

4. Sobre las condiciones que permitieron el desarrollo del documental audiovisual

GUSTAVO APREA

47

El documental es una categoría que agrupa productos de las tecnologías de registro audiovisual (cine, video e imágenes digitales) que apareció cuando el cine se consolidó como un espectáculo fundamental en la vida urbana moderna. Pese a que desde ciertas posturas teóricas se asocia el documental con el origen del dispositivo cinematográfico, esta clasificación surgió y fue aceptada recién veinticinco años después de las primeras exhibiciones cinematográficas. En consecuencia resulta pertinente determinar cuáles son las circunstancias que hicieron posible su aparición y permitieron su persistencia en el tiempo. Entre las condiciones que originaron este tipo de uso de los lenguajes audiovisuales se cuentan: la conformación del cine como espectáculo público, su valoración como hecho estético y la posibilidad de utilizar a las imágenes registradas y reproducidas mecánicamente como documentos.

Palabras clave: documental ~ lenguajes audiovisuales ~ historia de los medios

A comienzos del siglo XX se consolidó la cinematografía como un espectáculo de masas cuyos productos se convirtieron en un componente fundamental para la cultura audiovisual que tuvo su origen durante este período y se prolonga hasta nuestros días. De esta manera, el cine participó del proceso de mediatización de las sociedades contemporáneas en el que los filmes aparecen como elementos clave y cumplen un rol activo en la conformación de los imaginarios en torno a las ciudades y el tipo de vida que en ellas se desarrolla.

El sentido común social tiende a asociar el medio cinematográfico con ciertas formas canónicas: las narrativas ficcionales, la exhibición en salas que cumplen con condiciones que potencian su dimensión espectacular y un modelo de espectador que se identifica con lo que ve en la pantalla. Sin embargo ésta no es la única forma en que el cine se ha manifestado a lo largo de su historia. Desde sus orígenes la narración cinematográfica ha convivido con otras manifestaciones como la experimentación visual y sonora

no narrativa o los documentales que desarrollaron sus propias formas de exhibición y generaron sus propios tipos de espectadores. Este trabajo describe las circunstancias que posibilitaron la aparición, el reconocimiento y sentaron las bases para la posterior expansión de una de esas consecuencias “marginales” del dispositivo cinematográfico: el documental.¹

Los orígenes del medio cinematográfico, la hegemonía de la narración y la vida urbana

Nada obligaba a que el dispositivo técnico que dio origen a la cinematografía fuera parte de un espectáculo dramático.² En un primer momento la posibilidad de registrar imágenes en movimiento y proyectarlas sobre una pantalla se hizo pública a través exhibiciones como la que se considera el momento fundacional de la cinematografía: la función organizada por los hermanos Louis y Auguste Lumière en el *Salon Indien* del *Grand Café* de París el 28 de diciembre de 1895.³ En ellas el atractivo parecía estar concentrado, según los testimonios de algunos de los primeros espectadores,⁴ en la presentación de imágenes cotidianas en movimiento, pequeñas viñetas sobre una vida urbana que compartían los realizadores y el público. Durante esta etapa inicial las funciones cinematográficas se encuadraban más dentro de las actividades que servían de presentación a las novedades tecnológicas que en el terreno del espectáculo. Se inscribían en un arco de exhibiciones de inventos que iba desde el fonógrafo a las radiografías. Es decir, que el primer atractivo que generó el cine estuvo ligado con cierta fascinación por la tecnología, centrado más en la novedad del dispositivo que en la originalidad de sus productos. El interés de las primeras “vistas” radicaba más en la capacidad de *mos-*

48

- 1 Dentro de los estudios teóricos sobre los orígenes del documental existen dos posiciones contrapuestas. Por un lado se encuentran aquellos autores que plantean que el cine es *documental* desde sus orígenes. Más allá de que en el período inicial no existiera esta clasificación las primeras tomas de imágenes en movimiento sobre escenas de la vida cotidiana deben incluirse dentro de este tipo de cine. Por otro, están los analistas que plantean que la *clasificación documental* es el producto de un momento de la evolución del medio cinematográfico. Antes de la aparición de esta categoría no tiene sentido referirse a ella ya que el reconocimiento de la existencia de un tipo diferenciado de filmes implica un cambio cualitativo que está presente en la lógica de esta clasificación social que subsiste aún en nuestros días. El presente trabajo se inscribe en la segunda postura y presenta argumentos para demostrar su validez.
- 2 El dispositivo que permite registrar y proyectar imágenes fotográficas en movimiento es el producto de una serie de investigaciones que se producen en distintos países durante las últimas décadas del siglo XIX. Los pioneros que trabajaron tratando de mejorar esta tecnología manifestaban diversas intenciones e imaginaban distintas aplicaciones para sus inventos. No necesariamente pensaban en el desarrollo de un espectáculo público.
- 3 Evidentemente el señalamiento de este hecho como el momento fundacional de la cinematografía tiene un carácter convencional. Ni fue la primera exhibición pública (los mismos hermanos Lumière habían presentado su invento en marzo del mismo año ante la *Société d'Encouragement à l'Industrie*), ni los hermanos Lumière fueron los primeros en exhibir imágenes en movimiento. Por ejemplo Émile Reynaud presentaba un espectáculo de dibujos animados (el praxinoscopio) desde 1892 y Thomas Alba Edison presentó en 1893 el *kinetoscopio* inventado por W.K.L. Dickson que proyectaba a espectadores individuales imágenes fotográficas en movimiento. Sin embargo este criterio terminó por imponerse ya que la proyección del *Salon Indien* fue la primera en la que un cinematógrafo que proyectaba imágenes en movimiento se presentó siguiendo las convenciones de un espectáculo
- 4 Sobre la recepción de las primeras exhibiciones y las expectativas generadas en las primeras funciones resultan fundamentales las investigaciones de Noël Burch (1991).

trar⁵ lo conocido que en narrar una historia o debatir alguna cuestión. En este sentido el cinematógrafo de este período no se conectó directamente con el espectáculo más importante de la vida urbana, el teatro, sino funcionó en relación con la serie de instancias que instruían sobre las tecnologías modernas y al mismo tiempo funcionaban como un entretenimiento: las exposiciones universales, las muestras en las grandes tiendas y los espectáculos de feria.⁶

Rápidamente el atractivo de la novedad tecnológica se fue debilitando y el cine se desplazó de los salones y *music halls* burgueses a los públicos de las grandes masas urbanas. Las primeras películas fragmentarias, breves y sin una temática edificante no satisficieron las expectativas de la audiencia a la que originariamente se había dirigido. En este nuevo contexto la cinematografía derivó hacia el ámbito de los espectáculos populares y comenzó a competir con expresiones como el *vaudeville* y el melodrama teatral. Durante este período de transición las funciones cinematográficas se concretaron en ámbitos específicos aunque no necesariamente concebidos para el nuevo medio: *folioplays*, *nickelodeons*, barracones o locales compartidos con otro tipo de actividades comerciales como tiendas o restaurantes. Dentro de este marco surgieron las primeras representaciones ficcionales, ya sea como transposición de espectáculos existentes (en los primeros filmes de Georges Méliès y Thomas A. Edison, por ejemplo) o a través de la filmación de narraciones creadas específicamente para el nuevo medio (Méliès como creador de la ficción en el cine). Tanto durante este período como el anterior ni los productores ni el público parecían prestar demasiada atención al carácter ficcional o de registro directo del mundo real de las imágenes cinematográficas. Las exhibiciones combinaban estos nuevos registros ficcionales con otros de carácter informativo como las “vistas” de viajes a lugares “exóticos” y las “actualidades”. Tal como demuestran MARÍA ANTONIA PAZ Y JULIO MONTEIRO (1999) analizando las programaciones de los primeros años del cine las primitivas “actualidades” se alimentaban tanto de registros directos de eventos socialmente significativos como de reconstrucciones realizadas en los lugares donde se habían producido eventos o recreaciones teatralizadas sobre acontecimientos de periodísticos y representaciones de asuntos imposibles de verificar como naufragios y terremotos. Más allá de esta indefinición, a lo largo de las dos primeras décadas de existencia se fue consolidando la capacidad de *narrar* siguiendo pautas dramáticas canalizadas a través del dispositivo cinematográfico.

El período de transición culminó con la imposición de una modalidad narrativa como la hegemónica dentro del espectáculo cinematográfico, el afianzamiento de salas especializadas en su exhibición y la organización de empresas (algunas verdaderas industrias) dedicadas a cubrir las necesidades de una audiencia que alcanzaba dimensiones masivas y se concentraba especialmente en las grandes ciudades. A mediados de la década de 1910 el medio cinematográfico adquirió la forma con que se lo reconoce aún en nuestros días. Se lo asocia con una tipo de exhibición especial (salas diseñadas especialmente para que los espectadores contemplen un espectáculo siguiendo las convenciones del teatro, luego de haber pagado una entrada) y con una clase de produc-

5 André Gerdies (1999), plantea que la capacidad para mostrar imágenes registradas mecánica o electrónicamente es un hecho compartido todos los lenguajes audiovisuales. Desde las ficciones más elaboradas a las cámaras de vigilancia todos muestran. En el primer momento de fascinación con el nuevo dispositivo la sola actividad de mostrar imágenes reconocibles podía ser un objetivo y atraer al público.

6 Para la descripción de este período en que la difusión de las innovaciones tecnológicas genera un enorme atractivo y desarrolla espacios especialmente dedicados a ellos puede consultarse entre otros el trabajo de Rosalynd Williams (1997).

tos (narraciones ficcionales con una duración más o menos estandarizada). Así, según CRISTIAN METZ (2001), el cine se convirtió en una tecnología del imaginario en un doble sentido. Por un lado, diferenciándolo del teatro, se refiere al soporte de las imágenes cinematográficas: todo lo que se ve en la pantalla no está, es un reflejo de algo que fue registrado fuera y antes de la proyección. Por otro, alude a un régimen de percepción que prioriza cierta forma de la ficción (la narración presentada a través de una enunciación transparente) por sobre otras posibilidades que presentó desde sus comienzos el dispositivo tecnológico del cine.

Una vez consolidado el cine se ubicó como el eje alrededor del que se fue organizando el sistema de medios relacionados con el campo del espectáculo. En un tiempo relativamente breve desplazó al teatro de las preferencias del público en las grandes concentraciones urbanas. Al mismo tiempo pudo absorber personajes, géneros y estilos sostenidos por otros medios como la literatura popular o la naciente radiofonía. De esta forma el cine industrial recuperó personajes y convenciones narrativas propios del teatro popular, adaptó géneros como el *western* o los relatos sobre *gansters* e incorporó a figuras surgidas en otros medios como la radio o la industria musical a su sistema de estrellas. En la medida en que fue consolidando la producción para audiencias masivas la ficción fue ocupando un lugar preponderante y casi único dentro de la cinematografía.

Frente a la centralidad que fueron ocupando las representaciones ficcionales en el espectáculo cinematográfico otros tipos de filmes (actualidades, noticiarios, registros de viajes o usos de laboratorio) quedaron en un lugar secundario y muchas veces marginal. Al final de este período el valor informativo del cine quedó relegado frente a la fascinación que ejercía la nueva "tecnología de lo imaginario" conformada durante las primeras décadas del siglo XX. Se constituyó así un modelo de espectáculo masivo originado en condiciones específicas de la cultura y la sociabilidad de las grandes ciudades que resultó dominante durante la mayor parte del siglo XX y expandió alguno de sus rasgos como la capacidad narrativa y el modelo de enunciación transparente a otros medios como la televisión que lo desplazaron en la centralidad de la construcción de imágenes en las culturas urbanas.

50

La vanguardia y el documental como rupturas del modo de representación hegemónico

Una vez consolidada la cinematografía de ficción que se basaba en una narrativa capaz de articular los convencionalismos del realismo decimonónico con las del melodrama teatral, se manifestó en algunos realizadores y teóricos la necesidad de producir un tipo de cine que rompiera con dichas convenciones. Así, durante la década de 1920, aparecieron corrientes que buscaron tanto superar los clichés establecidos por la naciente industria cinematográfica como de recuperar su pureza negando la dramaturgia realista y hasta, en algunos casos, la narración misma: el cine de vanguardia y el documental.

En efecto, durante la década de 1920 hicieron su irrupción dos propuestas estéticas que cuestionaron explícitamente el cine industrial y reivindicaron el potencial estético del naciente lenguaje cinematográfico. Por un lado, en relación con los movimientos de la vanguardia estética que reivindicaban el valor positivo de la tecnología, cineastas de varios países (Alemania, Francia, URSS) emprendieron la realización de filmes que se inscribían dentro de los postulados de estos movimientos que pretendían transfor-

mar el mundo y el arte al mismo tiempo. Por otro, surgió John Grierson como teórico primero y como realizador después reivindicando la obra fílmica de Robert Flaherty y proyectando un tipo de cine que realizara un tratamiento creativo de la realidad que se diferenciara tanto de los convencionalismos del cine de Hollywood como de la banalidad informativa de las actualidades.

No resulta una cuestión secundaria el hecho de que las llamadas vanguardias experimentales (el futurismo soviético, el surrealismo, el movimiento del cine abstracto, etc.) y la idea del documentalismo (implementada por John Flaherty y definida por John Grierson) surgieran durante el mismo período. Más allá de los contactos evidentes entre ambas corrientes que incluyen la participación de algunos realizadores en ambas (Jean Vigo o Dziga Vertov, por ejemplo), las dos propuestas se recortaron tomando distancia de la modalidad hegemónica recién cuando esta se consolidó. Durante la etapa anterior no se podía discutir sobre la “verdadera naturaleza” o la “esencia” del cine ya que no existía un modo de representación consolidado y convivían manifestaciones diversas y contradictorias.

51

Si bien en ambos casos pueden citarse antecedentes, recién en este momento surgió la necesidad de explicitar las diferencias con lo que ya se consideraba desde el punto de vista del sentido común el cine. Tanto los movimientos de vanguardia como el reconocimiento del cine documental tuvieron en cuenta para justificar sus propuestas las primeras teorías sobre el cine que se fueron desarrollando durante las décadas anteriores. En este sentido, pese a las diferencias, las dos corrientes estuvieron influidas por una concepción moderna del arte en la que la apelación a la especificidad de cada manifestación artística era un elemento fundamental para valorar su potencial estético.

Dentro del nuevo contexto apareció la necesidad de defender las modalidades que rompían con la cinematografía industrial. El documentalismo naciente y la vanguardia se preocuparon por hacer explícitas sus posiciones a través de manifiestos, tomar distancia de otras expresiones y reivindicar el valor estético de sus propuestas. En ambos casos, a partir de la reivindicación de un nuevo tipo de arte se buscaba “rescatar” al cine del ámbito del puro entretenimiento. A través de la reivindicación estética se lo conectaba con otras áreas de la práctica social y se lo veía como un instrumento para la transformación del mundo.⁷

Dentro de la concepción de GRIERSON (1980) las mejores manifestaciones de las dos corrientes de ruptura con el cine clásico que se desarrollaron en paralelo durante la década de 1920 podían incluirse dentro del terreno documental. Este autor definía dos modalidades dentro del documentalismo: la romántica y la realista. La primera era representada por Flaherty y aquellos que buscaban retratar culturas alejadas y diferentes de la vida urbana moderna. La segunda estaba conformada por los trabajos de aquellos realizadores como Dziga Vertov o Walter Ruttmann⁸ dirigían su mirada sobre la vida

7 Tanto las vanguardias del período de entreguerras como el proyecto del documentalismo generado por Grierson se proponían participar activamente en la transformación social: las primeras a través de propuestas diversas revolucionarias y Grierson como parte de un proyecto de reforma social. En ambos casos se planteaba en mayor o menor grado una visión instrumental del arte que se oponía a la idea del entretenimiento.

8 Los filmes de los autores que cita Grierson son emblemáticos de esta idea: *El hombre de la cámara* de Vertov que describe un día en la vida de San Petersburgo y *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* de Ruttmann una jornada en la capital alemana.

de las grandes ciudades. Ambas modalidades merecían pertenecer al universo del documentalismo ya que en todos los casos había una mirada poética sobre la realidad que buscaba acercar las culturas lejanas en el documental romántico y distanciarse de la visión cotidiana en el realista.

La ruptura con los estereotipos del cine industrial se dio a través de dos mecanismos diferentes. Los movimientos de vanguardia y una parte de los documentalistas ligados a ellos buscaron impugnar abiertamente los principales rasgos que definían a este tipo de cinematografía a través de la negación de la necesidad de un relato, la utilización de actores profesionales y de todo aquello que sirviera para hacer más creíble la ilusión de estar contemplando la realidad sin mediaciones. Los realizadores que se ubicaron entre la vanguardia y el documentalismo como Jean Vigo o Dziga Vertov buscaron, además, presentar sus miradas sobre los universos cotidianos tratando de tomar distancia con las imágenes convencionales de los mismos y desnaturalizar la percepción que se tiene de la vida en las grandes ciudades. Tanto los filmes vanguardistas que se presentaban únicamente como obras de arte puro como aquellos que articulaban esta propuesta con un registro de la vida moderna, potenciaban su ruptura con el realismo dominante en el cine quebrando su transparencia enunciativa. En ambos tipos de filmes abundan las marcas que tienden a mostrar que lo que se está viendo es un producto artificial, la consecuencia de una manipulación y se destaca el proceso de elaboración del producto.⁹

52

Por su parte, la postura de aquellos realizadores y teóricos (Flaherty, Grierson y la Escuela Documentalista Británica) que dieron origen a la clasificación documental tendió a intensificar el realismo y no a negarlo. Cuando John Grierson describió la existencia de un nuevo tipo de cine que podía prescindir de los actores, los escenarios contruidos y las historias previsibles, lo que definió fue la posibilidad de articular el registro directo de personas, gestos y paisajes con una mirada creativa sobre el mundo "real". De esta manera, la propuesta consistía en potenciar la descripción para interpretar el mundo, no en cuestionar las formas de representación realistas.¹⁰

Esta situación ambigua que permite formar parte de la misma clasificación a filmes que se plantean modos contrapuestos presentar su visión del mundo representado (mediante una enunciación marcada o a través de una enunciación que aspira a la transparencia) se mantiene y tensiona el campo de los documentales aún en nuestros días. En consecuencia si se quiere indagar sobre las condiciones que hicieron posible el surgimiento y la consolidación de la categoría documental dentro del campo de los lenguajes audiovisuales, es necesario encontrar un elemento común entre diferentes los textos y propuestas estilísticas que se ubican bajo esta rúbrica.

9 En este aspecto los cineastas realizan operatorias análogas a las de la plástica y la literatura que desplazan el punto de interés de las obras de arte modernas de la capacidad de representación de los enunciados al proceso de enunciación.

10 En este punto resulta necesario realizar una digresión sobre dos usos diferentes y en apariencia contradictorios del término realismo que aparecen en este artículo. En principio Grierson denomina realistas a los documentales ligados a una vanguardia que busca romper con la ilusión referencial del cine. Por otra parte, la voluntad de representación fidedigna de la realidad es definida en oposición a las convenciones de Hollywood como el objetivo estético de los documentales en general. A partir de esta definición del documental Grierson incluye dentro de esta categoría filmes de autores que reniegan del realismo.

La construcción del *documento*: la fotografía

Más allá de las definiciones de Grierson y las declaraciones de los primeros realizadores, el factor común que parece aglutinar la clasificación documental es la utilización de imágenes visuales y sonoras como argumentos que justifican una interpretación de algún acontecimiento del mundo. Por ello, para describir las condiciones de aparición de los documentales cinematográficos hay que retroceder en el relato y especificar el modo en que las imágenes generadas mecánicamente se convirtieron en *documentos*.

53 Tanto el cine de ficción y la experimentación audiovisual como los documentales se basan en la capacidad del dispositivo cinematográfico de registrar mecánicamente objetos del mundo. Es decir que todas estas expresiones de la cinematografía se sostienen sobre el carácter icónico-indicial de los signos cinematográficos.¹¹ A partir de esta característica se crea la ilusión de un registro neutral en el que desaparece de manera casi mágica la subjetividad y la intencionalidad de los productores de las imágenes logrando un registro “pleno” del objeto representado. Esta modalidad de representación objetiva posibilitó el crecimiento acelerado y la expansión del medio cinematográfico que se enmarcó en la transformación del paradigma cognitivo que se generó en la cultura occidental a partir de la capacidad de reproducción automática de imágenes. Sin embargo esto no implicó desde un primer momento la utilización de las imágenes fotográficas y cinematográficas como argumentos. Por el contrario en una primera instancia, el carácter “objetivo” de estos registros pareció negar la posibilidad de su utilización como parte de una mirada subjetiva sobre el mundo circundante.

Vale decir que la conversión de las tomas fotográficas y cinematográficas de simples registros en documentos que fundamentan una visión del mundo fue el producto de una transformación de las prácticas sociales ligadas a los dispositivos técnicos. Durante sus primeras décadas de vida fotografía más que conformarse como un dispositivo al servicio de las artes visuales y la ciencia, tal como esperaban sus primeros defensores, priorizó otros usos. En principio posibilitó la difusión del consumo de ciertos géneros pictóricos como el retrato, el desnudo o el paisaje. Más allá de una búsqueda de legitimación adoptando los cánones de la pintura académica y gracias a diferentes mejoras técnicas (reducción del tamaño y peso de los equipos, acortamiento de los tiempos de exposición, mayor luminosidad de las lentes) la fotografía se fue abriendo al mundo. De ser una práctica vinculada especialmente al ámbito privado pasó a incorporarse al espacio público a través de su aparición en la prensa gráfica. Dentro de este contexto fue adquiriendo el valor de testimonio (aprovechado tanto por la ciencia y la política como por la prensa) gracias al que llega convertirse en un *documento*.

Tal como plantea MARGARITA LEDO (1998), luego de la Primera Guerra Mundial¹² terminó

11 Siguiendo a Jean Marie Schaeffer (1990) puede afirmarse el carácter de icónico de la fotografía (expresado por su capacidad por representar por analogía o semejanza algunos de los rasgos que caracterizan al objeto representado) e indicial (la imagen producida es el resultado, la huella, de una impresión fotoquímica sobre una superficie sensible) a la vez.

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

de consolidarse un nuevo uso de la fotografía, el fotoperiodismo, en el que las imágenes se expresaban a través de un contenido informativo presentando hechos del mundo y argumentativo constituyéndose como argumentos que pueden explicar las razones de los fenómenos registrados. Sobre la base del efecto de realidad generado por los dispositivos fotográfico y cinematográfico se podía validar el contenido informativo de las imágenes como documento pero, al mismo tiempo, se posibilitaba su inscripción dentro de un tipo de discurso capaz de formular postulados sobre una realidad que se debía conocer, interpretar o transformar. En este sentido, tal como señala Ledo siguiendo observaciones de Raymond Williams, el término *documento* asume plenamente la etimología de la acepción que le otorgan las sociedades modernas. Es decir, que el documento debe ser considerado como un acuerdo: una normativa que en virtud de su transparencia tiene que ser aplicada automáticamente en todos los casos en forma igualitaria.¹³

Consolidación del documentalismo audiovisual: el cine y otros medios

En el ámbito de los lenguajes audiovisuales el documentalismo hizo su irrupción como una toma de distancia con respecto a los usos de las tecnologías automáticas de reproducción de imágenes dominantes en su época. Desde un comienzo intentó diferenciarse tanto de las convenciones de la ficción narrativa como de la pobreza y manipulación evidente con que los noticiarios presentaban la información en el medio cinematográfico. En este marco, despuntó un nuevo tipo de utilización de imágenes que involucraba tanto al lugar de la fotografía en la prensa como en la construcción de un tipo de cine que potencia el poder informativo y explicativo de sus registros. Así, durante la década de 1920 se produjo la difusión del término *documental* aplicado a las imágenes para referirse tanto a los nuevos usos de la fotografía de prensa y como para un nuevo tipo de cine.¹⁴

54

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

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

14 Suele considerarse que la primera oportunidad en que se utiliza el término documental como forma de identificación positiva de un tipo de film es en una crítica de John Grierson sobre el *Moana* de Robert Flaherty, publicada en el periódico londinense *The sun* en febrero de 1926. A partir de esta denominación comienza a agruparse un tipo de producción audiovisual que se está produciendo en distintos países y hacia la década de 1930 ya está consolidada.

frente a los espectadores en ese momento, pero sólo resultan convincentes en función de los conocimientos previos que se tienen sobre lo representado y la modalidad de representación utilizada.

Sostenidos por este tipo de contrato de credibilidad, durante la década de 1920 distintos cineastas realizaron filmes en los que se plasmaba un “punto de vista documentado”¹⁵ sobre el mundo que compartían (y deseaban transformar¹⁶) con sus espectadores. De esta manera, “será en el cine donde se sistematice esa idea de reorganización de lo real a través de un tratamiento creativo y donde se desarrollan diversas posiciones que amplían el significado de la palabra documental” (LEDO, 1998:42)

55 Las definiciones de Grierson y los manifiestos de realizadores como Vertov o Vigo hacen explícita la capacidad de las imágenes cinematográficas para convertirse en argumentos dentro de textos audiovisuales que buscan explicar y transformar el mundo. Tal como plantea Bill Nichols, se fue construyendo de esta manera un tipo de cine que, a diferencia del ficcional, no se concentra tanto en generar empatía con el espectador como en producir un conocimiento organizado sobre el mundo que lo rodea. (NICHOLS, 1997). A partir de la aparición de la idea del documentalismo y la posibilidad que un texto visual deviniera *documento* las imágenes de los documentales se convirtieron en argumentos con una doble legitimación. Por un lado está el “efecto de realidad”, producto de una forma de uso de una tecnología que permite el registro y la reproducción automática de imágenes. Por otro, las imágenes y sonidos de los documentales pueden actuar como argumentos en la medida en que son refrendados por disciplinas y actividades específicas dentro de la cultura moderna.

A través de la conexión con estas diferentes áreas de la praxis social se fueron conformando los distintos géneros inscriptos dentro del campo de los documentales audiovisuales. Así, por ejemplo, se constituye el documental histórico cuyos diferentes tipos de imágenes (registros audiovisuales, fotografías, dibujos, objetos, testimonios, ficcionalizaciones) son considerados como documentos válidos en función de pautas que se refieren a un campo específico del conocimiento social como es la historia. Esta modalidad de legitimación se extendió a otros ámbitos de la praxis social relacionados con otras formas de organizar el conocimiento social. De la misma manera trabajan el cine etnográfico (con pautas relacionadas con la etnografía) o el cine didáctico que se relaciona con criterios validados por el discurso pedagógico. De esta forma, a partir del uso de los registros fotográficos y cinematográficos como *documentos* se fue constituyendo un área dentro del campo de los lenguajes audiovisuales que involucra un conjunto de géneros reconocidos, aceptados y valorados tanto por los productores como por el público.

Sin embargo, desde el momento fundacional, existe un tipo de práctica con la que los documentales comparten muchos vasos comunicantes y tienen límites difusos, pero al mismo tiempo, mantienen diferencias desde sus orígenes: el discurso periodístico. Si

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

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

bien ambos tipos discursivos descansan sobre las cualidades indiciales de las imágenes de los lenguajes audiovisuales, cada tipo intenta interpretar los fenómenos que muestran a través de dos tipos de explicaciones diferentes. Los documentales sostienen sus interpretaciones en función de un cuerpo de conocimientos compartidos y validados por la disciplina en torno a la que se conforma cada uno de los géneros existentes dentro del campo documental. Por su parte, el discurso informativo audiovisual (expresado a través de géneros como los noticieros o los informes periodísticos) tiende a relacionar los eventos construidos como noticias en relación con el campo omnipresente y difuso de la actualidad. En el marco de esta relación la interpretación de los sucesos presentados se plantea a través de la conformación de casos cuya explicación depende más de ciertas configuraciones arquetípicas para procesar la información que de su conexión con disciplinas ajenas al discurso periodístico.¹⁷ Muchas veces no existen diferencias formales ni en los temas abordados. Desde el punto de vista de los usos de la clasificación la diferencia entre el documental y el discurso informativo audiovisual pasa más no pasa por la utilización de las imágenes como argumentos, sino por el modo en que se legitiman dichas imágenes como argumentos.

El nuevo tipo de utilización de la tecnología cinematográfica que se diferencia tanto de los registros informativos como de la narrativa ficcional sólo fue concebible sobre la base de una serie de condiciones que convergieron recién veinticinco años después de su invención. Para que fuera posible debió producirse una serie de transformaciones dentro de los medios de comunicación: las imágenes registradas mecánicamente lograron convertirse en documentos / argumentos, las propuestas estéticas vanguardistas tuvieron que reconocer el potencial del cine como arte y, al mismo tiempo, debió consolidarse su condición de espectáculo en una sociedad de masas. Sobre la base de nuevos tipos de espectadores que fueron construyendo y la conexión con diversas esferas de la praxis social (la educación, la política, el arte, etc.) el documentalismo generó una gran capacidad para modificar sus condiciones de exhibición y adaptarse a diversas circunstancias. Los documentales, a diferencia del cine de ficción, pueden y en muchos casos deben circular más allá de los límites del campo del espectáculo. Al mismo tiempo buscan llegar a una clase de espectador que prioriza algún tipo de construcción de conocimiento sobre una recepción empática como la del cine y la ficción televisiva. En muchas ocasiones resultan más útiles las modalidades de exhibición que quiebran las "normas" del espectáculo. Así la apelación directa a los espectadores se convierte en la regla y no en la excepción a través de la utilización de recursos como los narradores en *off*, los presentadores y los carteles extradieгéticos. Los lugares de exhibición superan ampliamente las salas especializadas (aunque las pueden incluir) y se adaptan a diversas formas en relación con los aspectos de la práctica social en los que se desarrollan: actos y debates en el documental político, aulas y situaciones didácticas en el educativo, distintos espacios adaptados a la difusión en el documental institucional, etc... La ductilidad para recortar audiencias y adaptarse a espacios, a su vez, ha permitido que los documentales incorporaran rápidamente nuevas modalidades de registro (formatos especiales en el cine, video, digitalización) y exhibición (televisión, VHS, DVD multimedia). En los hechos todas estas innovaciones potenciaron de manera excepcional su crecimiento cuantitativo y sus transformaciones cualitativas.

17 Evidentemente, si los límites en el uso de la clasificación documental son siempre difusos en el caso de la relación con el discurso informativo son siempre débiles. Muchas veces no existen acuerdos sobre la inscripción dentro de la categoría documental en categoría de muchos materiales relacionados con acontecimientos cercanos en el tiempo.

Junto con la especialización en géneros el documentalismo audiovisual desarrolló desde el momento fundacional una variedad de modalidades y estilos. Esta capacidad de especialización y amplitud en torno a las propuestas que involucra le dio al documentalismo la posibilidad de adaptarse a nuevas situaciones tanto en el plano tecnológico como en la constitución de audiencias. La permanencia de esta clasificación social parece radicar en una flexibilidad que a lo largo de décadas plagadas de transformaciones tecnológicas le permitió subsistir. En ochenta años se modificaron sustancialmente las modalidades de circulación y exhibición junto con los tipos de espectadores de los documentales. Más allá de las tecnologías con que se registran (cine, video, digital) permanece constante la utilización de imágenes visuales y sonoras como argumentos para construir una mirada que interpreta el mundo que nos rodea.

BIBLIOGRAFÍA

- APREA, G. (2005) "El documental audiovisual como dispositivo" en Rinesi, E. (Comp.): *Política y cultura*, San Miguel: Departamento de publicaciones de la Universidad Nacional de General Sarmiento.
- BURCH, N. (1991) *El tragaluz del infinito*, Madrid: Cátedra.
- 57 CARLÓN, M. (2006) *De lo cinematográfico a lo televisivo. Metatelevisión, lenguaje y temporalidad*, Buenos Aires: Ed. La Crujía.
- GERDIES, A. (1999) *Decrire a l'écran*, París: Nathanson.
- GRIERSON, J. (1932) "Postulados del documental" en Alsina Thevenet, Homero y Romanera I Ramió, Joaquim (Eds.): *Fuentes y documentos del cine*, Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- LEDO, M. (1998) *Documentalismo fotográfico. Éxodos e identidad*, Madrid, Cátedra.
- METZ, C. (1991) *L'ennontiation impersonnelle ou le site du film*, París: Meridien Klincksieck.
- (2001) "Prefacio a la edición de 1992" en *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*, Barcelona: Paidós.
- NICHOLS, B. (1991) *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós, 1997.
- SCHAEFFER, J. M. (1990) *La imagen precaria (del dispositivo cinematográfico)*, Madrid: Cátedra.
- VIGO, JEAN (1929) "El punto de vista documental" en Alsina Thevenet, Homero y Romanera I Ramió, Joaquim (Eds.): *Fuentes y documentos del cine*, Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- WILLIAMS, R. (1997) "Mundos de ensueño del consumo" en Crowley, D. y Heyes, P. (Eds.) *La comunicación en la historia. Tecnología, cultura, sociedad*, Barcelona: Bosch.