

Capítulo 2

El Documental

En este capítulo incluyo los fundamentos de la teoría del género documental pertinentes a este estudio. Comienzo con el proceso de definición del género, cuya problemática se centra en la dificultad de establecer límites entre ficción y no-ficción. A continuación presento un breve recorrido cronológico de los primeros documentalistas, quienes aportaron las bases del género. Los principales recursos de la puesta en escena aplicados en esta tesis son el testimonio y el material de archivo, a cuya utilidad me refiero posteriormente. El capítulo concluye con dos clasificaciones de géneros documentales y finalmente hago una síntesis de las repercusiones en la práctica documental a partir del uso del formato de video.

2.1 Hacia una definición

El género de no-ficción o género documental se encuentra todavía en la construcción de su definición, ya que existen distintas versiones de esta. John Grierson, de la escuela documentalista británica, atribuyó de “valor documental” (Rabinowitz, 1994, p. 18) a la obra de Robert Flaherty en 1926, considerándose el primer uso del término para calificar un filme.

Las nociones de *documento* y su adjetivación *documental*, tienen una genealogía que puede ligarse a la historicidad, como cita Michael Renov (1993), a partir de las dos raíces del término, una latina y otra francesa antigua. La primera, *docere*, significa

habilidad de enseñar, es decir, la transmisión consciente de algo que puede ser aprendido (p. 5). La raíz francesa antigua denota “evidencia o prueba” (p. 65).

2.1.1 El problema de establecer límites entre ficción y no-ficción

En los primeros pasos al teorizar el filme de no-ficción, se le atribuyeron características relacionadas con la representación fiel de la realidad. Sin embargo, durante la evolución del género se ha puntualizado en varias ocasiones la afectación de los diversos recursos que usa el autor, que privan al documental de la cualidad de *espejo de la realidad*. El debate se centra en validar la aseveración de que un filme de este género nos muestra una evidencia totalmente apegada al escenario real de los eventos. En las últimas décadas el análisis tanto de la fotografía como del documental, ha llegado a conclusiones que coinciden en la aceptación de la inevitable huella que todo creador imprime en su obra.

En el siguiente párrafo, Bill Nichols (1994) presenta dos versiones que ha tenido el concepto de ‘documental’. Anteriormente se le vinculó estrechamente con una actividad formal de investigación y descripción o explicación causal. En su modificación a través del tiempo, se le considera además como una obra en la que el creador interpreta y comunica sus impresiones.

Tradicionalmente la palabra documental ha sugerido integración y conclusión, conocimiento y hecho, explicaciones del mundo social y sus mecanismos motivadores. Sin embargo, más recientemente, el documental viene sugiriendo desintegración e incertidumbre, recolección e impresión, imágenes de mundos personales y su construcción subjetiva. (p. 1)

La transformación en la concepción de la palabra ‘documental’ resultó del vasto trabajo en la teorización del género. En este desarrollo siempre ha estado latente el conflicto de establecer límites entre la ficción y la no-ficción. Paula Rabinowitz (1994) refleja esta dificultad de definir límites, considerando las posibilidades del documental.

El documental circula entre lo público y lo privado, entre las esferas personal y política volviéndose simultáneamente un objeto estético y de archivo –parte ficción, parte verdad; o si se prefiere, base y superestructura a la vez; práctica económica y forma cultural. El documental está basado en el intercambio. (p. 6)

El intercambio al que se refiere la autora, ocurre entre investigador y objeto de estudio, entre realizador y personaje, entre autor y evento. El documentalista se interesa por un fenómeno y al decidir capturarlo con la cámara, desde la concepción inicial hasta la finalización de la obra, reacciona al fenómeno y en cierto grado también participa en él.

2.1.2 *La construcción de la realidad*

En los estudios culturales, cuyo objetivo es el estudio de la sociedad analizando la cultura como creadora de significación, existen tres teorías de representación. La *reflexiva* considera que el significado está en “el objeto, persona, idea o evento en el mundo real, y el lenguaje funciona como un espejo, para reflejar el verdadero significado que ya existe en el mundo” (Hall, 1997, p. 24). La teoría *intencional* ubica al autor como única fuente de significado a través del lenguaje que decide usar. La tercera teoría, *construccionista* o *constructivista*, no acepta que el mundo material es el que transmite significado, sino el sistema de lenguaje o el sistema que se use para representar conceptos. Desde esta

perspectiva, “el significado se construye en, y a través del lenguaje” (p. 15) y los diversos conceptos en las prácticas humanas son construcciones sociales.

Hall analiza la representación como la construcción de significados en un contexto cultural, interviniendo así tanto el creador como el receptor. “La representación es una parte esencial del proceso, por el que el significado es producido e intercambiado entre los miembros de una cultura. Involucra el uso de lenguaje, signos e imágenes que simbolizan o representan cosas” (*ibid.*). Pertenecer a un contexto cultural nos permite compartir significados y criterios para interpretarlos.

Desde el construccionismo, Jonathan Potter (1998) estudia los métodos que se utilizan en actividades formales e informales, desde la ciencia hasta las conversaciones cotidianas, para construir descripciones factuales. El autor equipara el proceso de construcción de hechos con el de construcción de ficciones, en el sentido de que el receptor del discurso percibe su factualidad a partir de las formas retóricas utilizadas en su producción. Por lo tanto, sea cual sea el lenguaje utilizado en la *construcción de un hecho*, ficticio o no ficticio, son los recursos propios del lenguaje los que proporcionan su verosimilitud.

Las formas de construcción de hechos son producciones sociales que a través del tiempo se han legitimado en la cultura y son consideradas naturales. Desde la perspectiva construccionista, si consideramos el lenguaje cinematográfico como sistema de representación, son sus propios recursos de construcción factual los que han intervenido en que el género documental ha sido legitimado en la cultura global actual, no como documento que refleja fielmente la realidad, sino una versión de la misma.

Al ofrecer una definición del documental, la teoría del género se inclina hacia la integración de sus posibilidades, hacia la aceptación de la necesidad de recursos realistas y

ficticios. El fin último de la producción documental no es conseguir la veracidad en la narración, sino su verosimilitud. De esta forma, el uso de recursos realistas y ficticios se justifica cuando los motivos se dirigen a hacer verosímil la historia. Así lo muestra la definición que ya en 1948 ofreció la *World Union of Documentary*, en la que la única modificación que podríamos hacer en la actualidad sería eliminar la exclusividad al formato cinematográfico.

Documental es todo método de registrar en celuloide cualquier aspecto de la realidad interpretado bien por la filmación de hechos o por la reconstrucción veraz y justificable, para apelar a la razón o a la emoción, con el propósito de estimular el deseo y ampliar el conocimiento y la comprensión, y plantear sinceramente problemas y soluciones en el campo de la economía, la cultura y las relaciones humanas. (León, 1999, p. 63)

2.2 Los pioneros del documental

Louis Lumière fue el primer documentalista al exhibir su invento –el cinematógrafo- en 1895, con el cortometraje *La salida de la fábrica (Le sortie des unises)*. Su utilización de los recursos naturales de los acontecimientos dio origen al término “en vivo” (*sur le vif*) (Barnouw, 1996, p. 14). El cine da comienzo en forma documental y posteriormente surge el género de ficción, con fantásticos creadores como Méliès. A continuación presento un breve recorrido histórico de los primeros pasos en el género de no-ficción, el cual evoluciona en diversos estilos que como veremos, se prestan a distintas clasificaciones.

Robert Flaherty es considerado el padre del documental debido a que produjo el primer filme de este género tratado como obra de arte. Es descrito como excepcionalmente

aventurero, recorrió lugares lejanos con el fin de conocer y preservar en filme culturas distantes a la suya. Realizó varias expediciones para registrar la vida de los esquimales. Finalmente, después de percances como un incendio que destruyó gran parte de su película, concluyó en 1921 *Nanook of the North*, que muestra la vida de un esquimal y su familia. Los críticos coincidieron en que se trataba de una singularidad en la cinematografía. Robert Sherwood puntualizó, “es un producto único que literalmente forma una clase por sí mismo” (Barnouw, 1996, p. 42). A partir de Flaherty se establece el cine como un puente de acceso entre las culturas.

Dziga Vertov (1896-1954) se consideraba a sí mismo responsable de mostrar sucesos que de otra forma para los espectadores sería imposible acceder. Iniciándose en la poesía, se refirió a la cámara como un *ojo fílmico* más perfecto que el ojo humano para explorar fenómenos. Él mismo afirma, “mi misión consiste en crear una nueva percepción del mundo. Descifro pues, de una nueva forma, un mundo desconocido para vosotros” (Barnouw, 1996, p. 57). En *El hombre de la cámara* (1919) el cineasta hace protagonista también a la máquina haciéndola aparecer en algunas tomas.

Sergei Eisenstein, contemporáneo de Vertov en la Rusia revolucionaria, le da valor al montaje como elemento básico de la cinematografía. Teorizó respecto al momento justo para cortar una toma, sobre continuidad, yuxtaposición de tomas y ritmo del montaje. “A pesar de no ser considerado por algunos historiadores del documental” (Arcella, D., comunicación personal, 10 de agosto de 2004), contribuye significativamente a la teorización de la cinematografía en general y de este género en particular.

Leni Riefenstahl es convocada por Adolfo Hitler en 1933, otorgándole el financiamiento para la producción de *La Victoria de la Voluntad*, cortometraje propagandístico sobre el partido social demócrata. Como afirma Erik Barnouw, con motivo

de las olimpiadas de Berlín en 1936, Riefenstahl propuso un proyecto para el que logró nuevamente el apoyo de Hitler. Filmó dos largometrajes sobre los juegos, cuya producción fue de muy grandes proporciones para la época.

La innovación fotográfica más sorprendente tenía que ver con las zambullidas: el que saltaba del trampolín era seguido por la cámara primero a través del aire y luego bajo el agua sin interrupción (...) el camarógrafo también se sumergía con su cámara especial en la que debía modificar el enfoque y ajustar el diafragma (p. 95).

La obra completa titulada *Olympia*, muestra el interés de la autora no por una tendencia política sino por las posibilidades de composición con las imágenes del cuerpo humano. Filmó a los atletas acentuando la grandiosidad de sus movimientos creando así, en palabras suyas, una forma de “poesía con la realidad” (p. 98). Riefenstahl es quien introduce en la práctica documental el uso de recursos estéticos para reforzar la narración. Hubo quien interpretó este estilo como un fallo, pues la expectativa era ver un documento a la manera periodística sobre los juegos olímpicos, dando importancia a los ganadores y los puntajes. Ella prefiere componer, entre otras, una secuencia de clavadistas en la que sólo se les ve en el aire, una y otra vez.

2.3 Principales recursos de la puesta en escena

A continuación presento las características de dos principales recursos de la puesta en escena utilizados en documentales, el testimonio y el material de archivo. Existen puntos de vista divergentes sobre la naturalidad con la que los testimonios pueden mostrarse ante una cámara, y además se ha hablado de la aparición de entrevistados en un documental

como elemento que causa pérdida de interés en el espectador. A pesar de estas opiniones, la utilidad de este recurso está íntimamente relacionada con la verosimilitud de la narración.

2.3.1 *El testimonio*

Uno de los principales recursos de los que un documentalista hace uso para lograr la verosimilitud que desea es, en la medida de lo posible, la narración directa de los protagonistas. Las entrevistas en el documental constituyen gran parte de su línea narrativa oral, ofreciendo descripciones o explicaciones que por algún motivo las imágenes no logran brindar al espectador. Bill Nichols (1994) se expresa así sobre las cualidades de la información testimonial.

Los testimoniales son en primera persona, más orales que literarios, más personales que teóricos. Tal trabajo explora lo personal como político a nivel de auto-representación textual así como a nivel de experiencia vivida. Contrasta con el ensayo tradicional donde el “yo” autor habla hacia y en nombre de una presunta colectividad. El “yo” de los testimoniales personifica afinidades sociales, pero además está agudamente consciente de la diferencia y la marginación social, y de su propio lugar entre los llamados “otros” del discurso hegemónico. (p. 8)

La diferencia entre el “yo” del autor y el “yo” de los testimoniales para Nichols, incide en el alcance de la representación que se busca. Representar un punto de vista individual suele tener un grado de evidencia mayor que el de una representación colectiva o generalizada, pues es menos cuestionable. De modo que la narración, hecha por los personajes y evitada en lo posible desde un agente externo a la situación grabada, califica al documental como

documento verosímil que revela cierto evento en su contexto, por medio de la personificación del discurso que el realizador quiere transmitir.

Existen opiniones opuestas a la percepción de espontaneidad de las entrevistas para documentales, que se refieren al *papel* que representan las personas en cuanto se sitúan frente a un equipo de producción. Como defensa a esta posición, Allan King describe su punto de vista en la obra de Alan Rosenthal (1971).

Si tienes un camarógrafo o un equipo de filmación sensible, inteligente, silencioso, receptivo, discreto y no juicioso, entonces no sólo la cámara no es inhibidora, sino que estimula a la gente a hablar. Ellos actúan para la cámara de la misma forma que actúan para sus amigos. Todos, en todo momento y en distintos grados, actuamos, o actuamos como si fuéramos personas diferentes. Cada situación proporciona un contexto diferente y te comportas diferente. Idealmente, cuando eres totalmente tu propia persona, siempre eres el mismo; eres un personaje consistente todo el tiempo. Pero esa no es la forma en que la mayoría de la gente es la mayor parte del tiempo. (p. 29)

Los directores y entrevistadores están muy conscientes del tiempo que debe invertirse en acercarse a los protagonistas antes de la grabación, de lo contrario muy probablemente se obtendrán textos poco significativos y carentes de profundidad. El documentalista Albert Maysles afirma que es un factor determinante lograr empatía con el entrevistado antes de encender la cámara, y además que a una persona común, el hablar frente a la cámara puede satisfacerle una necesidad.

Eres capaz de hacer algo por esa persona que de otra forma no hubiera pasado. Estás prestándole atención, dándole acceso, satisfaciendo una necesidad muy básica que todos tenemos, la necesidad de ser recordados exactamente por lo que somos. Entonces, de alguna forma estás dando un servicio a esa persona no de una biografía, sino de una autobiografía. (Stubbs, 2002, p. 5)

Maysles habla de la empatía como el mayor esfuerzo por parte del documentalista o el entrevistador por entender al protagonista, y de esta forma lograr su mejor proyección frente a la cámara. No se busca su mejor ejecución en términos estéticos, sino una auténtica expresión de lo que internamente consiste su ser o su quehacer.

Es frecuente que se determinen los personajes del documental una vez que la investigación previa ha comenzado, pues nos damos cuenta de diversos asuntos que cada persona puede brindar a la narración, cuyos elementos vamos jerarquizando según avanzan la preproducción y la producción. Estas decisiones van tomándose según las condiciones que se presentan, como veremos en la clasificación de géneros respecto a la flexibilidad del guión.

2.3.2 *Material de archivo*

El segundo recurso que presento es otro de los más utilizados en el género documental, sobre todo en el histórico, el material de archivo. Puede consistir en fotografías, imágenes descriptivas de algún evento o proceso, dibujos, esquemas, mapas o grabaciones de programas televisivos o películas. Se trata de material que ha sido producido anteriormente al documental al cual servirá. El material de archivo es un recurso que aporta verosimilitud por su función como evidencia. Se trata de una narración complementaria a la oral, muchas veces más explícita o descriptiva que ésta.

Erik Barnouw (1996) hace una recopilación histórica del documental en *El documental, historia y estilos*, y respecto al carácter histórico de este género, se refiere al surgimiento del interés por la utilización del material de los archivos como “materia prima de historia” (p.178).

Para cumplir su función de historiador, el documentalista contaba con un valioso recurso: el de los archivos de noticiarios acumulados durante medio siglo. La importancia de esas tomas había sido prevista en la época de Lumière, demostrada por Shub y otros en la década de 1920. (*ibid.*)

A medida que el uso de los archivos fotográficos se acrecentó rápidamente, quedó establecido como un recurso documental primordial hasta nuestros días. La función de las imágenes de archivo como fragmentos históricos e “instrumentos de la narración histórica” (p. 181) ha persistido durante décadas y constituye un sello característico del documental, no necesariamente exclusivo del género histórico.

2.4 Géneros documentales

Son diversas y numerosas las clasificaciones que teóricos y cineastas han dado del documental a través de su evolución. El género se ha tipificado a partir de distintas perspectivas, como su función, su forma y su contenido. Como ha sucedido también con los géneros de ficción, se han hecho categorizaciones con base en criterios tan distantes en especificación que en ocasiones han causado ambigüedad y confusión.

Considero útil asimilar cualquier clasificación partiendo del supuesto de que los géneros documentales “no existen en sí mismos sino en su interrelación” (Arcella, D., comunicación personal, 18 de agosto de 2004). Los géneros documentales existen por su interrelación pues en la práctica resulta complejo determinar un único género para clasificar un documental. En general es más sencillo decidir que un documental no pertenece a cierto género que asegurar que pertenece exclusivamente a otro. Por lo tanto, las producciones

híbridas o que combinan elementos de distintos géneros son las que han imperado a lo largo de la historia del documental.

2.4.1 *Por su función*

Afirmando en 1993 que la teoría documental empieza a consolidarse, Michael Renov ofrece una lista de cuatro tendencias fundamentales o funciones retóricas – estéticas dentro de las cuales pueden clasificarse las producciones documentales en cualquier punto del proceso histórico del género.

En el contexto de una naciente poética del documental –aquellos principios de construcción, función y efecto específicos del filme y video de no ficción– corresponde las que considero las cuatro tendencias fundamentales o funciones retóricas - estéticas atribuibles a la práctica documental: 1- registrar, revelar o preservar, 2- persuadir o promover, 3- analizar o interrogar, 4- expresar. (p. 21)

A continuación cito la clasificación del documentalista argentino Darío Arcella (comunicación personal, 18 de agosto de 2004) en la que organizo los géneros de acuerdo a las cuatro funciones propuestas por Renov.

1- Registrar, revelar o preservar.

Testimonial Histórico. Una persona o comunidad cuenta su historia.

Histórico. Datos de un momento en la humanidad.

2- Persuadir o promover.

Institucional. Información publicitaria de una organización.

3- Analizar o interrogar.

Periodístico. Datos actuales que generan interés.

Educativo. Información para la población estudiantil.

4- Expresar.

Social. Da a conocer personas o fenómenos anónimos.

Experimental. Muestra un punto de vista personal.

Como podemos observar, esta clasificación dentro de las funciones de Renov da lugar a reconsideraciones, pues algunos géneros pueden situarse dentro de una o más funciones, debido a la interrelación de géneros antes mencionada. En términos generales las características principales de cada género propuesto se adecua a la función elegida.

2.4.2 *Por la flexibilidad del guión*

La redacción del guión para documental requiere de una extensa investigación previa una vez que se ha definido el tema de la obra. En la mayoría de los casos, el guión se finaliza una vez que la post-producción se ha completado, pues la primera versión debe estar sujeta a cierto grado de flexibilidad debida a causas ajenas al equipo de producción. La usual imprevisión en la realización documental es la condición más característica del género.

Simón Feldman (1990) presenta la siguiente clasificación de géneros documentales desde el enfoque de la flexibilidad de su guión. Dicha clasificación está ordenada ascendentemente respecto a los siguientes factores: la profundidad de la investigación previa a la producción, la especificación en el guión, la aparición de una línea narrativa y el uso de cierto grado de recreación en el montaje.

- Documentales *directos o espontáneos*, donde los sucesos a filmarse o grabarse se conocen sólo aproximadamente y no pueden prepararse ni repetirse.

- Documentales *directos manejables*, como las obras etnográficas en que se registran individuos o comunidades a los que pueden hacerseles repetir acciones o gestos, de acuerdo a las necesidades del rodaje. La investigación previa permitirá trazar una línea narrativa.

- Documentales de *análisis previo*, que permiten documentación, consulta a especialistas, conocimiento de los lugares, la gente y los procesos que describirá el producto. Admite más que una línea narrativa que permite ajustes de imagen y relato en la post-producción.

- Documentales con *tomas de archivo*, que utilizan como complemento de la narración, material cuidadosamente seleccionado después de una extensa investigación.

2.5 El video en el documental

Frederick Wasser (2001) hace un análisis de los cambios que trajo a la industria cinematográfica el surgimiento del video, hasta posicionarse como un ‘conjunto de medios’ de alcance masivo. Para Sean Cubitt (1993) el término *videografía* constituye este conjunto de medios, que incluye múltiples formas de uso en que el video ha incursionado en la cultura global, por sus diversas funciones en ámbitos laborales, artísticos y domésticos, entre otros. Encontramos producciones en video en distintos contextos, como el hogar, centros de entretenimiento, centros de capacitación, instituciones educativas y exposiciones de arte.

Wasser afirma que el video abarca el segmento más grande del mercado fílmico, pues es el formato en el que la mayor parte de las audiencias reciben las películas hoy en día. Su tesis se dirige a la necesidad de estudiar las relaciones entre los medios al analizar

su desarrollo histórico. “En el mundo de hoy, los medios masivos están entrelazados en una profunda relación que se convierte en todo un ambiente. Cada cambio en un medio afecta el equilibrio de la totalidad.” (2001, p. 2)

2.5.1 Impacto del video en la industria fílmica

La aparición del video y la video casetera -lanzada al mercado en 1975-, revolucionaron la economía de las industrias televisiva y cinematográfica al brindar a la audiencia la oportunidad de elegir el producto a consumir y el momento de hacerlo. La renta de películas, el principal uso de la video casetera, se estableció en la década de 1980. Con una inicial actitud negativa hacia el nuevo mercado, los grandes estudios hollywoodenses comprendieron más tarde la necesidad de convivir con él y sobre todo, aprovecharlo. “En esa época la venta de video casetes, tanto para tiendas de alquiler como para consumidores directos, contribuyó con aproximadamente el 40% de las ganancias de los estudios de cine” (Wasser, 2001, p. 4).

El posicionamiento de la utilización del video en el hogar se dio por factores sociales a partir de la modificación del uso del tiempo libre. En el periodo de 1960 a 1985 hubo un aumento en el porcentaje de estadounidenses en el sector profesional. El cambio más importante en el uso del tiempo libre se dio por el incremento de mujeres en el campo laboral, modificando el horario de toda la familia. Wasser afirma que el consumo de los medios ha dependido determinadamente de la falta de tiempo libre en la cultura productiva contemporánea, sobre todo en países desarrollados. Se refiere a las distintas ocasiones en las que actualmente se consumen películas en diferentes formatos, a partir de los cambios en el horario del hogar.

Salir al cine es tiempo de romance o tiempo de socializar. Por otro lado, ver la película en video es una alternativa al tiempo de ver televisión. Comprar una película es tiempo de regalar. Permitir a los niños ver la película en casa varias veces, es tener a una niñera mecánica. (p. 201)

2.5.2 *Difusión televisiva del documental*

Así como menciono en el apartado histórico del origen del género documental, los primeros filmes pertenecían a éste, antes de las elaboradas puestas en escena de ficción como las de Méliès. Una vez que el género de ficción invadió casi por completo la escena cinematográfica en las primeras décadas del siglo pasado, el documental se apartó de las salas encontrando posteriormente su mayor medio de difusión en la televisión. El uso del video para la producción televisiva, hizo de este el formato predilecto para la realización documental. Son muy pocos los filmes de este género que se presentan en las salas de cine y que son económicamente rentables para esa industria.

Erik Barnouw explica que el nacimiento del video abrió el camino hacia la ampliación de la actividad documental en la década de 1970. La videocinta satisfizo la necesidad de hacer copias para televisión que podían conservarse, retransmitirse y promoverse. El documental se instaló lejos de los productos de entretenimiento -como lo son la mayor parte de las películas filmadas-, posicionándose en los canales televisivos y creándose así los especializados en este género.

En televisión pública y por cable, el documental se exhibe principalmente en sus géneros histórico, periodístico, educativo y social. Los casos del institucional y el

experimental tienen mayor cabida en distintos medios de difusión al televisivo. En cualquier caso, actualmente la mayoría de la producción documental se hace en video.

2.5.3 *Traducción de lenguaje audiovisual de cine a video*

Al distribuirse los filmes hacia los mercados que el video y las nuevas tecnologías han hecho emerger, principalmente la televisión y las pantallas de computadora, la producción de cine ha modificado la forma de sus productos como una necesidad de adecuarlos a medios distintos a la pantalla grande. Wasser se refiere a este proceso de adecuación de elementos audiovisuales, como una *traducción* de formas cinematográficas a formas para pantalla chica, y más específicamente a formas televisivas. La difusión documental en formato de video ha reestructurado la forma del género, pues modificó algunos de sus términos de construcción para que fuera adecuado a las convenciones y al lenguaje del medio televisivo.

Debido a esta necesidad de adaptación, muchos documentales se realizan conforme al lenguaje periodístico televisivo. La televisión conserva desde su invención su carácter presencial en el tiempo, hace pensar al espectador que lo presentado es actual. Es una fuerte razón por la que los documentales se han relacionado en forma y percepción con el periodismo, no solamente los de éste género. Es común encontrar documentales similares a reportajes noticiosos, aunque su género sea histórico o social y no periodístico.

Wasser afirma que al tener que simplificar las tomas para adecuarlas a la pantalla chica, “los cineastas agregan competencias técnicas para compensar esa simplificación” (p. 197).

En la era del video (...) se ha dado una transición de una *gaze esthetics* a una *glance esthetics*. Una imagen no se mantiene en la pantalla por mucho tiempo porque el espectador no va a estudiarla sino que sólo va a darle un vistazo. Sin embargo, el trabajo teórico sobre los cambios en el cine y el surgimiento de la video casetera todavía es precipitado y especulativo. Es un área relativamente descuidada. (*ibid.*)

El cine como industria se ha dado a la tarea de que sus productos mantengan la posibilidad de difusión en diferentes medios. El autor hace hincapié en que ambas versiones fílmicas, la fotográfica y la electrónica, son igualmente auténticas. Sin embargo, se refiere principalmente al cine comercial, puesto que habla de la tendencia de los estudios a interesarse en aquellos elementos que la audiencia va a reconocer en cualquier tipo de pantalla. La importancia de los elementos transferibles de un medio a otro reside en que hacen más redituable el producto, ya que son muy pocos los miembros del público que recordarán o valorarán la parte de la película que no sobrevive a su traducción a la pantalla chica. “Esto explica la nueva prominencia de efectos de sonido y de *roller-coaster*. Estos elementos sobreviven a la traducción de medio” (p. 198).

La argumentación de Wasser implica que la traducción del lenguaje fílmico al de video responden a criterios y necesidades comerciales de difusión y recepción. Los documentales más distribuidos son los que se adecuan a las convenciones de las empresas productoras o los canales televisivos que los compran. Los productos cercanos a la experimentación difícilmente se transmiten a audiencias masivas.

A través del presente capítulo he considerado los principales componentes de la teoría documental. Como hemos visto, el fin último de la creación documental es la verosimilitud, lograda a través de elementos no necesariamente realistas. La interpretación

del documentalista constituye en su obra una construcción de la realidad que él percibe y desea transmitir. La clasificación de los géneros documentales que obedece a sus funciones nos remite a uno de ellos, el documental testimonial histórico, al cual le corresponde la primera función propuesta por Renov, de registrar, revelar y específicamente en este caso, de preservar. Las condiciones mencionadas respecto al uso del video en el documental, explican las características convencionales de los productos documentales de la actualidad, y particularmente la necesidad de difusión en el medio televisivo, en un formato que permite conservar, retransmitir y promover el producto.

A continuación profundizaré en el caso del género testimonial histórico, analizando las formas en las que un producto audiovisual y la ciencia histórica pueden coincidir actuando en las concepciones del pasado. Presentaré algunas perspectivas de la postura de la historia académica respecto al cine histórico, en cuanto a sus aportaciones y también a sus deficiencias. Además ahondaré en la posibilidad de un documental testimonial histórico de constituir un documento de preservación de la herencia de una cultura.