleza. Por un lado, informa elementos técnicos como el título, el director o los actores, y por el otro, persuade a través de la utilización del *Star System*, los géneros o las productoras. Es por esto, que se pueden percibir dos lecturas distintas, una denotativa ligada a la información y otra connotativa sujeta a la persuasión. (Pérez, 2002). El realizador decide presentar de esta forma su film, para orientar al espectador hacia la

continuación del relato. En una primera instancia, lo expuesto en la pantalla se presta a poder catalogar el documental como expositivo, ya que la mayor fuente de información, se encuentra en el uso de los archivos. Sin embargo, conforme avanza el documental, la intervención del director y su diálogo, producto de las ideas que tiene respecto de cada fuente, la conjetura se re direcciona hacia una modalidad más bien reflexiva. Esto último, también es apoyado sobre el recurso de la dramatización utilizado por el director, a modo de prueba o refutación de los datos confrontados. He aquí uno de las principales características que definen este documental. Con la hipótesis bien planteada de la inocencia de Carrera, el realizador denuncia la falsedad de cada una de las pruebas que puso al acusado tras las rejas, paralelizándolas con las pruebas encontradas por sí mismo, explicándolas explícitamente y muy concretamente al espectador, a través de técnicas muy variadas.

El modo reflexivo dirige la atención del espectador hacia el proceso de realización, cuando le plantea problemas a dicho espectador. ¿Cómo puede ser una representación adecuada a aquello que representa? ¿Cómo se puede representar en una película la lucha del sindicato Solidaridad, en especial cuando el realizador no puede viajar a Polonia (el tema de *Far from Poland*)? (Nichols, 1997, pp. 93-94).

Tras su amplia investigación que abarca desde el recorrido de los autos, la presencia del arma y demás objetos en la escena, la persecución, los disparos, entre tantas otras cosas que cumplen una gran implicancia en la escena del supuesto crimen, Piñeyro expone las contradicciones encontradas a través de maquetas, recorridos trazados en mapas, escenarios digitalmente animados, animaciones en *Stop Motion*, reproducciones del recorrido de los tiros para entender la verosimilitud de lo planteado por el cuerpo policial, la realización de la prueba *dermotest* para verificar la presencia de pólvora en un mano que haya disparado el arma, entre tantos otros recursos. De esta forma, responde a todas las dudas posiblemente planteadas por el espectador, para lograr persuadirlo respecto a su punto de vista en el caso. Una de las comparaciones más destacables llevadas a cabo en el film, se encuentra en el recorrido de la cámara por el cuerpo de Carrera, con planos detalles de las cicatrices provocadas por las múltiples balas que lo

impactaron. Seguido a esto, el director, junto con todo el equipo técnico, se trasladan a un campo en el cual llevan a cabo la reproducción del tiroteo sobre una res de vaca, a múltiples cuadros por segundo, reproduciendo así, el daño causado en el cuerpo del supuesto agresor, en cámara lenta. La imagen lograda conmociona al comprender que ese mismo impacto se produjo ocho veces en el cuerpo del acusado. El director a lo largo de todo el film, le responde a los medios con la misma espectacularización con la que ellos expusieron el caso en una primera instancia, haciendo hincapié en demostrar la realidad a través de procedimientos lógicos y legales, obviados por la justicia en su momento. De principio a fin, Pereyra abusa de la utilización de recursos extremadamente didácticos, resaltando los errores colosales cometidos, dando a pensar que el film está directamente dirigido a la figura legal, como policías, fiscales y jueces, más que al propio público en general. El realizador incluye a tres muñecos, que son la reproducción de los personajes con mayor grado de culpabilidad en el caso, a quienes introduce hablándoles y explicándoles el cargo de sus faltas según el código penal. Este recurso, le permite dirigirse a los tres involucrados de manera tan directa como si se los estuviese diciendo en persona, dejando una vez más en claro, a quién va dirigida toda la crítica y la sátira implementada. La estructura narrativa llevada a cabo está entonces dividida en dos, no por separado y en momentos distintos, pero simultáneamente y al mismo tiempo. Por un lado, el ánimo irónico que está plenamente dirigido a los responsables del caso y por el otro, el procedimiento didáctico que lleva a cabo con la sumatoria de recursos previamente mencionados, destinadas a informar al espectador. Es a través de la utilización de metáforas que el director logra transmitir ambas intenciones. Garrido (1991) expone que la metáfora, aparece como un procedimiento que le permite al lector, o en este caso al espectador, reponer ciertos elementos que el autor omite y encontrar relación entre ellos y lo mencionado por el mismo. De esta forma, el receptor del mensaje dado, adquiere un punto de vista más rico, respecto a la acción narrada, pero también sobre la experiencia del autor acerca de la realidad. “Lo interesante de la metáfora, y de

la ambigüedad en general, es que permite decir dos o más cosas por el precio de una, es decir, con una sola expresión.” (p. 412).

Se podría pensar que la sumatoria de recursos plasmados durante el film son excesivos y aparatosos, ya que al cargar demasiado el contenido del mismo y no mantener una linealidad en la manera de interpretar y exponer cada uno de los puntos que se van desarrollando, rompe con las estructuras que plantea el cine, que pretende mantener al espectador en un constante estado de comodidad para no perder su atención. Piñeyro logra trasladarlo de un lado al otro, manteniéndose siempre fiel a sus intenciones informativas, asumiendo entonces que todo lo llevado a cabo, es estrictamente necesario para desentrañar los falsos discursos y denuncias de tal envergadura, no solo en cuanto a fuerza, pero también en cuanto a masividad, de la mano del periodismo. En busca de demostrar cada uno de los pasos llevados a cabo erróneamente sin perder el interés del espectador ni dificultar su entendimiento con elementos muy complejos, utiliza la sobrenarración, adecuándose a sus propias intenciones didácticas y denunciantes. De la misma manera, la astucia del realizador para romper con los dogmas establecidos por el documental sin perder interés ni calidad, no se encuentra únicamente en el cómo representó cada uno de los elementos o como se los expuso al espectador, pero principalmente en el qué decidió representar y exponer. Sin embargo, todos los elementos mantienen cierta característica que los agrupa. Todos y cada uno de ellos, le agregan peso al documental, causando emociones en el espectador más fuertes que la que puede ser capaz de experimentar con una ficción. Como fue expuesto, el documental está ligado al concepto de realidad, en mayor o menor medida según el punto de vista, y el espectador tiene la habilidad de confiar en el realizador y creer todo lo que se le exponga. Mostrando hechos tan reales como sus propias vidas, el director logra una fuerte identificación por parte del público, permitiendo que con forme pasan los minutos del film, vayan ubicándose uno a uno, desde la misma perspectiva que quien expone.

Por otro lado, el proceso de trabajo de investigación que se realizó para llevar a cabo el documental, fue a su vez, largo y extenso, ya que es coherente entender que Piñeyro debía ser capaz de validar su hipótesis, antes de empezar a grabar ya que si se encontraba en medio del rodaje y caía en cuenta que Carrera era realmente culpable, todo el trabajo hubiese sido en vano. Sin embargo cuando Ranzani (2010), le pregunta acerca de si su hipótesis era entonces que la policía quiso matar a Carrera, él contestó.

Dieciocho balazos le tiraron al auto y ocho le pegaron a él. Y no lo mataron. Creo que si usted tira dieciocho balazos a un auto con un tipo desarmado, sentado, que acaba de dejar a los nenes en lo de la abuela, está apostando a que lo mata. Y como este Highlander no se murió, dijeron: 'Bueno, vamos a plantarle evidencia'. Pero no es una hipótesis, es una certeza. Tengo la prueba absoluta. Cero hipótesis: Prueba contundente. (Piñeyro, 2010).

Después de haber llevado a cabo un proceso de investigación sobre el caso, que consistió en el visionado detallado del material de archivo, el análisis de las conversaciones grabadas el día del incidente y el cruce de toda la información para realizar una conjetura, Piñeyro tuvo todo lo que necesitó para llevar a cabo su denuncia de la mejor manera que conoce, a través de un documental. De principio a fin, el film está caracterizado por ser un film constantemente consciente de su propia realización, alejándose de pretender ocultarle el proceso productivo al espectador, pero por lo contrario, sería sensato afirmar que la película es un gran *backstage*.

Se desconoce si una realidad social puede realmente ser cambiada o transformada a raíz de la creación de una película, sin embargo, la reacción del sincero agradecimiento por parte de los afectados, el reconocimiento y la valentía del director por llevar a la pantalla grande, temas que pueden poner en riesgo su propia integridad y seguridad, eso conmueve y motiva, motiva mucho. Cuando el espectador se dispone a sentarse y escuchar lo que el realizador tiene para decir, abierto de mente y de corazón, eso produce un cambio, por más mínimo que este sea. Con el trabajo de hormiga, es posible recuperar tanto como uno se proponga y hacer justicia por todo aquel que no tenga las herramientas para hacerlo.

Capítulo 5. En busca de la movilización

El cine documental le otorga al espectador la posibilidad de conocer nuevos lugares, culturas, personas, situaciones y hasta nuevas perspectivas sobre algo que ya conocía. Cada película documental tiene un proceso de producción específico y un propósito claro. El realizador toma la decisión de representar una temática en su próximo film y desde dicha toma de decisión hasta el estreno del mismo, se verá inmerso en una cierta cantidad de etapas, enmarcadas desde la producción ejecutiva, hasta los modelos de narración. Tal como fue percibido con los tres directores previamente analizados y entrando en específico al cine documental social, cada uno decidió abarcar un recorte de la sociedad, llevó a cabo el proceso de pre producción correspondiente, cada uno filmó y recuperó tomas previamente filmadas según lo que ellos creyeron pertinente y finalmente unieron todo el material para llegar al producto final. Este proceso, muy brevemente explicado y resumido, se mantiene en todo momento ligado al objetivo del realizador, al mensaje que pretende transmitir a través de su documental. Sin embargo, por más tiempo y recursos que utilice el cineasta, alcanzar su meta no está realmente en sus manos. Que la película sea un éxito o no, que sea motivo de transformación y movilización social, depende únicamente de cómo lo reciba el espectador y de la movilización que sienta él al ver el film. Está claro que lo que sienta el público, está directamente relacionado con lo que exprese y cómo lo exprese el realizador, por lo que el mismo, cumple un rol de proveedor de información, la cual será transmitida con astucia desde una visión audiovisual, pero quien decide escuchar, creer y profesar esa información, le es totalmente externo.

5.1 El espectador

Contrariamente a lo que se puede llegar a creer, el espectador no es solo un ente inmóvil que se sienta en una butaca, visualiza y luego se retira sin ningún otra acción de por medio. El cuerpo del espectador es muy sensible al ambiente y situación que lo rodea. No

es lo mismo ver una película en la sala de una casa, que verla en la pantalla grande del cine, con la luz apagada y un sistema de sonido profesional.

En apariencia, el espectador se encuentra sujeto a su asiento y no puede intervenir en lo que ocurre frente a él. Sin embargo su yo parece moverse libremente por el escenario, gracias a sus múltiples identificaciones con los personajes. La neutralización del sistema motor es tan sólo aparente. En realidad, el observador actúa y reacciona físicamente en función de lo que percibe. (Pavis, 2000, p. 240).

Así mismo, el autor afirma que la percepción y la recepción del espectador, son en conjunto, un acto de construcción rítmica de la obra. Refiriéndose al teatro, expresa que a pesar de la existencia de una reacción del espectador, el material escénico, al igual que todo el resto de los elementos de la obra, se encuentran previamente establecidos y trabajados de cierto modo que no es manipulable por el espectador, esto es llamado la orientación. Haciendo referencia al caso del cine, Michel Chion (1998), por su parte, afirma que también existe dicha orientación en el cine, visible en la dramatización de los planos, la orientación hacia un futuro, un objetivo y la creación de un sentimiento de inminencia y de expectación. El plano va a alguna parte y está orientado en el tiempo.

El espectáculo presenta un recorrido completo de estímulos, persuasiones y trucos que están destinados a mantener despierto al espectador y ponerlo en marcha, con la intención de que participe en un acontecimiento que no está acostumbrado a abordar directamente, pero que lo rodea, lo captura y lo transporta. La utilización de estímulos poderosos actúan directamente en la memoria corporal. (Pavis, 2000). Esto ocurre en el caso de Grissinopoli, con la implementación del ruido que emite la fábrica, logra ubicar al espectador, haciéndolo recordar alguna experiencia propia dentro de una fábrica, recordando así el olor, el ambiente, la sensación de estar dentro de una fábrica. Creando de esta forma una experiencia más real y cercana.

Las imágenes están enmarcadas por sistemas institucionales que están orientados, por un lado hacia la rentabilidad y la ganancia, viendo el cine como un elemento comercializado y productor de ingresos, y por el otro, hacia objetivos de influencia, utilizado como elemento de propaganda, difusor de ideologías o de enseñanza. Tal como

lo menciona Gardies (2014), el espectador se encuentra entonces ubicado, como un conjunto de personas al que se intenta atraer de una u otra manera, para cumplir con cierta intención. Desde la perspectiva económica, el espectador es una entidad financiera ya que, el índice de ganancias de una película, está usualmente denominada en cantidad de espectadores. Sin embargo, la sociología pretende desligarse de la economía, estudiando hechos sociales e interesándose por el público respecto a sus gustos, preferencias y comportamientos. Ligado a esto, se dibujan los límites de la representación. En décadas anteriores, y aún en la actualidad pero en menor medida, existían fuertes regulaciones acerca de lo que se podía decir y mostrar en la pantalla. Ya sean los efectos análogos que producen los programas de telerealidad o los remolinos que provoca la violencia de lo videojuegos,

Cada vez es en verdad el impacto supuesto de la imagen sobre el espectador lo que está en entredicho. Aquí nos situamos en una perspectiva moral: el espectador puede desempeñar un papel activo, ya sea para contribuir a la extensión de los límites de la tolerancia o, por el contrario, para frenarla. Como quiera que sea, su presencia se hace sentir en la medida en que la imagen lo proteja o lo provoque. (Gardies, 2014, p. 224).

Siguiendo con lo expresado por el autor, el espectador siempre es puesto desde una visión proteccionista, ya sea desde lo que pueda llegar a ver y no quiera ver, o desde lo que quiera ver y no se le otorgue. El cine representa una búsqueda mutua constante, una por parte del cineasta y otra por parte del espectador. El realizador busca en el cine de documental social, exponer un problema, difundir una idea y por sobre todo, llegar al espectador y provocar un cambio en él. Por su parte, el espectador va al cine en busca de respuestas, de sensaciones y sentimientos que no encuentra en otro lado. El cineasta está en la constante búsqueda de la identificación del público con lo que expone, mientras que el público, por su naturaleza humana, vive en la búsqueda de la identificación para satisfacer ciertas necesidades propias. Tanto desde la sociología, como desde la economía, la búsqueda por satisfacer al espectador se convierte en prioridad cuando se lo asume como la razón de ser del medio audiovisual.

5.2 La identificación

El término de identificación fue aportado por Freud en el siglo XIX. La palabra *identificar*, alude a los signos de reconocimiento de una singularidad, mientras que *identificación*, sugiere relaciones recíprocas entre dichas singularidades. Por su parte, *identificarse con algo o alguien*, refiere a formar parte de la misma comprensión o interpretación, es abogar por algo o alguien, estando públicamente a favor, defendiéndolo y resguardándolo. De esta forma, se pueden encontrar sinónimos para el concepto, tales como la empatía, la simpatía o la imitación. (Baumgart, 2001).

Sin ánimos de entrar en el ámbito de la ciencia, es necesario reconocer un proceso científico que ocurre al momento de la identificación. Indagando levemente sobre el funcionamiento del cerebro en busca de una respuesta, la presencia de las denominadas, neuronas espejo, es recurrente. Las mismas se activan no solo cuando la persona ejecuta un movimiento pero también, cuando percibe a otros moverse por su cuenta. Esto refleja el efecto que causan los demás, aún cuando se está inmóvil. El recursos provee movimientos potenciales, es decir, lo que el individuo sería capaz de hacer. Esto influye en el instinto de supervivencia, ya que establece conductas no pensadas, solo llevadas a cabo, como sería el caso de salir corriendo si todos a su alrededor lo hicieran. (Fros, 2015). Esta reacción subconsciente que realiza el cuerpo humano, se lleva a cabo cuando se encuentra frente a una película. Este poder que tiene una persona de activar neuronas en el otro, con el simple hecho de estar en frente y realizar un movimiento o una acción, se ve reflejada en la relación realizador-espectador.

De esta manera, las neuronas espejo construyen nuestra noción de pertenencia a la manada. Cuando ves lo que le pasa a alguien, recrean en tu interior lo que podría pasarte a vos. Incluyendo su estado emocional, por supuesto. Pensá que una mueca facial de quien tenés sentado delante requiere que sus músculos de la cara se activen, así que las neuronas espejo involucradas en el control motor de tu cara van a encenderse también. (Fros, 2015, p. 166)

De esta forma, uno termina sintiendo, aunque en menor medida, una experiencia similar a la otra persona, sin haberla vivido realmente en carne propia. Esto ocurre de igual

manera en el cine, cuando el espectador se siente mal o triste por algo que le sucedió al personaje del otro lado de la pantalla. El autor afirma que de estos pequeños recursos e impulsos, se construye la simpatía. Aumont, Bergala, Marie y Vernet (1996) alegan que el espectador tiende a creer que se ha identificado con el personaje por simpatía, debido a su carácter, sus rasgos psicológicos, su manera de ser en general, de la misma manera que en la vida uno puede sentir simpatía por alguien, a causa de su personalidad. Sin embargo, afirman que sería un error considerar la identificación como un efecto causado por la simpatía que se puede sentir por un personaje u otro. Se trata, por lo contrario, de un proceso inverso. Freud (1921) deja en claro que no por simpatía se identifica uno con otro, pero “al contrario, la simpatía nace solamente de la identificación”. (p. 20). Basado en este argumento según el cual la identificación es la causa de la simpatía, y no en sentido opuesto, el espectador puede ser llevado a la identificación y luego a la simpatía con un personaje por quien no sentiría el mismo afecto en la realidad. Esto le otorga el poder de inclinarse a poder simpatizar, por identificación, con cualquier personaje, mientras la estructura narrativa del realizador lo lleve a ello. (Aumont, et al., 1996). Una vez más, a pesar de ser el espectador quien ejerce la acción o siente la afección, esto se da únicamente con un buen manejo de los recursos por parte del realizador de la obra. Ligado a esto, varias teorías acerca de la identificación fueron surgiendo con el tiempo. Mientras que antes el concepto daba cuenta de una experiencia del espectador, que consistía en participar de los sentimientos de un personaje dado, de ponerse en su lugar y sentir lo mismo que él, amando y sufriendo a su lado, esta noción, a pesar de ser cierta en múltiples aspectos, se volvió simplista para algunos autores que empezaron a debatir su complejidad.

Las investigaciones teóricas de Jean-Louis Baudry, en relación con lo que él ha llamado ‘el aparato de base’ en el cine, metaforizado por la cámara, han permitido por primera vez distinguir en el cine el juego de una doble identificación con respecto al modelo freudiano de la distinción entre la identificación primaria y la secundaria en la formación del yo. (Aumont, et al., 1996, p. 262).

Machado (2009) argumenta que la identificación primaria responde a la identificación con el sujeto de la visión, es aquella por la que el espectador es capaz de identificarse con su propia mirada y se posiciona como sujeto privilegiado. Él es quien acompaña los movimientos de cámara como si estuviese haciendo un pánico con la cabeza, o alejándose por los cielos y viendo el castillo desde arriba, todo esto, sin ningún esfuerzo de movilidad. El espectador, sentado en su sillón, ve desfilar imágenes en dos dimensiones que le otorgan a su mirada, una representación de su percepción propia del universo real. Sin embargo, esta representación, aunque pueda parecer muy real, se establece por medio del aparato base, es decir, la cámara. 'El espectador tiene la impresión de que él es el sujeto, aunque un sujeto vacío, algo así como una pura capacidad para ver y oír.' (Machado, 2009, p. 98). Es ella quien realiza en realidad dichos movimientos y hazañas, es quien recorre el cuerpo baleado de Carrera o quien acompaña a los protestantes a marchar por el Pocho. Siguiendo esto, el espectador debe ser consciente que no asiste a esta escena sin la intervención de una cámara que la haya filmado previamente para él. La identificación primaria hace entonces que el espectador se identifique con el ojo único de la cámara, que ha visto la escena antes que él, la ha registrado y organizado, también para él. Por otro lado, la identificación secundaria en el cine, es básicamente una identificación con el personaje como figura semejante. Una vez que el espectador es capaz de ver a través del ojo de la cámara como si fuera el propio, esto se desdobra a través de la mirada del personaje, logrando una identificación que se transformará en simpatía, como fue previamente planteado. (Aumont, et al., 1996).

Sin embargo, esta doble identificación puede ser cuestionada. Gardies (2014), por su parte, establece tres procesos que componen la identificación. En primer lugar, la identificación en el foco de la representación, semejante al expuesto por Baudry, en el que el espectador está en un sitio privilegiado del omnipresente, aunque esta identificación se funde en una negación de la realidad, siendo consciente que el ojo que registró todo es el de la cámara y no propio, pero olvidándolo intencionalmente para

hacer como si su mirada fuera quien descubre cada una de las imágenes que transitan frente a él. En segundo lugar, una identificación con el relato, con lo que sucede en él, cuyas situaciones reproducen esquemas que el autor denomina como orden *edípico*, tales como la cuestión de los orígenes, los conflictos entre el deseo y la ley, la formación de la identidad sexual, entre otros. Por último, hace referencia a identificaciones polimórficas con los personajes, esto quiere decir con el lugar que ocupa cada uno de ellos en las situaciones mencionadas del relato en cuestión.

La identificación es un efecto de estructura, a veces paradójico en cuanto a los a priori morales e ideológicos del espectador: no es el menor encanto del relato en imágenes experimentar la identificación con el 'Malo'. (Gardies, 2014, p. 234).

La identificación del espectador con el personaje le otorga un motivo de placer, el vivir aventuras sin el riesgo de verse realmente comprometido con lo que pueda suceder. Es un fenómeno de negación en el que el espectador sabe que no lo está viviendo pero aún así lo siente. Freud (1967), afirma que el espectador encuentra la pluralidad de miradas que necesita. Muere como el héroe con que se ha identificado, sin embargo, sobrevive y está nuevamente dispuesto a morir con otro héroe, pero manteniéndose sano y salvo en todo momento. Ese placer del peligro, junto con la ausencia del verdadero peligro que determina Pavis (2000), es lo que provoca una identificación, durante la cual, el espectador se complace al ver representados en la pantalla, personajes que en lo ordinario rechazaría, pero que en ese contexto no necesita ocultar o censurar. La identificación es una vía de escape, una salida hacia lo prohibido y por eso causa tanta fascinación en quienes lo experimentan.

Volviendo al género documental, por más que los estudios que responden al análisis del proceso de identificación en el espectador, suelen estar enfocados y enmarcados por la ficción, al ser un comportamiento humano y hasta físico, debido a la presencia de las neuronas espejo, quienes no distinguen entre géneros, son aplicables a todas las áreas que abarca el medio audiovisual.

5.2.1 Modalidades de identificación

Tras haber visto los pasos llevados a cabo, consciente e inconscientemente por el espectador antes de lograr una identificación, es sensato intentar identificar el tipo de reacciones posibles ante esta identificación y por ende las modalidades de identificación posibles por las que puede transitar un espectador. Jauss (1977), ha sintetizado todas estas posibilidades, creando cinco categorías.

En primer lugar ubica a la identificación asociativa, la cual siendo bastante amplia, tiene como única finalidad la de establecer la situación general, basándose en el entendimiento de cada uno de los puntos de vista presentados y de la situación en sí misma. Por otro lado, la identificación admirativa, como su nombre lo indica, responde a una admiración del personaje sin reservas, sea un héroe, un santo o un semidiós, el espectador se siente invitado a imitarlo. Por su parte, la identificación simpática, ocurre cuando el héroe, a pesar de ser imperfecto, es meritorio. Esto quiere decir que expone su lado humano y provoca una identificación por compasión o sentimentalismo. Seguido a esto, la identificación catártica, provoca más allá que solo simpatía, el autor la describe como una emoción violenta, una catarsis que inspira terror y piedad de la figura trágica. Por último se encuentra la identificación irónica, que implica una cierta simpatía por el héroe desafortunado o antihéroe. Es una mezcla entre un sentimiento de superioridad y sensibilidad hacia los problemas ajenos. Este último, tal como fue mencionado, ocurre en casos en los que el espectador se identifica con el malo de la película, con personalidades que en su vida cotidiana no congeniaría.

Como ha sido recalcado a lo largo de los último puntos de este ensayo, el realizador carga consigo una gran responsabilidad en cuanto a las decisiones que tome en su film, ya que cada una de ellas, repercutirá ineludiblemente en el espectador de una u otra manera. Conocer estos procesos de identificación y entender como funciona el público a quien va a dirigirse, le otorga una ventaja en cuanto a mayores posibilidades de persuasión. El cine documental social, funciona a través de la identificación ya que, a

pesar de haber visto que el espectador se entrega completamente a la identificación tanto primaria como secundaria, es siempre consciente de su falsedad, por lo que no teme arriesgarse. Al exponer una película documental, presentando personas y situaciones reales, mas no personajes y escenarios creados, el espectador, por instinto y a través de un subconsciente acostumbrado a la ficción, se entrega al film de la misma manera, obteniendo resultados distintos al salir de la sala y darse cuenta que lo que experimentó no solo no se fue junto con el final de la película, pero coexiste en una sociedad mutua y es tan real como la su propia existencia.

5.2.2 Elementos para la identificación

Basado en el análisis de las películas documentales y el breve estudio respecto a la identificación, es posible destacar aquellos elementos registrados a lo largo de las tres películas, que contribuyen en la creación de una identificación por parte del espectador. Existen elementos compartidos en los tres casos y abriendo las puertas a más documentales, es posible arriesgarse a decir que están presentes en la mayoría de los casos, ya sea por representar una característica propia del cine documental, o por ser los principales responsables para la identificación del espectador.

En primer lugar hay una utilización irrefutable de material de archivo. El documental tiene como característica la de narrar algo que ha pasado y que se pretende criticar o simplemente exponer sin otra intencionalidad de por medio. Sea cual sea el caso, trabaja con los restos de eso que ha sucedido hace algún tiempo atrás. Siendo un documento audiovisual, trabaja en consecuencia con tomas, fotos o sonidos que pertenecen a esa época pasada.

El montaje documental consiste en la compilación de diversos materiales, con preeminencia de los procedentes de archivo, de films o fragmentos de ellos, rodados por otros realizadores antes de la compilación. Es decir, se trata de una labor creativa en la sala de montaje, que trabaja básicamente a partir de materiales de segunda mano, anteriores al documental y que no fueron filmados con objeto de formar parte de éste. (Díaz, 2009, p. 3).

El cine presenta a la gente y las situaciones desde un punto de vista externo, es decir, según lo que ve. La gente que habla tiene menor valor de convencimiento que la gente que actúa. Para que un realizador pueda mostrar una realidad o problemática social de manera convincente, los mejores medios a utilizar son el comportamiento, la acción y la interacción. Se dice que las obras hablan más que las palabras, y esto, para un cineasta, representa que la acción y el comportamiento tiene ventaja sobre las opiniones verbales. (Rabiger, 1987). El caso de Carrera es un buen ejemplo para esto. El documental podría consistir en un monólogo del director explicando por qué, desde su punto de vista, el acusado es inocente, sin embargo, el público a quien se dirige, ya fue inundado de información por parte de los medios que le mostraron y aseguraron la versión contraria. No es más que por la exposición de material de archivo y la puesta en acción de cada una de sus pruebas, que el espectador termina la película, convencido de la inocencia de Carrera, dicho en otros términos, convencido por Piñeyro.

Sin embargo, existe otra manera de incluir los restos de eso que ha sucedido hace algún tiempo, a través de la memoria de la gente, es decir a través de testimonios de aquellos que vivieron en carne propia, eso que pasó hace un tiempo. En otras palabras, a través de las entrevistas. Para Guzmán (1999), la inclusión del sonido sincrónico, trajo consigo como calamidad, a las entrevistas convencionales, las cuales abusan de la herramienta y no aportan nada genuino. Sin embargo, una entrevista deja de ser convencional, cuando desde ella empieza a surgir un personaje auténtico, que conmueve y lleva al espectador hacia otra dimensión de la comunicación; cuando se alteran los escenarios y los recursos fílmicos se ponen a su servicio. Es decir, cuando se ejercita una puesta en escena.

Esto fue visto con anterioridad en los casos previamente analizados. Las entrevistas a la familia del Pocho es su hogar de crecimiento, las obreras de Grisinopoli contando su historia desde el interior de la fábrica y la entrevista a Carrera desde prisión, todas cuentan con un valor narrativo y dramático acentuado por el espacio en el que fueron realizadas. Tanto el espacio físico, como las herramientas audiovisuales, tales como los

movimientos de cámara, los recortes de planos y la puesta en escena, ayudan una vez más, a un mejor tratamiento de lo que se pretende contar o denunciar, sin alejarse de la realidad. A pesar de que se puede llegar a creer que tomar tantas decisiones respecto a lo que va a ir dentro del encuadre y lo que no, puede ser una manipulación de la realidad, la realidad se encuentra en el único y verdadero propósito del realizador de un documental de denuncia social, de lograr una puesta en escena poderosa, que exponga un espacio en el que el público sea capaz de introducirse ciegamente, con personajes que permitan una identificación que lleve luego a la simpatía con el mismo, y como conclusión de todo este proceso, lograr una movilización y un cambio en la perspectiva de aquel que lo presencié.

El documental social, se rige entonces por una multiplicidad de elementos a llevar a cabo que responden a su carácter de producto audiovisual. Sin embargo y como fue expuesto en capítulos anteriores, la principal característica de este subgénero, se haya en la pretensión de la divulgación de una temática en particular, que al ser expuesta, concluya en la movilización y luego el cambio de visión y acción por parte de los allegados. Una vez más, queda en claro que más allá del esfuerzo y de las intenciones que cargue consigo el realizador, el veredicto final que responda a llegada positiva o negativa del film, quedará siempre en manos del público. Es por esto, que la construcción de un producto audiovisual, y en especial de aquellos que responden a las características definidas por el documental social, deben estar enmarcadas por la búsqueda constante de la identificación del espectador en todas y cada una de las etapas que lo comprendan. El espectador es la base y el núcleo de la cinematografía mundial, es quien le confiere su existir y el responsable de la producción diaria de productos audiovisuales.

Conclusiones

Los medios audiovisuales cumplen una función elemental en la sociedad moderna actual. El cine documental por su parte, se distingue del resto de los productos audiovisuales por su carácter verídico y su constante búsqueda por exponer la realidad. Sin embargo, esta labor se dificulta, cuando el mundo audiovisual se encuentra desbordado por la ficción o aún peor, por entidades que pretenden mostrar una realidad que no es más que una manipulación de la misma.

Luego de haber desarrollado los conocimientos adquiridos durante la carrera de Licenciatura en Comunicación Audiovisual, se considera pertinente explicitar, a modo de conclusión, las premisas planteadas por el Proyecto de Graduación. A lo largo de cinco capítulos, se llevó a cabo un análisis que pretendía dar una respuesta al problema planteado en una primera instancia, que manifiesta la búsqueda del elemento responsable del poder persuasivo de un documental de temática social. Para esto, se llevó a cabo una búsqueda que se extendió desde lo general a lo particular, recorriendo las generalidades del medio audiovisual, las características específicas del documental y su especificidad en cuanto al documental de denuncia social. Esto último, apoyado en el análisis puntual de tres películas documentales de esta índole, permitieron dar respuesta a los objetivos planteados, abriendo puertas a una nueva visión respecto a su construcción y a los elementos sobre los cuales se respalda.

En el inconsciente colectivo de un espectador, guiado por los procesos de identificación por los que transcurre al estar enfrentado a una serie de imágenes, el cuerpo reconoce las experiencias vividas como reales, sin discernir entre géneros.

A pesar de una concientización que le permite al espectador reconocer la diferencia entre una película de ciencia ficción y una documental, respecto a su grado de cercanía con la realidad, el subconsciente, por su parte, no es capaz de reconocerlo y solo registra los efectos y sentimientos que acontecen en su cuerpo, como hechos verídicos que lo invaden.

No menos importante, resultó realizar un exhaustivo análisis de la historia del documental, ya que es a partir de la comprensión de sus orígenes y desarrollo a lo largo de los años, que es posible entender el concepto en su totalidad. De esta misma forma, el recorrido por el cine documental social, permitió reflexionar acerca del rol preponderante que ha cumplido y sigue cumpliendo el género en momentos de lucha y conflicto social en el país.

A pesar del planteamiento de un objetivo claro, que llevó al ensayo por una línea en una dirección determinada, la escritura de este Proyecto de Graduación, estuvo acompañada de inconvenientes, que llevaron a la búsqueda de soluciones y concluyeron en aprendizajes que fueron impulsando el PG hacia su fin. Los primeros capítulos que contienen este trabajo, fueron escritos en la búsqueda de una respuesta, pero sin conocerla con certeza, lo que dificultó en ciertas oportunidades el desarrollo del mismo. Luego del proceso de investigación previo al análisis de las tres películas en cuestión, las nociones y los puntos de llegada fueron esclareciéndose poco a poco. A través de los conocimientos adquiridos y las experiencias personales atribuidas en el visionado y análisis de los films, se logró entender los aspectos más importantes que competen una película documental y los elementos que le otorgan mayor fortaleza, como aquellos que fomentan la persuasión del espectador acerca de la temática planteada.

Este PG concluye reconociendo a la identificación como el elemento responsable del poder persuasivo de un documental de temática social. Esta misma, representa la base en la construcción de un film de este calibre, ya que es a través de ella, que el realizador llega al espectador y posteriormente, crea la movilización necesaria para que el mensaje dado cree una repercusión y eventualmente sea más difundido.

Es importante conocer los procesos de producción que requiere la construcción de una película documental social. A pesar que el detallado de dichos procesos que comprenden la preproducción, la producción, las post producción y hasta la distribución de un film, no tienen cabida en el desarrollo de este ensayo, es posible, tras el análisis llevado a cabo,

entender que cada paso de dicho proceso productivo, debe estar enmarcado y orientado hacia el espectador. Tal como fue expuesto en páginas anteriores, el mismo resulta ser el responsable de la existencia del cine. Sin espectadores, no hay cine. A pesar de haber dejado en claro las intenciones que enmarcan la producción de una película, ya sea entretener en el cine de ficción, exponer en los inicios del cine documental, o denunciar en el cine documental social, dichas intenciones están directamente y únicamente ligadas a la recepción del espectador.

Al entrar en el aspecto social, el cineasta se encuentra en la búsqueda de la creación de una herramienta que lo ayude a difundir y en la mayoría de los casos, denunciar, un acontecimiento que repercute en la sociedad y que según su punto de vista, pueda representar un hecho alarmante, que demanda un cambio. Dicho cambio puede ser más o menos inmediato según de quien dependa. En el caso de un cambio por parte de los habitantes de la sociedad, el hecho de llegar a una gran cantidad de espectadores, puede significar un cambio inmediato en aquellos que se sintieron identificados y deciden compartir la visión del realizador. Este puede ser el caso del reciclaje, en el que basta con cambiar las conductas propias del espectador. Por el otro lado, el cambio puede estar ligado a una entidad ampliamente más grande y poderosa que la de los simples habitantes. Esto quiere decir, tal como lo demuestran los tres casos analizados, que la movilización de la sociedad y la suma de individuos en busca de la movilización, representan el cambio. Alejándose del cambio individualista, este caso apunta a una movilización colectiva. En el cine, los espectadores representan la sociedad. El cambio y la repercusión positiva que una película pueda otorgarle a la sociedad, se encuentra por ende, en manos de la misma.

La sociedad moderna se enfrenta a una infinidad de problemas sociales de todo tipo de índole, desde políticas y sociales, hasta problemas relacionados con la humanidad, o mejor dicho, con la falta de humanidad en ciertos casos. Ser un realizador audiovisual representa tener un poder disuasivo en la sociedad, tal como fue expuesto a lo largo de

todo este PG, el medio audiovisual representa influencia, enseñanza y denuncia. La expansión de los medios, no hace más que acrecentar sus fuerzas y otorgarle cada vez más poder, por lo que es importante que cada realizador, sea novato o experto, entienda su posición en la sociedad y la fuerza que puede tener su voz.

Este Proyecto de Graduación pretende otorgar a los realizadores de todo el medio audiovisual, una nueva visión respecto a las intenciones que tienen sus producciones, encarando los proyectos desde una perspectiva distinta, con la única finalidad de tener una mayor difusión en el mensaje que los atañe. En lo particular y directamente ligado con la infinidad de elementos que la sociedad moderna tiene por denunciar, este PG hace hincapié en la importancia de incentivar a los realizadores, a introducirse en el cine documental social, ya sea desde una producción audiovisual, o desde su simple análisis y estudio. Tras el análisis y la investigación realizada para llevar a cabo este Proyecto de Graduación, ubicando la identificación como el elemento responsable del poder persuasivo de un documental de dicha temática, es sentido incentivar en futuras producciones, el cuidado minucioso de todos los procesos de la producción cinematográfica, en vista de una fuerte identificación por parte del espectador. De esta forma, haciendo un trabajo de hormiga, será posible recuperar tanto como un se proponga, y se hará justicia por los más desfavorecidos y por toda la sociedad.

Lista de Referencias Bibliográficas

- Adame, A. (2009). Medios Audiovisuales en el aula. *Innovación y experiencias educativas*. 19, 1-10. [Revista en línea]. Disponible en: http://online.aliat.edu.mx/Desarrollo/Maestria/TecEducV2/Sesion5/txt/ANTONIO_ADA_ME_TOMAS01.pdf.
- Agel, H y Agel, G. (1956). *Précis d'initiation au Cinéma*. París: L'École.
- Aisa, E. y Caivano, M. (2008). *La comunicación en una fábrica recuperada por sus trabajadores*. Trabajo de graduación. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Amato, G.; De Martino, F.; Rossellini, R. (Productor). Rossellini, R. (Director). (1946). *Roma Ciudad Abierta* [Película]. Roma: Excelsa Films.
- Aparici, R. (1995). *Educación Audiovisual. La enseñanza de los medios en la escuela*. Buenos Aires: Novedades Educativas.
- Aprea, G. (2004). Los documentales y la noción de dispositivo. *Jornadas de Política y Cultura, Instituto del Desarrollo Humano, Universidad Nacional de General Sarmiento*.
- Aprea, G. (2015). *Documental, testimonio y memorias. Miradas sobre el pasado militante*. Buenos Aires: Manantial.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. y Vernet, M. (1996). *Estética del cine: Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Barbero, M., Rey, Portales, Fuenzalida, Mazziotti, Orozco, Otondo, (2001) *Televisión pública: del consumidor al ciudadano*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Barnouw, E. (1996). *El Documental: Historia y estilo*. Barcelona: Gedisa.
- Barros, C. y Barros, R. (diciembre 2015). Los medios audiovisuales y su influencia en la educación desde alternativas de análisis. *Universidad y Sociedad*. 7, 26-33.
- Baumgart, A. (2001). *Formación de sintonía + identificación: un recorrido freudiano*. Buenos Aires: Eudeba.
- Bazin, A. (1966). *Qué es el cine*. Madrid: Ediciones Rialp. Citado en: Castaño, O. (Marzo de 2010). La difusa línea entre el documental y la ficción. *Agenda cultural, Alma Mater*. 163.
- Biblioteca Popular Pocho Lepratti (Ed.). (Agosto 2005). *¡Pocho Vive!*. Buenos Aires.
- Birri, F. (1998). Cine y subdesarrollo. *Hojas de cine: Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*. 1, 17-22.
- Bravo, J. (2004). Los medios de enseñanza. Clasificación, selección y aplicación. *Pixel-Bit*, 24, 113-124.
- Briner, M. y Cusmano, A. (s.f.). *Las empresas recuperadas en la Ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Cedem.

- Canesi, M., Lanfranchi, E. y Weitzel, M. (2010). *El resurgimiento del Documental*. Trabajo de graduación. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Disponible en: http://perio.unlp.edu.ar/seminario/nivel2/nivel3/ponencias/mesa4/canesi_lanfranchi_Weitzel.htm#_ftn1.
- Castaño, O. (Marzo de 2010). La difusa línea entre el documental y la ficción. *Agenda cultural, Alma Mater*. 163.
- Chartier, J. P. (1946). *Bulletin de l'IDHEC*. Paris: Institut des hautes études cinématographiques.
- Chion, M. (1998). *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós. Citado en: Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidón.
- Colleyn, J. (1993). *Le regard documentaire* [La mirada documental]. París: Centre Georges Pompidou.
- Cortés, M. (2000). *Luces, cámara, ¡Acción!*. San José: Universidad de Costa Rica.
- Crisis 2001: represión, muertos y cinco presidentes en dos semanas. (2001). *El territorio*. [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.eltterritorio.com.ar/nota4.aspx?c=3217712677716407>.
- Delgado, R. (2013, 23 de Agosto). Los "rati horror shows". *La Gaceta*. [Revista en Línea]. Disponible en: <http://www.lagaceta.com.ar/nota/557283/opinion/rati-horror-shows.html>.
- Del Valle, G. (12 de Septiembre del 2016). Entre la realidad y la ficción: El documental. *Revista de Educación y Cultura*. [Revista en Línea]. Disponible en: <http://www.educacionyculturaaz.com/educacion/entre-la-realidad-y-la-ficcion-el-documental>.
- De Sica Produzioni (Productor). De Sica, V. (Director). (1948). *Ladrón de Bicicletas*. [Película]. Roma: Produzioni De Sica.
- Di Núbila, D. (1959). *Historia del Cine Argentino*. Buenos Aires: Cruz de Malta. Citado en: Ferreira F. (comp.). (1995). *Luz, cámara... memoria. Una historia Social del Cine Argentino*. Buenos Aires: Corregidor.
- Díaz, J. (2009). *Historia contemporánea y cine: La imagen fílmica como herramienta histórica y recurso didáctico*. Trabajo de graduación. Facultad de filosofía y letras. Granada: Universidad de Granada. Disponible en: <https://manualesdecine.files.wordpress.com/2009/12/u5-el-docuimental-de-montaje.pdf>.
- Domènec, F. (2001). Jean-Luc Godart y el documental: navegando entre dos aguas. *Quaderns de comunicació i cultura*. 27, 92-100.
- Dominick, J. (2006). *La dinámica de la comunicación masiva*. México D.F.: McGraw Hill Interamericana.
- Eco, H. (1965). *Apocalípticos e Integrados*. Madrid: Valentino Bompiani.

- Eco, H. (1968). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Einsenstein, E. (1994). *La revolución de la imprenta en la edad moderna europea*. Madrid: Akal.
- Elena, A. (2002). *Ciencia, cine e historia: de Méliès a 2001*. Barcelona: Alianza editorial.
- Fernández, D. (Agosto 2015). Cine y política: la generación post 2001 toma las cámaras. *La Nación*. [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1815023-pagina-3wwwlanacioncomarideas-ideasln-lnideaspensamiento-libros-arte>.
- Ferrés, J. (2006). La competencia en comunicación audiovisual: dimensiones e indicadores. *Revista científica de comunicación y educación*. 29, 100-107.
- Flaherty, R. (1923). Citado en: Barnouw, E. (1996). *El Documental. Historia y estilo*. Barcelona: Gedisa
- Flaherty, R. (1939). *La función del documental*. Recuperado el 20/09/16 de <http://www.virnayernesto.com.ar/VYEART44.htm>.
- Freud, S. (1921). *Psicología de las masas y análisis del yo*. Buenos Aires: Amorrortu. Citado en: Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. y Vernet, M. (1996). *Estética del cine: Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Fros, F. (2015). *El cerebro del consumo*. Buenos Aires: Ediciones B.
- Ganga, R. (2004). Cambios y permanencias en el documental de la era digital. *Arte y nuevas tecnologías: X Congreso de la Asociación Española de Semiótica*, 469-482. [Revista en línea]. Disponible en: <file:///Users/melissa/Downloads/Dialnet-CambiosYPermanenciasEnElDocumentalDeLaEraDigital-940380.pdf>.
- Gardies, R. (comp.). (2014). *Comprender el cine y las imágenes*. Buenos Aires: la marca editora.
- Garrido, J. (1991). *Elementos de análisis lingüístico*. Madrid: Fundamentos.
- Gaudreault, A. y Jost, F. (1990). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Gauthier, G. (1995). *Le documentaire un autre cinema*. Paris: Nathan.
- Getino, O. y Solanas, F. (1973). *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Getino, O. (1998). *Cine Argentino entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ciccus.
- Getino, O. y Solanas, P. (Productor). Getino, O. y Solanas, P. (Director). (1968). *La hora de los hornos* [Documental]. Buenos Aires: Solanas Productions.
- Giacomantonio, M. (1979). *La enseñanza audiovisual*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Gieco, L. (2005). El ángel de la bicicleta. En *Por favor, perdón y gracias*. Buenos Aires: EMI Records.

- Gleyzer, R. (1974). Citado en: Galeano, J. (Mayo 2006). El cine es un arma. *Revista Sudestada*. 48.
- González, N. (Septiembre 2014). Realidad Argentina y nuevo escenario documental. *Antroposmoderno*. [Revista en línea]. Disponible en: http://www.antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=706.
- Grupo de Cine y Foto Ojo Obrero (Productor). Grupo de Cine y Foto Ojo Obrero (Director). (2003). *Grissinopoli, la Nueva esperanza*. [Documental]. Buenos Aires: Ojo Obrero.
- Guzmán P. (1999). El guión en el cine documental. *Lorenzo Vilches, Taller de escritura para televisión*. Barcelona: Gedisa. Disponible en: <http://server2.docfoc.com/uploads/Z2015/12/20/MIAzCFneKP/45822730987ecdbe898fd07ca990feb1.pdf>.
- Gutiérrez, L. (1979). *Historia de los medios audiovisuales*. Madrid: Pirámide.
- La historia de Pocho Lepratti. El Angel de la bicicleta. (Agosto 2005). *Revista de interés general. La pulseada*. [Revista en Línea]. Disponible en: <http://www.lapulseada.com.ar/33/33pocho.htm>.
- Iannone, N. (2013). *Acompañar, aliviar y asistir*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/2447.pdf.
- Kaufmann, C. (2007). Bicicletas y alas para volar. Para ganarle al silencio en las aulas. *Clio y Asociados*, 11, 24-41.
- Kroll, E. Y Hoffman, E. (1993). *FYI on 'What is the Internet?' Network Working Group Request for Comments: 1462; FYI: 20*.
- Laffay, A. (1964). *Logique du cinema*. Paris: Masson.
- Leacock, R. (1961). Citado en Martínez, E. y Salanova, S. (2005). *Cine Documental*. Recuperado el 12/01/17 de <http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/cinedocumental.htm>.
- Lepratti, C. (2005). *¡Pocho Vive!*. Buenos Aires: Biblioteca Popular Pocho Lepratti.
- Lozano, L. (2011). *Documental Social*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/445.pdf.
- Lumière, J. y Lumière A. (Productor). Lumière, J. y Lumière A. (Director). (1895). *La llegada del tren a la estación a la estación Ciotat* [Documental]. París: Lumière.
- Machado, A. (2009). *El sujeto en la pantalla: La aventura del espectador, del deseo a la acción*. Barcelona: Gedisa.
- Marguery, J. (2011). *El cine y sus enemigos públicos*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/207.pdf.

- Marinella, C. (2013). *Corresponsales de la realidad*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/1636.pdf.
- Marino, A. (2004). *Cine Argentino y Latinoamericano. Una mirada crítica*. Buenos Aires: Nobuko.
- Marrone, I. (2012). *Hacia una historia larga del documental cinematográfico en Argentina, desde la dimensión política*. Trabajo presentado en el III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, realizado en Córdoba del 10 al 12 de mayo del 2012.
- Martin, M. (2008). *El lenguaje del cine*. Barcelona: Paidós.
- Masacre de Pompeya: 30 años de prisión para el único acusado (2007, 7 de junio). *La Nación*. [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/915328-masacre-de-pompeya-30-anos-de-prision-para-el-unico-acusado>.
- Mirra, M. (2003). *Miguel Mirra en Barcelona*. (Fernández, N. posteo en blog). Disponible en: <http://mirraentrevistas.blogspot.com.ar/>.
- Monzón, C. (1990). *La opinión pública. Teorías, concepto y métodos*. Madrid: Tecnos. Citado en: Stoetzel, J. (1971). *Psicología social*. Alcoy: Marfil.
- Muraro, H. (1977). (comp.) *La comunicación de masas*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Nepoti, R. (1992). *Storia del documentario*. Bologna: Patron Editore.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Odin, R. (2000). *La question du public. Approche sémio-pragmatique*. Paris: Hermes Scieince Publication. Citado en: Aprea, G. (2015). *Documental, testimonio y memorias. Miradas sobre el pasado militante*. Buenos Aires: Manantial.
- Orloff, I. (2013). *De lo invisible a lo visible*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/2520.pdf.
- Palero, E. (Productor). Birri, F. (Director). (1958) *Tire Dié*. Santa Fe: Universidad del Litoral.
- Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paídon.
- Pérez, F. J. G. (2002). La tipografía en el cartel cinematográfico. *Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*. 1, 203-216.
- Pilnik, O. (1998). *Nuevas aportaciones teóricas para una definición del Cine Político*. En Manetti, R. y Valez, M. (comp.) *Desvelando imágenes*. Buenos Aires: Eudeba
- Piñeros, J. (2011). *Nuevos medios de comunicación para difusión y distribución de cine documental independiente*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y

- Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/265.pdf.m.
- Piñeyro, E. (Abril 2010). *La maldita policía en acción*. Ranzani, O. *Causas Armadas*. Disponible en: <http://causasarmadas.blogspot.com.ar/2010/04/rati-horror-show-una-resena-de-lo-que.html>.
- Piñeyro, E., Galfe, P. y Tesoriere P. (Productor). Piñeyro, E. (Director). (2010). *El Rati Horror Show*. [Documental]. Buenos Aires: Aquafilms.
- Piñeyro, E. (2012, 5 de junio). "El Rati Horror Show", la película que documentó el caso. *Ámbito*. [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.ambito.com/639912-el-rati-horror-show-la-pelicula-que-documento-el-caso>.
- Prias, J. (2013). *Construcción de una película documental independiente*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/2752.pdf.
- Price, V. (1994). *La opinión pública. Esfera pública y comunicación*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Rabiger, M. (1987). *Dirección de documentales*. Madrid: Instituto oficial de radio y televisión.
- Ratto, P. (2006). Citado en: Renou, L. (Septiembre 2006). Nace un nuevo cine documental Argentino. *Revista Sudestada*. 52. [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.revistasudestada.com.ar/articulo/333/nace-un-nuevo-cine-documental-argentino/>.
- Restrepo, J. (2014). *Tu sangre en el asfalto*. Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/3029.pdf.
- Revillon Frères (Productor). Flaherty, R. (Director). (1922). *Nanook, el esquimal*. [Documental]. Estados Unidos y Francia: Revillon.
- Ríos, H. (2011). Citado en: Russo, P. (2011). El cine documental militante y el estallido popular. *Tierra en trance*. Recuperado el 22/12/16 de <http://www.virnayernesto.com.ar/VYEART32.htm>.
- Rivadeneira, R. (1995). *La opinión pública, Análisis, Estructura y Métodos para su estudio*. México D.F.: Trillas.
- Rodríguez, B. (2004, Diciembre). *El documento audiovisual en las emisoras de televisión: selección, conservación y tratamiento*. León: Biblios.
- Rodríguez, P. (2015). Cine social, expresión y voz para todos. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/3638.pdf.
- Sama, A. y Herranz, A. (2007). Dentro del iglú con Robert Flaherty. *Bajo la lupa*. 158, 19-24.

- Sartora, J. (Mayo 2003). Filmar para transformar. *Le Monde Diplomatique*. 47, 36-37.
- Secretaria de Desarrollo Económico Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. (comp). (s.f.). *Empresas Recuperadas. Ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Cedem.
- Sellés, M. (2008). *El documental*. Barcelona: Editorial UOC.
- Shannon, C. y Weaver, W. (1964) *The mathematical theory of communication*. Illinois: Illini Book.
- Sistema Nacional de Consumo Culturales (2006). *Informe sobre Televisión en Argentina*. N°3. Disponible en: <http://www.sinca.gob.ar/archivos/documentacion/investigaciones/CLICK1-3-TelevisionenArgentina.pdf>.
- Société générale de films. (Productor). Dreyer, C. (Director). (1928). *La pasión de Juana de Arco*. [Película].
- Sohr, R. (1998). *Historia y poder de la prensa*. Santiago de Chile: Andres Bello.
- Solanas, F. (2004). Citado en: Laprea, A. (2004). *El Documental: Una propuesta Social de Solanas. Entrevista a Fernando Pino Solanas*. Caracas: CONAC.
- Solero, C. (2003). *Las hormigas de la esperanza*. En: Biblioteca Popular Pocho Lepratti (Ed.). (Agosto 2005). *¡Pocho Vive!*. Buenos Aires.
- Traversa, O. (1985). *El cine: el significante negado*. Buenos Aires: Hachette.
- Triunfetti, M. (Diciembre 2014). El cine documental en la Argentina. *Revista Cítrica*. [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.revistacitrica.com/el-cine-documental-en-la-argentina.html>.
- Vallarela, F y Simich, V. (Productor). Matiozzi, F. (Director). (2004). *PocHormiga*. [Documental]. Buenos Aires: Escuela Provincial de Cine y Televisión de Rosario.
- Vallet, A. (1963). *Les genres du Cinéma*. París: Liegel.
- Van Opstal, J. (2013). *El cine documental*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/1677.pdf.
- Welles, O. y Schaefer, G. (Productor). Welles, O. (Director). (1941). *El ciudadano*. [Película]. Los Ángeles: RKO Pictures y Mercury Productions.
- Winkin, Y. (1981). *La nueva comunicación*. Barcelona: Kairós. Citado en: Wolf, M. (1987). *La investigación de la comunicación de masas. Crítica y perspectivas*. Barcelona: Paidós.
- Wolf, M. (1987). *La investigación de la comunicación de masas. Crítica y perspectivas*. Barcelona: Paidós.
- Yoel, G. (comp.) (2002). *Imagen política y memoria*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

Bibliografía

- Acuña, L. (2009). El cine documental como herramienta en la construcción de la memoria y el pasado reciente. *Clío & Asociado*. [Revista en línea]. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4625/pr.4625.pdf.
- Adame, A. (2009). Medios Audiovisuales en el aula. *Innovación y experiencias educativas*. 19, 1-10. [Revista en línea]. Disponible en: http://online.aliat.edu.mx/Desarrollo/Maestria/TecEducV2/Sesion5/txt/ANTONIO_ADAME_TOMAS01.pdf.
- Agel, H y Agel, G. (1956). *Précis d'initiation au Cinéma*. París: L'École.
- Aguilar, G. (2015). *Más allá del pueblo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Aguilar, V. (2010). *Documental sobre el conflicto armado en Colombia. Retos, perspectivas y alternativas desde el audiovisual independiente*. Trabajo de Grado. Facultad de Comunicación y Lenguaje. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Aisa, E. y Caivano, M. (2008). *La comunicación en una fábrica recuperada por sus trabajadores*. Trabajo de graduación. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Alba, G. (Abril 2003). Ficción de la realidad y realidad de la ficción en el cine colombiano. *Signo y Pensamiento*, 42, 95-111. [Revista en línea]. Disponible en: <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/signoypensamiento/article/view/3618/2930>.
- Altman, R. (2001). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- Amado, A. M. (2009). *La imagen justa: cine argentino y política, 1980-2007*. Buenos Aires: Ediciones Colihue SRL.
- Amato, G.; De Martino, F.; Rossellini, R. (Productor). Rossellini, R. (Director). (1946). *Roma Ciudad Abierta* [Película]. Roma: Excelsa Films.
- André, M. y Rangil, V. (2007). *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Aparici, R. (1995). *Educación Audiovisual. La enseñanza de los medios en la escuela*. Buenos Aires: Novedades Educativas.
- Aparici, R. (2005). *La imagen. Análisis y representación de la realidad*. Barcelona: Gedisa.
- Aprea, G. (2004). Los documentales y la noción de dispositivo. *Jornadas de Política y Cultura, Instituto del Desarrollo Humano, Universidad Nacional de General Sarmiento*.
- Aprea, G. (2015). *Documental, testimonio y memorias. Miradas sobre el pasado militante*. Buenos Aires: Manantial.
- Arias, J. (Diciembre 2010). Las Nuevas Fronteras del Cine Documental: la Producción de lo Real en la Época de la Imagen Omnipresente. *Aisthesis*, 48, 48-65. [Revista en línea]. Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-71812010000200004&script=sci_arttext.

- Arias, M. (2007). El mito del mito de la caverna. A propósito de Saramago y el mito de la caverna de Platón. *Eikasia: revista de filosofía*, 13, 29-38.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. y Vernet, M. (1996). *Estética del cine: Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Avellar, J. y Azuaga, R. (2003). *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra.
- Barbero, M., Rey, Portales, Fuenzalida, Mazziotti, Orozco, Otondo, (2001) *Televisión pública: del consumidor al ciudadano*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Barnouw, E. (1996). *El Documental. Historia y estilo*. Barcelona: Gedisa.
- Barros, C. y Barros, R. (diciembre 2015). Los medios audiovisuales y su influencia en la educación desde alternativas de análisis. *Universidad y Sociedad*. 7, 26-33.
- Baudry, J. (1969). *Cinéma: Effects idéologiques produits par l'appareil de base*. Paris: Éditions du Seuil.
- Baudry, J. (1975). *Le dispositif*. Paris: Éditions du Seuil.
- Baumgart, A. (2001). *Formación de sintonía + identificación: un recorrido freudiano*. Buenos Aires: Eudeba.
- Bazin, A. (1966). *Qué es el cine*. Madrid: Ediciones Rialp. Citado en: Castaño, O. (Marzo de 2010). La difusa línea entre el documental y la ficción. *Agenda cultural, Alma Mater*. 163.
- Biblioteca Popular Pocho Lepratti (Ed.). (Agosto 2005). *¡Pocho Vive!*. Buenos Aires.
- Birri, F. (1998). Cine y subdesarrollo. *Hojas de cine: Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*. 1, 17-22.
- Bravo, J. (2004). Los medios de enseñanza. Clasificación, selección y aplicación. *Pixel-Bit*, 24, 113-124.
- Briner, M. y Cusmano, A. (s.f.). *Las empresas recuperadas en la Ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Cedem.
- Canesi, M., Lanfranchi, E. y Weitzel, M. (2010). *El resurgimiento del Documental*. Trabajo de graduación. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Disponible en: http://perio.unlp.edu.ar/seminario/nivel2/nivel3/ponencias/mesa4/canesi_lanfranchi_Weitzel.htm#_ftn1.
- Caparrós, J. (2004). *El cine del nuevo siglo*. Madrid: Rialp.
- Castaño, O. (Marzo de 2010). La difusa línea entre el documental y la ficción. *Agenda cultural, Alma Mater*. 163.
- Chartier, J. P. (1946). *Bulletin de l'IDHEC*. Paris: Institut des hautes études cinématographiques.

- Chion, M. (1998). *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós. Citado en: Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidón.
- Colleyn, J. (1993). *Le regard documentaire* [La mirada documental]. París: Centre Georges Pompidou.
- Cortés, M. (2000). *Luces, cámara, ¡Acción!*. San José: Universidad de Costa Rica.
- Crisis 2001: represión, muertos y cinco presidentes en dos semanas. (2001). *El territorio*. [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.eltterritorio.com.ar/nota4.aspx?c=3217712677716407>.
- Cuarterolo, A. (2009). *Los antecedentes del cine político y social en la Argentina (1896-1933)*. Buenos Aires: Nueva Librería.
- De Sica Produzioni (Productor). De Sica, V. (Director). (1948). *Ladrón de Bicicletas*. [Película]. Roma: Produzioni De Sica.
- Delgado, R. (2013, 23 de Agosto). Los "rati horror shows". *La Gaceta*. [Revista en Línea]. Disponible en: <http://www.lagaceta.com.ar/nota/557283/opinion/rati-horror-shows.html>.
- Del Valle, G. (2016, Septiembre). Entre la realidad y la ficción: El documental. *Revista de Educación y Cultura*. [Revista en Línea]. Disponible en: <http://www.educacionyculturaaz.com/educacion/entre-la-realidad-y-la-ficcion-el-documental>.
- Di Núbila, D. (1959). *Historia del Cine Argentino*. Buenos Aires: Cruz de Malta.
- Di Núbila, D. (1959). *Historia del Cine Argentino*. Buenos Aires: Cruz de Malta. Citado en: Ferreira F. (comp.). (1995). *Luz, cámara... memoria. Una historia Social del Cine Argentino*. Buenos Aires: Corregidor.
- Díaz, J. (2009). *Historia contemporánea y cine: La imagen fílmica como herramienta histórica y recurso didáctico*. Trabajo de graduación. Facultad de filosofía y letras. Granada: Universidad de Granada. Disponible en: <https://manualesdecine.files.wordpress.com/2009/12/u5-el-documental-de-montaje.pdf>.
- Domènec, F. (2001). Jean-Luc Godart y el documental: navegando entre dos aguas. *Quaderns de comunicació i cultura*. 27, 92-100.
- Dominick, J. (2006). *La dinámica de la comunicación masiva*. México D.F.: McGraw Hill Interamericana.
- Dufuur, L. (2010). Tendencias actuales del cine-documental. *Revista Frame*, 6, 312-349. [Revista en línea]. Disponible en: http://pad.liedonet.org/wp-content/uploads/2013/08/3_TENDENCIAS-ACTUALES-DEL-CINE-DOCUMENTAL.pdf.
- Eco, H. (1965). *Apocalípticos e Integrados*. Madrid: Valentino Bompiani.
- Eco, H. (1968). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Editorial Lumen.

- Eisenstein, E. (1994). *La revolución de la imprenta en la edad moderna europea*. Madrid: Akal.
- Elena, A. (2002). *Ciencia, cine e historia: de Méliès a 2001*. Barcelona: Alianza editorial.
- Faroppa, H. y Galarreta, I. (2007). *La única realidad*. Trabajo de graduación. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Disponible en: http://perio.unlp.edu.ar/seminario/nivel2/nivel3/ponencias/mesa5/FAROPPA_GALARRETA.htm.
- Ferrés, J. (2006). *La competencia en comunicación audiovisual: dimensiones e indicadores*. Revista científica de comunicación y educación, 29, 100-107.
- Flaherty, R. (s.f.). *Flaherty Papers. Letters, diaries, etc. of Robert and Frances Flaherty. Special Collections*. Nueva York: Columbia University. Manuscrito no publicado.
- Flaherty, R. (1923). Citado en: Barnouw, E. (1996). *El Documental. Historia y estilo*. Barcelona: Gedisa.
- Flaherty, R. (1939). *La función del documental*. Recuperado el 20/09/16 de <http://www.virnayernesto.com.ar/VYEART44.htm>.
- Font, D. (2001). Jean-Luc Godard y el documental. Navegando entre dos aguas. *Quaderns de comunicació i cultura*, 27, 91-100.
- Freud, S. (1921). *Psicología de las masas y análisis del yo*. Buenos Aires: Amorrortu. Citado en: Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. y Vernet, M. (1996). *Estética del cine: Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Fros, F. (2015). *El cerebro del consumo*. Buenos Aires: Ediciones B.
- Gálvez, M. O., & Morán, A. M. (2016). *Imaginario del desarrollo: un cruce de miradas entre las teorías del cambio social y el cine documental en América Latina*. Madrid: Secuencias.
- Ganga, R. (2004). Cambios y permanencias en el documental de la era digital. *Arte y nuevas tecnologías: X Congreso de la Asociación Española de Semiótica*, 469-482. [Revista en línea]. Disponible en: <file:///Users/melissa/Downloads/Dialnet-CambiosYPermanenciasEnElDocumentalDeLaEraDigital-940380.pdf>.
- Gardies, R. (comp.). (2014). *Comprender el cine y las imágenes*. Buenos Aires: la marca editora.
- Garrido, J. (1991). *Elementos de análisis lingüístico*. Madrid: Fundamentos.
- Gaudreault, A. y Jost, F. (1990). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Gauthier, G. (1995). *Le documentaire un autre cinema*. Paris: Nathan.
- Getino, O. y Solanas, F. (1973). *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- Getino, O. (1984). Algunas observaciones sobre el concepto del "Tercer Cine". *Notas sobre el cine argentino*, 113-142.
- Getino, O. (1998). *Cine Argentino entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ciccus.
- Getino, O. y Solanas, P. (Productor). Getino, O. y Solanas, P. (Director). (1968). *La hora de los hornos* [Documental]. Buenos Aires: Solanas Productions.
- Giacomantonio, M. (1979). *La enseñanza audiovisual*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Gieco, L. (2005). El ángel de la bicicleta. En *Por favor, perdón y gracias*. Buenos Aires: EMI Records.
- Gleyzer, R. (1974). Citado en: Galeano, J. (Mayo 2006). El cine es un arma. *Revista Sudestada*. 48.
- Gómez, F. (2000). *El espectador frente a la pantalla: Percepción, identificación y mirada*. Covilhã: Biblioteca on-line de ciencias da comunicação.
- González, N. (Septiembre 2014). Realidad Argentina y nuevo escenario documental. *Antroposmoderno*. [Revista en línea]. Disponible en: http://www.antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=706.
- Grupo de Cine y Foto Ojo Obrero (Productor). Grupo de Cine y Foto Ojo Obrero (Director). (2003). *Grissinopoli, la Nueva esperanza*. [Documental]. Buenos Aires: Ojo Obrero.
- Guardia, I. (2011). El documental de intervención y su relación la realidad histórica. Variaciones del tiempo. *Revista Científica de cine y fotografía*, 2, 113-139. [Revista en línea]. Disponible en: <http://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/5121/Isadora.pdf?sequence=1>.
- Guarini, C. (2006). *Reflexiones para una historia del documental en Argentina*. Buenos Aires: ONICET.
- Guerra, V. y De Erentzun, E. (2015). La experiencia cinematográfica como modelo para el espectador: el espectador emancipado ante el cine documental contemporáneo. *III Congreso Internacional Historia, arte y literatura en el cine en español y portugués: 24, 25 y 26 de junio 2015*, Salamanca: Centro de Estudios Brasileños.
- Guzmán P. (1999). El guión en el cine documental. *Lorenzo Vilches, Taller de escritura para televisión*. Barcelona: Gedisa. Disponible en: <http://server2.docfoc.com/uploads/Z2015/12/20/MIAzCFneKP/45822730987ecdbe898fd07ca990feb1.pdf>.
- Gutiérrez, L. (1979). *Historia de los medios audiovisuales*. Madrid: Pirámide.
- Hernández-Cochete, S. (2004). *Hacia una definición del documental de divulgación histórica*. Navarra: Universidad de Navarra.
- La historia de Pocho Lepratti. El Angel de la bicicleta. (Agosto 2005). *Revista de interés general. La pulseada*. [Revista en Línea]. Disponible en: <http://www.lapulseada.com.ar/33/33pocho.htm>.

- Iannone, N. (2013). *Acompañar, aliviar y asistir*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/2447.pdf.
- Izquierdo, J. (2009). El impacto de la tecnología en la exhibición cinematográfica: el lento camino a la sala digital. *Revista Latina de comunicación social*. 64, 43-56. [Revista en Línea]. Disponible en: <http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/22442/31922.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- Kaufmann, C. (2007). Bicicletas y alas para volar. Para ganarle al silencio en las aulas. *Clio y Asociados*, 11, 24-41.
- Knop, F. (Ed.). (2014). *Escritos 93*. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- Kroll, E. Y Hoffman, E. (1993). *FYI on 'What is the Internet?' Network Working Group Request for Comments: 1462; FYI: 20*.
- Laffay, A. (1964). *Logique du cinema*. Paris: Masson.
- Leacock, R. (1961). Citado en Martínez, E. y Salanova, S. (2005). *Cine Documental*. Recuperado el 12/01/17 de <http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/cinedocumenta I.htm>.
- Lepratti, C. (2005). *¡Pocho Vive!*. Buenos Aires: Biblioteca Popular Pocho Lepratti.
- Lozano, L. (2011). *Documental Social*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/445.pdf.
- Lumière, J. y Lumière A. (Productor). Lumière, J. y Lumière A. (Director). (1895). *La llegada del tren a la estación a la estación Ciotat* [Documental]. París: Lumière.
- Machado, A. (2009). *El sujeto en la pantalla: La aventura del espectador, del deseo a la acción*. Barcelona: Gedisa.
- Marguery, J. (2011). *El cine y sus enemigos públicos*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/207.pdf.
- Marinella, C. (2013). *Corresponsales de la realidad*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/1636.pdf.
- Marino, A. (2004). *Cine Argentino y Latinoamericano. Una mirada crítica*. Buenos Aires: Nobuko.
- Marrone, I. (2012). *Hacia una historia larga del documental cinematográfico en Argentina, desde la dimensión política*. Trabajo presentado en el III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, realizado en Córdoba del 10 al 12 de mayo del 2012.
- Martin, M. (2008). *El lenguaje del cine*. Barcelona: Paidós.

- Marzal, J.; Casero, A.; Gómez, F. (Ed). (2009). *Tendencias del periodismo audiovisual en la era del espectáculo*. Castelló: Universidad Jaime I.
- Masacre de Pompeya: 30 años de prisión para el único acusado (2007, 7 de junio). *La Nación*. [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/915328-masacre-de-pompeya-30-anos-de-prision-para-el-unico-acusado>.
- Mastrángelo, L. (2002). *Documental para la resistencia*. Buenos Aires: Foro Documentalista.
- Méndez, E. (2008). Imaginario del lugar. *Topofilia: Revista de Arquitectura, Urbanismo y Ciencias Sociales*, 1, 1.
- Metz, C. (1965). *Essais sur la signification au cinema*. París: Klincksieck.
- Mirra, M. (2003). *Miguel Mirra en Barcelona*. (Fernández, N. posteo en blog). Disponible en: <http://mirraentrevistas.blogspot.com.ar/>.
- Moguillansky, M., y Molfetta, A. (2010). *Teorías y prácticas audiovisuales: actas del primer Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. Buenos Aires: Teseo.
- Montiel, A. (1992). *Teorías del cine, el reino de las sombras*. Barcelona: Montesinos.
- Monzón, C. (1990). *La opinión pública. Teorías, concepto y métodos*. Madrid: Tecnos. Citado en: Stoetzel, J. (1971). *Psicología social*. Alcoy: Marfil.
- Muraro, H. (1977). (comp.) *La comunicación de masas*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Nepoti, R. (1992). *Storia del documentario*. Bologna: Patron Editore.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Odin, R. (2000). *La question du public. Approche sémio-pragmatique*. Paris: Hermes Science Publication. Citado en: Aprea, G. (2015). *Documental, testimonio y memorias. Miradas sobre el pasado militante*. Buenos Aires: Manantial.
- Orloff, I. (2013). *De lo invisible a lo visible*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/2520.pdf.
- Palero, E. (Productor). Birri, F. (Director). (1958) *Tire Dié*. Santa Fe: Universidad del Litoral.
- Paszkievicz, K. (2012). Del cine épico al cine social: el universo meta fílmico en También la lluvia (2010) de Icíar Bollaín. *Revista de dones i textualitat*. 18, 227-240.
- Paulinelli, M. (2011). Los jóvenes y la representación de la violencia en el documental audiovisual. *VII Encuentro Interdisciplinario de Ciencias Sociales y Humanas/2011*, 1(1).

- Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidón.
- Pérez, F. J. G. (2002). La tipografía en el cartel cinematográfico. *Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*. 1, 203-216.
- Perosanz, J. y Rovira, D. (1998). Validez y fiabilidad de una escala de empatía e identificación con los personajes. *Psicothema*, 10, 423-436. [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.unioviado.net/reunido/index.php/PST/article/view/7475/7339>.
- Piedras, P. (2014). El cine documental en primera persona. *AdVersuS*, 11, 193-198. [Revista en Línea]. Disponible en: <http://www.adversus.org/indice/nro-26/resena/XI2613.pdf>.
- Pilnik, O. (1998). *Nuevas aportaciones teóricas para una definición del Cine Político*. En Manetti, R. y Valez, M. (comp.) *Desvelando imágenes*. Buenos Aires: Eudeba.
- Pinto, M.; Sorli, A. (Enero 1993). El resumen documental: Principios y métodos. *Revista Española de Documentación Científica*, 16, 183.
- Piñeros, J. (2011). *Nuevos medios de comunicación para difusión y distribución de cine documental independiente*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/265.pdf.
- Piñeyro, E. (Abril 2010). *La maldita policía en acción*. Ranzani, O. *Causas Armadas*. Disponible en: <http://causasarmadas.blogspot.com.ar/2010/04/rati-horror-show-una-resena-de-lo-que.html>.
- Piñeyro, E. (2012, 5 de junio). "El Rati Horror Show", la película que documentó el caso. *Ámbito*. [Revista online]. Disponible en: <http://www.ambito.com/639912-el-rati-horror-show-la-pelicula-que-documento-el-caso>.
- Prias, J. (2013). *Construcción de una película documental independiente*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/2752.pdf.
- Price, V. (1994). *La opinión pública. Esfera pública y comunicación*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Rabiger, M. (1987). *Dirección de documentales*. Madrid: Instituto oficial de radio y televisión.
- Ratto, P. (2006). Citado en: Renou, L. (Septiembre 2006). Nace un nuevo cine documental Argentino. *Revista Sudestada*. 52. [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.revistasudestada.com.ar/articulo/333/nace-un-nuevo-cine-documental-argentino/>.
- Restrepo, J. (2014). *Tu sangre en el asfalto*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/3029.pdf.
- Revillon Frères (Productor). Flaherty, R. (Director). (1922). *Nanook, el esquimal*. [Documental]. Estados Unidos y Francia: Revillon.

- Ríos, H. (2011). Citado en: Russo, P. (2011). El cine documental militante y el estallido popular. *Tierra en trance*. Recuperado el 22/12/16 de <http://www.virnayernesto.com.ar/VYEART32.htm>.
- Rivadeneira, R. (1995). *La opinión pública, Análisis, Estructura y Métodos para su estudio*. México D.F.: Trillas.
- Rodríguez, B. (2004, Diciembre). *El documento audiovisual en las emisoras de televisión: selección, conservación y tratamiento*. León: Biblios.
- Rodríguez, I. (2010). *Giro subjetivo del documental político latinoamericano: el caso de Patricios Guzmán*. Tesina de Graduación. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Rodríguez, P. (2015). *Cine social, expresión y voz para todos*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/3638.pdf.
- Sama, A. y Herranz, A. (2007). Dentro del iglú con Robert Flaherty. *Bajo la lupa*. 158, 19-24.
- Sartora, J. (Mayo 2003). Filmar para transformar. *Le Monde Diplomatique*. 47, 36-37.
- Secretaria de Desarrollo Económico Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. (comp). (s.f.). *Empresas Recuperadas. Ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Cedem.
- Sellés, M. (2008). *El documental*. Barcelona: Editorial UOC.
- Shannon, C. y Weaver, W. (1964) *The mathematical theory of communication*. Illinois: Illini Book.
- Sistema Nacional de Consumo Culturales (2006). *Informe sobre Televisión en Argentina*. N°3. Disponible en: <http://www.sinca.gob.ar/archivos/documentacion/investigaciones/CLICK1-3-TelevisionenArgentina.pdf>.
- Société generale de films. (Productor). Dreyer, C. (Director). (1928). *La pasión de Juana de Arco*. [Película].
- Sohr, R. (1998). *Historia y poder de la prensa*. Santiago de Chile: Andres Bello.
- Solanas, F. (2004). Citado en: Laprea, A. (2004). *El Documental: Una propuesta Social de Solanas. Entrevista a Fernando Pino Solanas*. Caracas: CONAC.
- Solero, C. (2003). *Las hormigas de la esperanza*. En: Biblioteca Popular Pocho Lepratti (Ed.). (Agosto 2005). *¡Pocho Vive!*. Buenos Aires.
- Soto-Sanfiel, M., Aymerich-Franch, L. y Guardia, F. (2010). Impacto de interactividad en la identificación con los personajes de ficciones. *Psicothema*, 22, 822-827. [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.unioviedo.es/reunido/index.php/PST/article/view/8958/8822>.
- Sucari, J. (2012). *El documental expandido. Pantalla y espacio*. Barcelona: UOC.

- Thibaudeau, P. (2007) *¿Hacia un nuevo realismo social en el cine español?*. En Berbiery, N. y Seguin, J. (Ed.) Madrid: Casa de Velásquez.
- Traversa, O. (1985). *El cine: el significante negado*. Buenos Aires: Hachette.
- Tristán, M. (2010). *¿Ficción o Realidad? La puesta en escena cinematográfica a fines del siglo XX como problemática de identidad*. Córdoba: Eduvim.
- Triunfetti, M. (Diciembre 2014). El cine documental en la Argentina. *Revista Cítrica*. [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.revistacitrica.com/el-cine-documental-en-la-argentina.html>.
- Vallarela, F y Simich, V. (Productor). Matiozzi, F. (Director). (2004). *PocHormiga*. [Documental]. Buenos Aires: Escuela Provincial de Cine y Televisión de Rosario.
- Vallet, A. (1963). *Les genres du Cinéma*. París: Liegel.
- Van Opstal, J. (2013). *El cine documental*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/1677.pdf.
- Villegas, M. y Mallor, P. (2011). Recursos analógicos en psicoterapia II. El cine. *Revista de psicoterapia*, 22, 86-87.
- Welles, O. y Schaefer, G. (Productor). Welles, O. (Director). (1941). *El ciudadano*. [Película]. Los Ángeles: RKO Pictures y Mercury Productions.
- Winkin, Y. (1981). *La nueva comunicación*. Barcelona: Kairós. Citado en: Wolf, M. (1987). *La investigación de la comunicación de masas. Crítica y perspectivas*. Barcelona: Paídos.
- Wolf, M. (1987). *La investigación de la comunicación de masas. Crítica y perspectivas*. Barcelona: Paídos.
- Yoel, G. (comp.) (2002). *Imagen política y memoria*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Zavala, L. (2010). Cine y literatura. Puentes analogías y extrapolaciones. *Razón y palabra*, 71, 2.