

## 7

# LA ESPECIFICIDAD GENÉRICA DE LOS FILMES DOCUMENTALES

*Hugo Daniel Ramos*

DENOMINACIÓN DEL PROYECTO:

< **PROCESOS DE CONSTRUCCIÓN GENÉRICA**

**EN LOS FILMES DE TIPO DOCUMENTAL:**

**IMAGEN FÍLMICA Y PRODUCCIÓN DOCUMENTAL >**

*"Si todo film puede considerarse como un acto  
de hacer parecer verdad (...),  
documental y ficción se presentan como estrategias alternativas,  
como prácticas diversas dirigidas a persuadir"*

**Ramón Carmona**

## 0. CUESTIONES INTRODUCTORIAS

**0.1.** Dentro del campo de las narrativas audiovisuales, el documental como género específico se constituye durante las tres primeras décadas del Siglo XX. Se considera que la primera mención al concepto de filme “documental” es autoría de John Grierson en relación con la película *Moana* (1926) de Robert Flaherty, quien establece además una serie de principios que definirían lo “específico documental”: (a) el filme documental trabaja sobre la escena “viva” y el relato “vivo”; (b) filma a los actores reales de la historia que cuenta y en la escena original, a los fines de una mayor veracidad; (c) la trama es el medio para revelar la identidad de lo real; y (d) los fines del documental deben ser útiles a la sociedad. Los postulados y principios de Grierson sistematizan, ordenan y nominan un conjunto de nociones y de prácticas, propios de un *modo de pensar y de hacer cine* y cuyos ejes son: la filmación en exteriores y la “restitución de lo real”.

**0.2.** Como todo género, el sistema de referencias que lo conforma ha variado a lo largo de su desarrollo. Desde la década de 1960, en particular, cobra relevancia el estatus “documental” de los filmes de ficción y los procesos de ficcionalización subyacentes a todo filme documental, en consonancia con ciertos adelantos técnicos (cámara en mano) que desdibujaron las diferencias en las prácticas de filmación. El cine moderno, de la mano de grandes realizadores (Rosellini, Resnais, Antonioni, Kiarostami, entre otros) establece filiaciones entre el universo ficcional y el horizonte documental, resaltando el carácter artificioso de ambos. Al mismo tiempo, el análisis cinematográfico se nutre de nuevos conceptos provenientes de diferentes ramas del saber que condenan la concepción del documental como “espejo de lo real”. Actualmente, el análisis gira en torno de nociones tales como “efectos de realidad”, “verosimilitud” y “puesta en escena” –en relación con una instancia de mediación discursiva– que alejan definitivamente la posibilidad de mimesis entre lo real y el filme documental.

**0.3.** Considerando lo enunciado anteriormente, cabe preguntarse acerca de la persistencia de la división –institucionalizada– entre un cine de ficción y un

cine documental que determina los procesos de producción, de circulación y de recepción fílmica. Si hoy ya no existe posibilidad alguna de considerar al filme documental como “objetivo”, como mecanismo que representa “la verdad” sino “una verdad” entre otras, resulta indispensable indagar en los criterios actuales a partir de los cuales el documental se constituye como género y en la vinculación de esos criterios con aquellos que permitieron su conformación. Esa indagación debe necesariamente considerar la posibilidad que tiene el filme documental de vincular lo representado con un referente extra-fílmico, en tanto criterio básico de diferenciación, tanto como la persistencia de una práctica específica con características diferenciadoras: la práctica documental.

## **1. RESUMEN DEL PROYECTO**

**1.1.** El presente proyecto se propone analizar dos aspectos que se consideran centrales a la hora de definir la especificidad de los filmes documentales en cuanto género cinematográfico. Esos aspectos son: (a) las imágenes fílmicas de tipo analógico y, (b) el proceso de producción documental.

**1.2.** La selección de estos dos aspectos implicó un trabajo previo de indagación, que partió de los siguientes interrogantes iniciales: ¿qué es un filme documental?, ¿cómo se constituye su particularidad genérica en el complejo dominio de las narrativas audiovisuales?, ¿de qué manera representa y/o significa objetos, aspectos o comportamientos de la realidad? Dicho análisis permitió identificar problemáticas centrales a la hora de definir la especificidad documental, entre las cuales se destacan: ¿cuáles son los procesos involucrados en el reconocimiento por parte de los espectadores de una realidad extra-fílmica?, ¿puede concebirse a la instancia de producción como una instancia definitoria, que condiciona y determina las características del objeto documental?

**1.3.** Estos interrogantes delimitan los ejes para profundizar la investigación, centrada en los aspectos mencionados, y que tiene por objeto: en primer lugar, analizar los mecanismos que intervienen en los procesos de identificación de

una realidad extra-fílmica y, en segundo lugar, reconocer y analizar las reglas que definen la práctica documental, en oposición a otro tipo de prácticas cinematográficas.

## 2. SITUACIÓN MOTIVADORA

**2.1.** Investigar acerca de la especificidad de los filmes documentales implica analizar a qué tipo de objeto le corresponde el rótulo “documental” y qué propiedades lo diferencian de otros tipos de filmes. Tarea ardua en la medida en que se comprueba que los filmes documentales están sujetos a procesos activos de manipulación y selección, ya sea en la etapa de pre-producción, que involucra la escritura de un guión que determina su organización final; en la etapa de producción propiamente dicha, con los incontables rodajes sobre un mismo tópico, de acuerdo a las instrucciones del Director; o en la etapa de post-producción o montaje, que implica una minuciosa revisión y selección del material filmado. Sin detenerse en los pormenores de las distintas etapas del proceso de producción, se puede afirmar que *a priori* no existen diferencias entre los procesos de producción de filmes de ficción y de filmes documentales.

**2.2.** Distinto es el caso en lo que se refiere a los procesos de circulación y consumo, que efectivamente evidencian diferencias con respecto a los filmes de ficción: en tanto práctica institucionalizada, los canales de distribución y consumo son propios de este tipo de filmes. Esta constatación, sin embargo, no resuelve el interrogante central de esta investigación, en tanto no amerita especificidad alguna del objeto. Los circuitos de circulación y consumo se establecen, al menos teóricamente, en forma posterior y en relación con la constitución de un “objeto específico”.

**2.3.** ¿Qué decir respecto a la estructura textual del filme documental? ¿Evidencia algún tipo de especificidad? De acuerdo con el planteo de Bill Nichols, *“el documental como concepto o práctica no ocupa un territorio fijo (...) no moviliza un inventario finito de técnicas, no aborda un número establecido de te-*

*mas y no adopta una taxonomía conocida en detalle de formas, estilos o modalidades”* (Nichols, 1997:46). No se evidencian recursos técnicos ni formales específicos del filme documental y lo mismo puede afirmarse en lo referente a los contenidos o temáticas abordadas. Lejos de desanimar esta empresa, estas constataciones sólo ponen de relieve la complejidad del objeto de análisis y propician una re-lectura de las afirmaciones anteriores: la elección de una *práctica específica* (una práctica documental) ¿condiciona el proceso de producción y, por extensión, al producto de ese proceso?; el filme documental ¿puede prescindir en su totalidad de las imágenes analógicas, que re-envían a un referente extratextual?

### **3. ANTECEDENTES SOBRE EL TEMA**

**3.1.** El análisis de la bibliografía seleccionada da cuenta de una profusión, en los últimos años, de estudios e investigaciones que tienen por objeto las narrativas de tipo audiovisual. Cabe mencionar, sin embargo, que el mayor número de ellas adhiere a las posibilidades delimitadas por el amplio campo de la teoría y la crítica del cine, lo que implica el predominio de conceptos elaborados en otros campos de las ciencias sociales y humanas, y su transposición y posterior aplicación a filmes específicos seleccionados.

El cine documental ocupa, en estas investigaciones, un lugar subordinado y periférico y sólo es objeto de un análisis más sistemático en ocasiones específicas: cuando se discute acerca del concepto de ficción; cuando el eje del trabajo pasa por mecanismos y modos de representación del cine, en relación con el efecto referencial de los filmes documentales; y cuando se afirma que no todos los filmes son narrativos, siendo el documental un ejemplo “problemático” (R. Carmona, 1993).

**3.2.** En aquellos estudios que se dedican exclusivamente al cine documental la cuestión de su especificidad ocupa, en cambio, un lugar importante. Sin embargo, el eje delimitado por los conceptos ficción/realidad predomina en las discusiones que se entablan. Se advierte que la *intromisión* del concepto de

ficción en la propia praxis documental ha problematizado sobremanera la posibilidad de defender una especificidad que ya no pase por una “mayor fidelidad en la representación de la realidad”. Se comprenden así las siguientes afirmaciones: “...*el documental es una ficción en nada semejante a cualquier otra*”. [...] “*El documental comparte las propiedades de un texto con otras ficciones (...) pero aborda el mundo en el que vivimos en vez de mundos en los que imaginamos vivir*” [...]. “*Sus respectivas orientaciones hacia un mundo y hacia el mundo distinguen nítidamente ficción y documental...*” (Nichols, 1997:150-177).

#### **4. AVANCES EN LA FUNDAMENTACIÓN**

**4.1.** En relación con lo enunciado en el apartado anterior, el presente proyecto parte del supuesto de que, en lo referente a la especificidad de los filmes documentales, se observa un área de vacancia importante; área en la cual pretende insertarse esta propuesta.

En este sentido, y a título de hipótesis, se considera que:

la especificidad de los filmes documentales es el resultado de un conjunto de operaciones que involucran a la estructura textual fílmica –asumiendo que constituye una forma específica para un contenido específico– a la instancia de la producción y al ámbito de la recepción.

**4.2.** Esta hipótesis general, que puede considerarse como pre-supuesto o preconcepto, permite elaborar un conjunto de hipótesis subordinadas, estrechamente relacionadas entre sí, y referidas a los aspectos específicos que se espera abordar a lo largo de esta investigación:

1. Considerando la estructura textual, se afirma que: *las imágenes fílmicas analógicas se constituyen en el medio principal a partir del cual los espectadores reconocen una realidad extra-textual, en tanto y en cuanto permiten restituir la organización perceptiva del mundo.*

Cabe observar que la problemática principal se localiza, entonces, en las operaciones de *reconocimiento* que realiza el espectador, y no tanto en los mecanismos de representación a partir de los cuales una imagen puede conceptualizarse como analógica.

2. Considerando la instancia de producción, se afirma que: *la práctica documental, en tanto práctica institucionalizada, ha establecido reglas y convenciones que legitiman, determinan y delimitan al objeto "film documental"; en síntesis, ha establecido convenciones de verosimilitud genérica.*

**4.3.** La enunciación de ambas hipótesis hace necesario ciertas delimitaciones y especificaciones conceptuales, que remiten al marco teórico y a los conceptos operativos del presente proyecto.

En este sentido, el concepto de "imágenes fílmicas analógicas" remite al soporte o características de la superficie sobre la cual se fija la imagen –el filme– y la presencia o ausencia de movilidad<sup>1</sup>, tanto como a la noción de analogía, a saber: aquellas imágenes en donde se observa un tipo de representación caracterizado por la imitación de las propiedades del mundo real.

En segundo lugar, se denomina *proceso de producción fílmica* al conjunto de tareas especializadas que tiene por objetivo la obtención de un filme. Este proceso incluye, al menos, las siguientes etapas: (a) de preparación o pre-producción (obtención y organización de los recursos económicos, selección y adaptación del guión literario y técnico, elaboración del reparto y distribución de papeles, tanto técnicos como artísticos), (b) de rodaje (grabación de las imágenes y sonidos que forman parte del filme), (c) de post-producción (organización y selección del material filmado, montaje y sonorización, distribución y exhibición).

Por último, la presencia de una comunidad de realizadores y productores que comparten objetivos y problemas comunes, que cuentan con organismos institucionalizados de producción, distribución y consumo, que mantienen un contacto fluido y activo, y que poseen un legado de tradiciones plasmado en

<sup>1</sup> "(...) la imagen cinematográfica apareció de entrada como radicalmente nueva porque está en movimiento (y no sólo porque representa un movimiento)". Cf. Aumont, Bergara, Marie y Vernet, 1989:184.

manifiestos y filmes, permite pensar en el concepto de *práctica documental* como práctica específica dentro de los procesos de producción fílmica.

**4.4.** A los conceptos delineados hasta el momento se suman las siguientes nociones teóricas, centrales para delimitar la perspectiva de análisis, tanto como sus alcances y limitaciones:

1. La noción de *código*, con la cual se designa “...al conjunto de convenciones que regulan las relaciones entre *significante* y *significado*, y que se aplican a dominios y contextos específicos” (Albano, Levit y Rosenberg, 2005:38). En este caso, y en ocasión de que el interés está centrado en los procesos de reconocimiento de un referente por medio de su representación, se analizarán los sistemas de correspondencias que explican cómo, en las imágenes figurativas, se puede a la vez reconocer y nombrar objetos.

2. El concepto de *verosimilitud genérica*, en tanto remite al conjunto de propiedades estructurales y de efectos propios de cada género, y que opera delimitando posibilidades narrativas. En ocasión de este proyecto, este concepto se pondrá en relación con: (a) el conjunto de elementos que sostienen la “realidad de la ilusión fílmica”, entre ellos: la riqueza de los materiales –de la imagen y del sonido–, la restitución del movimiento, la co-presencia de imagen y sonido y la coherencia del universo diegético; (b) las “fronteras” establecidas desde la propia práctica documental, a saber: los límites y condiciones para considerar a un filme como documental.

## **5. IMPACTO DE LA PROPUESTA**

Considerando lo delineado a lo largo de la presente propuesta, es posible exponer algunos de sus efectos, si bien debe mencionarse que la particular problemática que aborda dificulta una ponderación más precisa.

En este sentido, se considera que, en primer lugar, la realización del proyecto permitirá incorporar nuevos elementos a las discusiones existentes en relación con la especificidad de los filmes documentales. En particular, la perspectiva que asume facilitará la integración de aspectos hasta el momento con-



siderados de manera aislada y fragmentaria, tales como los mecanismos de representación en su relación con la recepción y con el reconocimiento de figuras y objetos en las imágenes filmicas.

En segundo lugar, se espera profundizar el conocimiento de las prácticas filmicas de tipo documental y de las reglas que las caracterizan, en tanto mecanismos de regulación y constitución del objeto filme documental. Esto permitirá redimensionar el lugar de la instancia de producción y pensarla en términos de instancia constitutiva de la estructura textual.

Por último se espera contribuir, dentro del campo de la Historia, a la consolidación de una "crítica de fuentes" de tipo audiovisual, de manera de focalizar la atención no sólo en el contenidos de los filmes documentales, sino también en su soporte textual.

## **6. ORIENTACIONES METODOLÓGICAS**

En relación con el enfoque metodológico, cabe distinguir los siguientes momentos o etapas y su grado de avance:

1. Identificación, selección y análisis de la bibliografía pertinente, en relación con el objeto de estudio. Se puede considerar que esta etapa se encuentra casi concluida, en consonancia con lo expuesto anteriormente. Cabe mencionar, sin embargo, que el desarrollo del proyecto necesariamente involucra la búsqueda de nueva bibliografía y su puesta en tensión con los resultados parciales.
2. Selección de un corpus de análisis, constituido por filmes documentales locales, a los fines de poder acceder a los pormenores de los procesos de producción, y que representen la diversidad existente en términos de técnicas, temas, formas, estilos y modalidades del filme documental.
3. Construcción de un marco teórico apropiado y operativo, en relación con los filmes seleccionados y con las categorías centrales expuestas. En esta etapa se observa un grado importante de avance aún cuando se encuentra abierta a la incorporación de nuevos conceptos teóricos o a la reformulación de los ya enunciados.
4. El análisis propiamente dicho, que se juega en la puesta en tensión entre catego-

rías operativas y teóricas y el análisis empírico. En este sentido, se piensa en:

- > la visualización de los filmes seleccionados,
- > realización de entrevistas a realizadores y productores,
- > lectura crítica de los diferentes manifiestos que han marcado la historia del filme documental, estableciendo principios y reglas tácitas a los fines de delinear las características centrales de la práctica documental,
- > análisis de los elementos que configuran a las imágenes fílmicas que integran la estructura textual de los filmes documentales,
- > análisis de los códigos que intervienen en los procesos de reconocimiento y desciframiento textual

5. Elaboración de informes parciales, en relación con los avances registrados en cada momento de la investigación y su puesta en discusión en las instancias apropiadas.

6. Elaboración de un informe final que dé cuenta de las conclusiones obtenidas, y que marque las posibles aperturas para continuar con la investigación.

**REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- Albano, S. / Levit, A. / Rosenberg, L. (2005)** *Diccionario de semiótica*. Quadrata: Buenos Aires.
- Aumont, J. / Bergala, A. / Marie, M. / Vernet, M. (1989)** *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós
- Aumont, J. y Marie, M. (1990)** *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- Carmona, R. (1993)** *Cómo se comenta un texto fílmico*. Cátedra: Madrid.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1991)** *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós
- Caudana, C. (2004)** "Travesías del documental", en *Travesías del sentido / Indagaciones narrativas* ["De signos y sentidos", 1]. Santa Fe: UNL/FHUC.
- Faherty, R. (1939)** *La función del documental*. Disponible en [www.documentalistas.com](http://www.documentalistas.com) 05/04/2004
- Font, D. (2001)** *Jean Luc Godart y el documental*. Disponible en [www.documentalistas.com](http://www.documentalistas.com). 05/04/2004
- Jost, F. (2002)** *El ojo-cámara. Entre film y novela*. Buenos Aires: Catálogos.
- León, B. (1999)** *El documental de divulgación científica*. Paidós. Barcelona.
- Metz, C. (1975)** *Lo percibido y lo nombrado*. Disponible en [www.documentalistas.com](http://www.documentalistas.com). 05/04/2004
- Metz, C.** *Cuatro pasos en las nubes, vuelo teórico de Christian Metz*. Disponible en [www.documentalistas.com](http://www.documentalistas.com). 05/04/2004
- Nichols, B. (1997)** *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Reisz de Rivarola, S. (1989)** *Teoría y análisis del texto Literario*. Buenos Aires: Hachette.
- Stam, Robert y otros (1999)** *Nuevos conceptos de la Teoría del cine. Estructuralismo, Semiótica, Narratología, Psicoanálisis, Intertextualidad*. Buenos Aires: Paidós.