

Resumen

En una definición tradicional, el documental antropológico etnográfico es aquel en el que un realizador se acerca a un “otro” étnica y culturalmente diferente. ¿Qué mirar? ¿Qué mostrar? Son algunas de las preguntas que plantea esta representación y que suponen cuestiones de orden ético, estético y tecnológico.

Desde el punto de vista de la producción audiovisual estos problemas son abordados de diferentes maneras según las técnicas de investigación utilizadas –más o menos participativas– según el tipo de tecnología disponible –más o menos liviana (cámara filmadora o de video, tipos de micrófonos, etc.)–, pero también según ciertas opciones enunciativas expuestas dentro de los textos mismos. Dichas opciones se vinculan con la relación realizador/representado, la que constituye una relación de poder.

Este trabajo revisa el desarrollo del documental etnográfico para reflexionar sobre estas cuestiones, desde una perspectiva foucaultiana, analizando *Ayllus, el pueblo* y *Ayvú Porá/las bellas palabras* de Vanessa Ragone.

Palabras clave: documental etnográfico, poder, video participativo.

1. Introducción

En una definición tradicional, el documental antropológico etnográfico es aquel en el que un realizador se acerca a un “otro” étnica y culturalmente diferente. De esta definición se desprende otra, la que podría formularse a través de la contraposición de saberes que en él se exponen: el realizador es quien maneja la técnica, el lenguaje y las tecnologías de producción audiovisuales mientras que el sujeto que forma parte de la comunidad representada tiene el conocimiento de la realidad objeto de trabajo del primero.

¿Qué mirar? ¿Qué ver? ¿Qué mostrar con la cámara? ¿Cómo presentar a quién se ve y lo que se ve? Son algunas de las preguntas que plantea la representación del “otro” a través del registro audiovisual y que suponen cuestiones de orden ético, estético y tecnológico. En los documentales, estos problemas son abordados de diferentes maneras según las técnicas de investigación utilizadas –más o menos participativas–, según el tipo de tecnología disponible –más o menos liviana (cámara filmadora o de video, tipos de micrófonos, etc.)–, pero también según ciertas opciones enunciativas expuestas dentro de los textos mismos.

2. El documental etnográfico

Los primeros registros de cine etnográfico datan de 1895. En esa fecha, Félix-Louis Regnault, fisiólogo especializado en anatomía patológica e interesado en la antropología desde 1888, utilizó el fusil cronofotográfico de Etienne-Jules Marey para registrar a una mujer wolof haciendo cerámica en la Exposición Etnográfica del África Occidental en París. Luego exhibió dichos registros ante la Academia Francesa de las Ciencias.

Regnault realizó los registros posteriores con el fin de estudiar el movimiento humano desde una perspectiva transcultural. De aquí que filmó a hombres y mujeres de varios grupos étnicos caminando y trepando árboles, entre otras actividades (1).

Este tipo de situación, de impronta colonialista, en la que un blanco –sujeto que mira muñido de una cámara filmadora– llega a una comunidad no-blanca, que no posee equipos de registro visual ni de visionado, a registrar imágenes de sus integrantes –objetos de la mirada– para luego regresar al seno de la comunidad blanca y utilizar dichos registros como objeto de estudio científico, marcó los orígenes de la etnografía y del cine documental.

Hubo que esperar cerca de treinta años para que el documental etnográfico reconociera al otro y le diera un lugar diferente en la relación sujeto-objeto de la mirada. En 1922, Robert Flaherty se valió, para su documental *Nanuk, el esquimal*, de técnicas tales como la observación participante (vivió cerca de dos años y medio en la comunidad durante el proceso realizativo) y la proyección de lo filmado a los esquimales “sujetos-objeto” del documental.

A pesar de que esta realización implicó algún grado de participación de los sujetos de la comunidad representada en la filmación, pasaron nuevamente más de treinta años hasta que, coincidentemente con la aparición del sonido sincronizado, se dio la palabra al sujeto-representado (el sujeto de la comunidad representada, el “colonizado”) para que exprese su propia visión del mundo.

En los sesenta, el registro sincronizado del sonido amplió los alcances del documental etnográfico como objeto de estudio. Para

Jean Rouch, la instalación de los equipos de filmación y de audio favoreció una mayor fidelidad en la expresión de los sujetos. Desde esta posición conceptual utilizó diversas estrategias para alcanzar la manifestación de los mismos.

Rouch, en su documental *Moi, un noir* (1958) mostró tomas de un ficcional en elaboración a obreros desempleados de Abidjan, Costa de Marfil, mientras registró sus comentarios improvisados. Así logró que los sujetos dieran cuenta de su cotidianeidad e incluso de sus fantasías, de modo tal que aparecieran como “ellos mismos” (2).

En esa misma época, en Argentina, un grupo de cineastas se interesó por representar los problemas de su pueblo: *Tire dié* (1956-1958) de Fernando Birri de la Escuela Documentalista de Santa Fe, es un ejemplo clásico. Según Birri, el cine documental ofrece una imagen de la sociedad, del pueblo “como la realidad es y no puede darla de otra manera” (3).

Desde los ochenta, asistimos a una digitalización progresiva de los equipos de registro y tratamiento de imágenes y sonidos. La tecnología audiovisual se fabrica cada vez más liviana y automatizada. Estas innovaciones, hacen que se facilite su desplazamiento y se simplifique su uso. Esto, incide además en el abaratamiento de los costos de producción.

En forma paralela a los cambios tecnológicos, la reflexión sobre el documental etnográfico se ha intensificado y profundizado con los aportes de teóricos de diversas disciplinas tales como el cine, la antropología, la semiótica y los estudios de la comunicación.

Estos avances tanto a nivel tecnológico como de reflexión sobre las condiciones discursivas y del lenguaje audiovisual facilitan hoy el uso de metodologías de trabajo más participativas que buscan atenuar la distancia entre realizador y “otro” representado, intercambiando o compartiendo roles aunque más no sea en algunas de las etapas realizativas.

No obstante estos antecedentes, a lo largo de la historia de las producciones de cine documental etnográfico predomina en las ellas la mirada “sobre” un “otro” cuya representación se da en términos de “objeto” del documental y no “sujeto” del mismo. El modo de representación se vincula, a su vez, con el tipo de relación establecida entre realizador y representado: la que más allá de los diferentes marcos y metodologías de trabajo constituye siempre una relación de poder.

3. La relación realizador-representado, una relación de poder

Las interacciones comunicativas son el resultado de un entrecruzamiento de fuerzas diferentes e implican la ejecución de estrategias y la realización de planificaciones y negociaciones. Desde esta concepción, es posible pensar la interacción realizador/representado, no sólo como una relación de cruces de saberes –como señalábamos arriba– sino también como una relación de poder, entendiendo este término en el sentido en que lo emplea Michel Foucault en *Vigilar y castigar* (2002). Esto es, como una categoría relacional, y no como un atributo perteneciente a una persona, institución o clase social dominante: “no empleo casi nunca de forma aislada el término poder y, si lo hago alguna vez, es con el fin de abreviar la expresión que utilizo siempre: *relaciones de poder*” (4).

Foucault caracteriza a las relaciones de poder como “móviles” y “reversibles” es decir, como relaciones cuyas características no son fijas, sino que pueden mudar, pueden intercambiarse, a lo largo de las interacciones.

Esto es así, según Foucault, porque los sujetos son libres en las relaciones de poder y en ejercicio de esa libertad tienen posibilidades de resistir (a las estrategias de poder de uno se presentan estrategias de resistencia del otro, que igualmente intentan modificar la conducta del primero):

[...] el poder no puede ejercerse sobre el otro más que en la medida en que le queda a este último la posibilidad de matarse, de saltar por la ventana o de matar al otro. Esto quiere decir que en las relaciones de poder existen necesariamente posibilidades de resistencia, ya que, si no existiesen posibilidades de resistencia –de resistencia violenta, de huida, de engaño, de estrategias de inversión de la situación–, no existirían relaciones de poder (5).

Desde esta perspectiva, es posible comprender la relación realizador/representado como una relación de poder en la que aunque el realizador tiene el poder de tomar decisiones respecto de cómo registrar al representado –con qué ángulo, con qué plano, con qué tipo de lente, con qué tipo de montaje y tratamiento– debe negociar otras cuestiones, tales como: durante cuánto tiempo, en qué lugar, en qué momento, sobre qué temas hablará. El representado, a su vez, puede en todo momento decidir dejar de expresarse, suspender la interacción, negarse a ser registrado, negarse a hablar.

Este es el caso de “Ñamaqtaga ca César” (Visitando a César) de Romualdo Diarte, Juan Carlos Caballero, Clara Sarraute y Soledad Torres Agüero. Este documental narra la visita de un músico toba joven, Diarte, a la casa de César (75 años) intérprete del violín “Nviqué”, en la localidad de Mala (San Carlos), en el oeste formoseño. César es invitado a ejecutar determinadas piezas. Él interpreta algunas y luego decide que no ejecutará ninguna pieza musical más durante ese día. El documental, de 10 minutos, termina con la insistencia en el pedido por parte de los visitantes a la vera de un camino, la insistencia de César en no ejecutar el violín y su alejamiento de espaldas a la cámara por el camino.

No obstante esta posibilidad, Foucault advierte igualmente sobre la existencia de situaciones en que las relaciones de poder resultan fijas, irreversibles. En este caso se trata de relaciones de dominación, las que son diferentes de las relaciones de poder:

“Subsiste un estado de dominación en la medida en que a pesar del uso de distintas estrategias no se logra nunca invertir la situación” (6). Una situación de dominación “modelo” es la que presenta la estructura del panóptico.

4. Ver sin ser visto

El diseño arquitectónico del Panóptico de Jeremy Bentham fue usado por Michel Foucault para explicar la lógica, el funcionamiento y los mecanismos del poder político a partir del s. XVIII (7).

Cabe recordar que este proyecto arquitectónico de una prisión consistía en: “(...) una construcción en forma de anillo; en el centro, una torre, esta, con anchas ventanas que se abren en la cara interior del anillo” (8). Las celdas estarían ubicadas –ya que no llegó a construirse– en la parte periférica y cada una de ellas contaría además con una ventana para dejar entrar la luz. Así, el guardia ubicado en la torre podría ver las sombras de los individuos encerrados, al tiempo que la torre contaba con un juego de persianas y tabiques que impedían toda visión externa.

Foucault describe al panóptico como:

Cada cual, en su lugar, está bien encerrado en una celda en la que es visto de frente por el vigilante; pero los muros laterales le impiden entrar en contacto con sus compañeros. Es visto, pero él no ve; objeto de una información, jamás sujeto en una comunicación (...) (9).

Foucault ve en esta característica del diseño arquitectónico la base del ejercicio del poder en la medida en que disocia la pareja ver-ser visto. Es así la misma disposición arquitectónica la que garantiza “invisible” y silenciosamente la distribución asimétrica, jerarquizada, de los cuerpos. Según Foucault, el panóptico:

(...) es, de hecho una figura de tecnología política que se puede y que se debe desprender de todo uso específico. (...).

Es un tipo de implantación de los cuerpos en el espacio, de distribución de los individuos unos en relación con los otros, de organización jerárquica, de disposición de los centros y de los canales de poder, de definición de sus instrumentos y de sus modos de intervención, que se puede utilizar en los hospitales, los talleres, las escuelas, las prisiones (10).

En tanto involucra la mirada, el análisis que hace Foucault del panóptico puede servirnos para profundizar un poco más sobre la intervención de la cámara y sus usos en un documental etnográfico.

En efecto, la instalación de una cámara en un determinado espacio, para el registro documental, supone cierta distribución de las personas en relación con ella: los que miran detrás del ojo de la cámara y los que serán mirados por ella. Si bien todos estos deben ubicarse dentro de su campo de captación, hay diferencias de representación según la posición/rol que ocupen los distintos sujetos.

5. Sobre modalidades de representación

Bill Nichols, en su libro *La representación social de la realidad*, define las modalidades de representación en relación con maneras de organizar textos a partir de “convenciones recurrentes” (11). Este autor, reconoce para el documental, cuatro modalidades “dominantes” alrededor de las cuales se conforman la mayoría de los textos: expositiva, de observación, interactiva y reflexiva.

Los primeros registros se hacen con el objetivo de “mostrar la realidad tal cual es”, de “ver” comportamientos reconocidos como diferentes para compararlos con los propios y así, conocer la vida de una sociedad ajena. No se cuestiona lo que se ve, la manera en que se ve y se muestra, desde la mirada de quién, a quiénes se mostrará el documental, ni qué utilidad se le dará.

Este tipo de documental “objetivo” es clasificado por Bill Nichols como de modalidad expositiva. A modo de ejemplo, vale considerar el mencionado documental *Nanuk, el esquimal* de Flaherty. El documental “parece” una mostración “objetiva” de la realidad puesto que no pone en evidencia el artificio cinematográfico ni la manipulación del realizador; el espectador da por sentado, por “natural”, por “verdadero”, lo que ve.

Otra modalidad de representación descrita por Nichols es la “de observación”. Este modo realizativo documental tiene dos características, entre otras, la “no intervención del realizador” y la inclusión de “tiempos muertos” narrativos.

Estas particularidades le dan a esta modalidad el carácter de “realista”. Se muestra el transcurrir del tiempo “real”, se capturan los hechos “tal como suceden” y el realizador está “ausente” o “invisible”. De aquí, lo que acontece, el quehacer de los actores sociales, se presenta de manera “transparente” al espectador.

En esta modalidad se inscriben el “Direct cinema” en Estados Unidos y, en Argentina, Fernando Birri, de la Escuela Documentalista de Santa Fe, como su mayor exponente. Estas corrientes realizativas comparten su preocupación por la “representación fiel” de la “realidad”.

Aquí, debemos destacar el trabajo de otro argentino, el documentalista Jorge Prelorán. Este reconoce en su quehacer realizativo ciertas condiciones que nos permiten asociarlo, también, a la modalidad “de observación”. Él afirma:

“Este tipo de cine –o video– que propongo está basado en documentos que muestran *la vida de una persona*, y

requiere para su realización períodos extendidos para captar los acontecimientos que ocurren a través del devenir de por lo menos un año” (12).

Al mismo tiempo, años 60/70, el desarrollo de la cámara portátil y el registro de sonido sincronizado portátil facilitan el surgimiento de otra corriente realizativa: el “Cinema verité” en Francia. Este corresponde a lo que Nichols denomina modalidad “interactiva” y Ardévol Piera caracteriza como “de participación”.

La modalidad “interactiva” se distingue por facilitar la expresión de los sujetos “representados”, sirve de ejemplo la película citada de Rouch: *Moi, un noir*. Otra característica de esta modalidad es la aparición en campo del propio realizador. En 1961, Rouch filma junto con Edgar Morin *Chronique d'un été*, película en la que intervienen directamente en lo filmado.

En esta modalidad, el documental se presenta al espectador expresando no “lo que te muestro es la realidad” sino “es real que te muestro lo que veo”. Así, el artificio se desnuda para mostrarse mirando. La cámara no se oculta mientras el realizador interacciona con sujetos nativos. El documental no se preocupa por mostrar la verdad de la realidad, de las cosas, sino la verdad de la enunciación y de su registro. La presencia del realizador frente a cámara muestra al espectador que esta existe registrando la intervención.

Esta modalidad “de participación” fue cuestionada desde la antropología y el cine por su posición “ingenua” frente a la realidad. La honestidad del realizador que dice “te muestro lo que veo” no alcanza a garantizar la pretendida capacidad del documental para representar el mundo con verdad.

Es decir, la intervención del realizador, la presencia de la cámara, afectan lo que deben captar incluso (especialmente) la misma interacción con los sujetos “nativos” por lo que esta modalidad de producción documental resulta insuficiente para dar cuenta de otra cultura.

En los ochenta surgió el documental de modalidad reflexiva, según la clasificación que hace Nichols, como crítica a la modalidad anterior. Los documentales de esta modalidad deben su nombre a que buscan reflexionar sobre las convenciones del propio género, las reglas del mismo lenguaje audiovisual, la metodología antropológica usada para aproximarse a otros sujetos, la perspectiva cinematográfica a la que adhiere el mismo realizador.

A modo de ejemplo, cabe citar a Ardévol Piera quien reflexiona sobre el documental “Surname Viet Given Nam” (1989) de la vietnamita Trinh T. Minh-ha. Este documental cuestiona la pretensión de autenticidad del género en la representación del mundo. “Surname...” trata sobre experiencias personales de mujeres campesinas vietnamitas relatadas por ellas mismas.

El estreno de la película generó “un escándalo”, sostiene Ardévol Piera, dado que: “(...) al final de la proyección las “supuestas” campesinas eran estudiantes vietnamitas-norteamericanas, la película se había rodado en América y las respuestas a las preguntas habían sido escritas por la propia autora” (13).

Así, la modalidad reflexiva pone en duda la propia mirada, la verdad que propone el género, y también, lo que se presenta como real.

Según Gabriela Bustos en su libro *Audiovisuales de Combate*, hacia finales de los 80 surgen distintos grupos de intervención política audiovisual en nuestro país. Los mismos entienden el uso del video como “herramienta de intervención” por lo que lo utilizan en la formación, organización y difusión de prácticas de resistencia al poder político del momento. Estos grupos retoman las ideas del cine documental de los 60 y 70.

Durante los 90, el progresivo abaratamiento en el mercado, del costo de los equipos audiovisuales digitales los volvieron aún más accesibles a los realizadores. Las cámaras en sus versiones domésticas expandieron el mercado hasta las familias. Estas innovaciones hicieron posible a fines de 2001, por ejemplo, la cobertura audiovisual de acciones de protesta llevadas a cabo desde distintos sectores sociales por los mismos actores.

Sin embargo, el relevamiento realizado por Gabriela Bustos, entre las producciones documentales de características políticas, da cuenta del predominio de modalidades documentales de exposición clásica y de observación.

De aquí que sostenemos que determinadas condiciones materiales de producción favorecen hoy la modalidad participativa de realización de documentales pero para que esta se concrete es necesaria la utilización de estrategias metodológicas particulares que la acompañen. Junto con la reflexión sobre: el lenguaje audiovisual, la relación con el “otro”, el poder implícito en las relaciones sociales pero también en el discurso.

6. Documentales participativos

La modalidad participativa intenta disminuir las diferencias de accesibilidad al lenguaje audiovisual como modo de desplazar al “otro” del lugar de “objeto” de la representación al de sujeto de auto-representación.

Como metodología de trabajo no es nueva, sin embargo, podemos afirmar que su utilización con determinadas características en el campo audiovisual sí es novedosa. “Ceder” el micrófono al sujeto para que se exprese más libremente es darle participación

pero manteniendo el lugar de objeto de la mirada –propio de lo que habilita el dispositivo técnico–, mientras que “ceder-le” la cámara implica invertir la relación.

Esta modalidad supone la puesta en práctica de ciertas estrategias, de manera tal que favorezcan la intervención, el aporte de los sujetos involucrados en la acción a registrar. Teniendo en cuenta las etapas de producción audiovisual podemos pensar distintos grados de participación ya que la participación puede darse sólo en una, en varias o en todas las etapas del proceso realizativo.

Sólo a modo de ejemplo, sirve considerar cómo la intervención de los sujetos a ser representados puede darse en una primera etapa de concepción del trabajo con la búsqueda, identificación y determinación de fuentes a las que se recurrirá o también, en la planificación de las etapas siguientes.

En una segunda etapa, de registro, la intervención de los sujetos a ser representados puede variar desde su aparición frente a cámara, el registro de su voz, hasta la realización misma del registro.

En un tercer momento, los sujetos pueden sugerir o decidir respecto de la selección y el ordenamiento de los fragmentos visuales y sonoros que conformarán el documental, o también revisar y modificar el montaje realizado por el equipo de producción.

En un cuarto momento, los mismos sujetos representados en el documental pueden intervenir en el proceso de edición y post-edición del material registrado aportando a las decisiones finales de “recorte” y “pegado” de los fragmentos seleccionados, a la incorporación de efectos sonoros, entre otros.

7. Dos casos para reflexionar

En este punto nos interesa profundizar la reflexión sobre los alcances de la modalidad interactiva o participativa para lo cual consideramos dos documentales realizados por Vanessa Ragone: *Ayllus, el pueblo* (1999) y *Ayvü porá/las bellas palabras* (1998).

Ayllus, el pueblo presenta las formas de subsistencia y organización de la comunidad kolla que habita Los Naranjos, localidad ubicada a 57 km de Orán en la provincia de Salta y los cambios producidos en esta con posterioridad a la guerra de Malvinas.

Ayvü Porá/Las bellas palabras fue realizado en la comunidad guaraní de Tamandúá, provincia de Misiones, con tres equipos técnicos simultáneos: uno utilizado por Ragone para enseñar y capacitar a integrantes de la comunidad en el uso de cámaras fotográficas y filmadoras; el segundo, para práctica de los integrantes de la comunidad que quisieran aprender; y el tercero, para registrar todo el proceso. El documental integra registros capturados por los tres equipos.

En estos documentales la cámara filmadora es puesta a disposición de la comunidad, al igual que la cámara fotográfica. En todos los casos se reproduce el material grabado o registrado para su consideración por parte de la comunidad antes de su edición.

Dado que los equipos son utilizados por integrantes de la comunidad existe en forma previa y/o simultánea una instancia de aprendizaje para los interesados de modo de garantizar su uso.

En ambos documentales se usan registros fotográficos y audiovisuales realizados por integrantes de sendas comunidades. Además, en *Ayvü...*, se observa una entrevista hecha por un integrante de la comunidad a otro en lengua nativa. Luego, el mismo entrevistador de la comunidad oficia de traductor de lo testimoniado.

En los dos casos, Ragone y otros integrantes del equipo de producción aparecen frente a cámara en distintas instancias de interacción con integrantes de las comunidades a las que visitan: dialogando, desplazándose, filmando, sacando fotos, son algunas de ellas.

En el nivel de la enunciación, estos documentales proponen un enunciador que parece reconocer el poder de la cámara: de quien la usa (por eso la hace circular) y las posibilidades de apropiación de los saberes y cultura del otro. Por esto, la figura del enunciador, en ambos casos, enmarca la enunciación y el enunciado documental en una lógica de intercambio (un saber a cambio de otro).

Así, el conocimiento de los realizadores sobre el lenguaje y la utilización de la tecnología es puesta a disposición de los integrantes de la comunidad mientras que estos hacen lo propio con sus saberes. Al mismo tiempo, los mismos sujetos realizan registros y aparecen frente a cámara junto con los realizadores.

Los documentales constituyen “un lugar” de encuentro entre realizadores e integrantes de comunidad originaria, propicio para el intercambio de conocimientos, de la mirada y de las posiciones implicadas “sujeto-objeto”/“realizador”.

Conclusiones

Reconocemos que la relación realizador/representado, en un documental etnográfico, es una relación de poder en la que el realizador se dirige a sus representados en tanto que éstos poseen ciertos saberes que aquel no y de los cuales este busca apropiarse (con su registro) para poder transmitirlo a otros. Pero en la medida en que es una relación de poder todos los sujetos involucrados en ella ponen en juego estrategias para lograr ciertas conductas del otro: negociaciones, resistencias, imposiciones.

En el campo de la tecnología audiovisual, el desarrollo de los equipos de video digitales, más livianos y automatizados

contribuyen al uso de metodologías más participativas en el proceso realizativo documental. Este, además, requiere de la puesta en práctica de estrategias de distribución del poder en sus distintas etapas.

Observamos que los realizadores pueden poner en escena estrategias que faciliten la reversibilidad de la relación con el sujeto representado. El uso participativo de la cámara es una estrategia que facilita no sólo la autorrepresentación de este sino, también, el intercambio de miradas y de roles y con esto la distribución del poder en la relación. En el mismo sentido, un enunciador que propone una lógica de intercambio de saberes, reconoce las relaciones de poder y posibilita su transformación.

Notas

- (1) Algunos de estos registros están disponibles para su visionado en línea en: www.dailymotion.com/video/x1hr8g_fregnault-chrono-photographic-1895_shortfilms
- (2) BARNOUW, Eric. *El documental. Historia y estilos*. Barcelona, Gedisa, 1998 (1974), pág. 221.
- (3) En cursiva en el original. BIRRI, Fernando. *Escuela documental de Santa Fe*. Argentina, Editorial Documento, Instituto de Cinematografía de la UNL, 1964, pág.13.
- (4) FOUCAULT, Michel. *Hermenéutica del sujeto*. La Plata, Argentina, Editorial Altamira, 1996, pág. 110.
- (5) Ídem, pág. 111.
- (6) Ídem, pág. 112.
- (7) Cfr. FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Argentina, Siglo XXI Editores Argentina S.A., 2002 (1975).
- (8) Ídem, pág. 203.
- (9) Ídem, pág. 204.
- (10) Ídem, pág. 209.
- (11) Cfr. NICHOLS, Bill. *La representación social de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, Paidós, 1997 (1991).
- (12) En cursiva en el original. PRELORÁN, Jorge. *El cine etnobiográfico*. Buenos Aires, Catálogos, 2006, pág. 21.
- (13) ARDEVOL PIERA, Elisenda. *La mirada antropológica o la antropología de la mirada*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, formato electrónico de la autora [http://cv.uoc.edu/~grc0_000199_web/pagina_personal/eardevol_cat.htm].1994, pág. 133 (14/09/2008).

Bibliografía

- ARDEVOL PIERA, Elisenda. *La mirada antropológica o la antropología de la mirada*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, formato electrónico de la autora [http://cv.uoc.edu/~grc0_000199_web/pagina_personal/eardevol_cat.htm]. (1994) (14/09/2008)
- BARNOUW, Erik. *El documental. Historia y estilos*. Barcelona, Gedisa, 1998 (1974).
- BIRRI, Fernando. *Escuela documental de Santa Fe*. Argentina, Editorial Documento, Instituto de Cinematografía de la UNL, 1964.
- BUSTOS, Gabriela. *Audiovisuales de combate. Acerca del videoactivismo contemporáneo*. Buenos Aires, La Crujía Ediciones y Centro Cultural España en Buenos Aires, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Argentina, Siglo XXI Editores Argentina S.A., 2002 (1975).
- _____. *Hermenéutica del sujeto*. La Plata, Argentina, Editorial Altamira, 1996.
- NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, Paidós, 1997.
- PRELORÁN, Jorge. *El cine etnobiográfico*. Buenos Aires, Catálogos, 2006.
- OLIVERA, Guillermo Elpidio. "Panoptismo/espectacularización. Algunas líneas de acceso para pensar los regímenes de visibilidad televisivos" en *Revista Científica de la Universidad Blas Pascal*. Córdoba, Argentina, junio, 1995, N° 7.

CORINA ILARDO

Licenciada en Comunicación Social (UNC). Doctoranda en Semiótica por el Centro de Estudios Avanzados (UNC). Docente de la Escuela de Ciencias de la Información (UNC). Becaria de SECyT (UNC).