

El documental digital y la representación de lo real.

Klimovsky Pedro A.

Cita:

Klimovsky Pedro A. (2016). *El documental digital y la representación de lo real. Humanidades Digitales: Construcciones locales en contextos globales. Asociación Argentina de Humanidades Digitales, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/aahd2016/43>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/ey3x/WZu>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.



ASOCIACIÓN ARGENTINA DE HUMANIDADES DIGITALES

Humanidades Digitales: construcciones locales en contextos globales

Actas del I Congreso Internacional
de la Asociación Argentina de
Humanidades Digitales (AAHD)



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras



Humanidades Digitales : Construcciones locales en contextos globales : Actas del I Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Humanidades Digitales - AAHD / Agustín Berti ... [et al.] ; editado por Gimena del Rio Riande, Gabriel Calarco, Gabriela Striker y Romina De León - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2018.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-4019-97-4

1. Actas de Congresos. 2. Humanidades. 3. Digitalización. I. Berti, Agustín II. del Rio Riande, Gimena, ed.

CDD 301

ISBN 978-987-4019-97-4



Humanidades Digitales. Construcciones locales en contextos globales

Gimena del Rio Riande, Gabriel Calarco, Gabriela Striker y Romina De León (Eds.)

ISBN: 978-987-4019-97-4

> Índice

I. Preliminares

FUNES, Leonardo. *Palabras Preliminares*

del **RIO RIANDE**, Gimena. *Cuando lo local es global*

FIORMONTE, Domenico. *¿Por qué las Humanidades Digitales necesitan al Sur?*

II. Métodos y herramientas de las Humanidades Digitales

BIA, Alejandro. *Estilometría computacional, algunas experiencias en el marco del proyecto TRACE*

SALERNO, Melisa; **HEREÑÚ**, Daniel y **RIGONE**, Romina. *Modelado 3D del cementerio de la antigua Misión Salesiana de Río Grande: tareas efectuadas y potenciales usos*

VÁZQUEZ CRUZ, Adam Alberto y **TAYLOR**, Tristan. *Adnoto: un etiquetador de textos para facilitar la creación de ediciones digitales*

BRACCO, Christian; **CORREA**, Facundo; **CUEVAS**, Lucas; **CEPEDA**, Virginia; **DELLEDONNE**, Francisco; **VOSKUIL**, Anne Karin; **PAPARAZZO**, Nicolás y **TORRES**, Diego. *Una wiki semántica para las artes escénicas. Conceptos e implementación de la plataforma colaborativa Nodos*

IZETA, Andrés Darío y **CATTÁNEO**, Roxana. *¿Es posible una arqueología digital en Argentina? Un acercamiento desde la práctica*

LACALLE, Juan Manuel y **VILAR**, Mariano. *Una lectura distante de la investigación actual en*

Letras en Argentina

MARTIN, Jonathan y **TORRES**, Diego. *Análisis de patrones en la evolución de wikis*

MARTÍNEZ CANTÓN, Clara Isabel; **DEL RIO RIANDE**, Gimena y **GONZÁLEZ-BLANCO GARCÍA**, Elena. *Poetriae. Una colección de poéticas medievales basada en conceptos métricos únicos y referenciables*

SUED, Gabriela. *Ciudades visibles: estética y temática de tres ciudades iberoamericanas en la red social Instagram. Un estudio exploratorio desde las Humanidades Digitales*

III. Educación, políticas públicas, Humanidades Digitales en el aula

DAVICO, María Luz; **LINEARES**, Gabriel y **PEZZUTTI**, Luciana. *Literacidad electrónica en la enseñanza universitaria: cómo, cuándo y dónde*

MUÑOZ, Patricia Alejandra. *Valoración de un proyecto de desarrollo tecnológico y social en la enseñanza de Inglés como lengua extranjera*

PACHECO DE OLIVEIRA, Maria Livia y **SÁ DE PINHO NETO**, Júlio Afonso. *Brecha digital e o acesso à informação: projetos de inclusão digital*

CASASOLA, Laura. *Experiencia educativa con TIC: Celulares en acción*

DÍAZ, Aída Alejandra y **HUALPA**, Mariela. *Una experiencia de aprendizaje en educación superior mediada por TIC*

FRESCURA TOLOZA, Claudio Daniel. *Computación en la nube en la enseñanza de escritura académica*

LEÁNEZ, Nancy; **LECETA**, Andrea; **MARTÍN**, Marcela y **MORCHIO**, Marcela. *Hacia una reconfiguración del aula de lengua extranjera*

OLAIZOLA, Andrés. *Los escritores vernáculos digitales y el concepto de valor en las escrituras digitales*

CHECHELE, Patricia; **LURO**, Vanesa y **PINTOS ANDRADE**, Esteban. *Afiliarse en la distancia. El ingreso a la educación superior en un entorno virtual de aprendizaje*

ALLÉS TORRENT, Susanna y **DEL RIO RIANDE**, Gimena. *Enseñar edición digital con TEI en español. Aprendizaje situado y transculturación*

IV. Medios, re-mediación, redes sociales

RODRIGUEZ KEDIKIAN, Martín. #100DiasdeMacri. *Analítica cultural en la construcción de los primeros cien días de la presidencia de Mauricio Macri en conversaciones en Twitter*

ALONSO, Julio; **ALAMO**, Sofía; **GONZALEZ OCAMPO**, María Eugenia; **GIAMBARTOLOMEI**, Guido; **MANCHINI**, Lucas y **TOSCANO**, Ayelén. *¿Hacia una algoritmización de los sentimientos?*

DE MIRANDA, Jair Martins. *Samba Global– Do mundo do samba ao samba no mundo*

ORTIZ, María. *Las migraciones en los tiempos del software*

SANTOS, Laura. *Arte urbano, de la calle a las redes*

ALAMO, Sofía; **BORDOY**, Giselle; **CHETTO**, Melisa; **IBAÑEZ**, Fernanda, **MIGLIORINI**, Agustina y **GONZALEZ OCAMPO**, María Eugenia. #NiUnaMenos: *Big Data para la comprensión de una problemática de género*

KLIMOVSKY, Pedro. *El documental digital y la representación de lo real*

BERTI, Agustín. *Fotogramas autorizados: La crisis de la noción de obra cinematográfica ante las remasterizaciones*

BORDOY, Giselle. *El disco como obra abierta en interacción con las audiencias*

COELHO, Cidarley. *Forma Material Digital: livro e leitura na sociedade contemporânea*

V. Reflexiones sobre/desde/hacia lo digital

VISCARDI, Ricardo. *Actuvirtualidad e inter-rogação: un lugar entre-otros*

ÁLVAREZ GANDOLFI, Federico y **DEL VIGO**, Gerardo Ariel. *Hatsune Miku, una idol digital: entre el otakismo y el waifuismo*

SAÁ, Guido. *Reflexiones sobre música y narración: Recursos retóricos y exegéticos musicales en la línea narrativa y el pathos en BioShock 2 y BioShock Infinite*

GLUZMAN, Georgina Gabriela. *Algunas reflexiones sobre la Base de datos de mujeres artistas en Buenos Aires (1924-1939)*

DOMINGUEZ HALPERN, Estela; **ALAMO**, Sofía; **ALONSO**, Julio. *Entramados y ciudades. Visibilizando Baldosas por la Memoria*

GÓMEZ, Verónica Paula. *Territorios nacionales, territorialidades ciberespaciales: disputas discursivas sobre la soberanía en la circulación de literatura digital*

RIGAL COLLADO, Pablo Alonso; **MAESTIGUE PRIETO**, Nancy y **GARCÍA VÁZQUEZ**, Mayté. *La narración hipertextual. El reto cubano*

VI. La publicación científica y el Acceso Abierto desde las Humanidades Digitales

TSUJI, Teresa y **CANELLA**, Rubén. *Lenguajes y recursos multimediales para la difusión de la ciencia. Desafíos y oportunidades digitales*

CATALDI, Marcela; **DI CÉSARE**, Victoria; **FERNÁNDEZ**, Néstor; **HERNÁNDEZ**, Alicia; **LIBERATORE**, Gustavo y **VOUTTO**, Andrés. *Sistema taxonómico de organización de los recursos de información autoarchivados en el Repositorio Institucional de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata*

ÁLVAREZ, Leonardo Javier y **CORDA**, María Cecilia. *FLACSOAndes Tesis: comunicación científica de investigaciones realizadas en maestrías y doctorados del sistema FLACSO*

VII. Digitalización, políticas y prácticas, archivo y memoria

AUTHIER, Carlos; **GIORDANINO**, Eduardo y **LUIRETTE**, Carlos. *La preservación de la memoria audiovisual en Argentina*

GAMBA, Guido; **HEIDEL**, Evelin; **RAIA**, Matías; **ACUÑA**, Ezequiel; **ACTIS CAPORALE**, Carla; **DE LA HERA**, Diego y **ACEVEDO**, Melisa. *Recursos digitales para el acceso a los bienes culturales en dominio público*

FLORES MUTIGLIENGO, Jennifer. *Arte y Archivo*

BUGNONE, Ana y **SANTAMARÍA**, Mariana. *La política de democratización del archivo: el caso del Centro de Arte Experimental Vigo*

GAMBA, Guido; **HEIDEL**, Evelin; **RAIA**, Matías; **ACUÑA**, Ezequiel; **ACTIS CAPORALE**, Carla; **DE LA HERA**, Diego y **ACEVEDO**, Melisa. *Digitalización: Una experiencia de campo*

El documental digital y la representación de lo real

KLIMOVSKY, Pedro A. / Instituto Académico Pedagógico de Ciencias Humanas, (UNVM) – Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba (UNC) – pklimovsky@gmail.com

» *Palabras clave: cine digital, digitalización, documental, representación, indicialidad.*

› **Introducción**

En el presente artículo nos proponemos reflexionar sobre algunos de los posibles cambios que significó la digitalización de los procesos de producción cinematográficos, y especialmente sobre algunas discusiones respecto a la eventual modificación del estatus epistémico del documental, en tanto herramienta de conocimiento. Trataremos de atender a dos cuestiones de ordenes diversos pero concomitantes, que parecen circular por andariveles diferentes, paralelos, que nunca terminan de ponerse en contacto, sino en el infinito. Por un lado, precisamente las discusiones alrededor del estatuto epistémico del documental como instrumento que permita el acceso a alguna forma de conocimiento, sobre aquello que un documental representa, o de lo que pretende representar, de cómo lo hace, y de si los cambios que se produjeron a partir de la incorporación de los procesos de digitalización son de orden esencialmente cualitativo o sólo cuantitativo. Estas son discusiones conceptuales de larga data, legítimas, cuyos orígenes son anteriores a la irrupción de la información digital, o digitalizada, en los procesos de realización cinematográfica, y que están históricamente enmarcados por la tensión ficción-creación-fantasmía vs. documental-realidad-verdad. Por otra parte, propondremos una breve reflexión sobre lo que está aconteciendo en la realidad de la producción y el consumo de documentales, para pensar en qué medida aquellas discusiones –y los conflictos que señalan– afectan el mundo de las prácticas realizativas y de consumo concretas.

› **El cine ¿Arte del index?**

En el artículo “Ontología de la imagen fotográfica”, escrito en los años 50 y editado en la compilación de trabajos *¿Qué es el cine?*, Andre Bazin (1999) retrotrae todo el inicio de las artes plásticas a la idea del embalsamamiento y de la máscara, lo que llama “el mito de la momia”, esto es, el deseo y la voluntad del hombre para encontrar artificios que le permitan trascender la muerte. A partir de allí Bazin realiza un breve recorrido por la evolución de las artes plásticas, que le permite afirmar que la fotografía primero, y el cine después, no serían sino el aspecto más desarrollado de un realismo plástico que, al menos

en lo que usualmente llamamos occidente, se desarrolla y sobre todo se consolida a partir del Renacimiento.

Bazin asienta su consideración de la fotografía como un modo superior de realismo en la naturaleza técnica de esta, en su condición de resultado de la operación de un dispositivo¹ técnico –la cámara–, que produce una imagen altamente icónica, que responde a los principios de perspectiva, desarrollados precisamente a lo largo del Renacimiento, y sobre todo a su condición de *huella, trazo o indicio*². Lo que aparece y se ve en una fotografía es huella directa de aquello que estuvo frente a la cámara, en la medida en que la imagen obtenida es resultado del contacto físico de la luz reflejada por los objetos y el espacio encuadrado sobre el material fotosensible. Tiempo después, Barthes (1989: 121) va a decir “nunca puedo negar en la Fotografía que la cosa haya estado allí”. Esta condición de huella o indicio le daría un estatus realista particular a la fotografía, y, si sumamos que, en principio, lo único que se interpone entre el objeto fotografiado y la imagen que de él conseguimos es un dispositivo técnico, el resultado alcanzado queda cubierto por una particular pátina de objetividad científica, que lo transformaría en documento probatorio. La fotografía sería prueba evidente de que aquello que en ella vemos precisamente estuvo allí. El cine heredaría esta ontología realista y la multiplicaría, ya que al incorporar la categoría *tiempo*, pasa a mostrarse como una realización en el tiempo del realismo y la objetividad fotográfica. Esta es su ontología (Bazin, 1999).

Es interesante resaltar que Bazin hace todo este desarrollo de su concepción del realismo cinematográfico refiriéndose fundamentalmente al cine de ficción. No está pensando particularmente en el documental; todo lo contrario, escasamente lo nombra. Por lo tanto debemos entender que su concepción de realismo no implica una necesaria identidad entre lo representado y el mundo real –pretensión de identidad que muchas veces se le ha adjudicado al documental–, sino que se trata de una propuesta estética, que además incluye principios preceptivos relativos a la puesta en escena, a los modos de registro y al montaje (Bazin, 1999)³. Sólo que a diferencia de lo que significaran el realismo y el naturalismo en la literatura decimonónica, o en la pintura, en tanto opciones estilísticas de escritores y pintores, aquí el realismo se sostiene ya no sólo como una opción más, sino como una necesidad, como una naturaleza, justificada precisamente en la ontología de la imagen fotográfica.

Cuando todavía era incipiente la utilización de las tecnologías digitales en el cine, aparece en el año 1995 el artículo de Lev Manovich “¿Qué es el cine digital?”, parafraseando el título del libro de Andre Bazin, para preguntarse en qué medida la irrupción digital en el proceso de registro fotográfico y cinematográfico, así como en las etapas de edición y

¹ En este trabajo utilizo el término dispositivo en los sentidos que propone el diccionario de la RAE, y en el que propone Foucault, que remite a “un conjunto de prácticas y mecanismos (invariablemente, discursivos y no discursivos, jurídicos, técnicos y militares) que tienen por objetivo enfrentar una urgencia, para obtener un efecto más o menos inmediato” (Agamben, 2011: 254)

² Bazin no usa los términos *índice* o *indicial*, pero su idea de *huella* se corresponde con la caracterización del signo como índice o como indicio (Peirce, 2005).

³ Respecto a la concepción realista del cine de Andre Bazin, son recomendables muchos de sus artículos compilados en el libro *¿Qué es el cine?*, pero particularmente el ya citado “Ontología de la imagen fotográfica”, así como “El mito del cine total”, “Montaje Prohibido” y “La evolución del lenguaje cinematográfico”.

posproducción, estaba modificando las formas de considerar el cine, e incluso se cuestiona sobre la necesidad de indagar en el desarrollo de nuevos conceptos para pensarlo.

Manovich (1995: 1) coincide con la tesis inicial de Bazin, en el sentido en que: “El cine emergió del mismo impulso del que arrancara el naturalismo y los museos de cera. Es el arte del *index*: un intento de expandir el arte de la huella”. Pero hoy, sostendrá, todo “aquello que solía ser la característica definitoria del cine se ha ido convirtiendo en meras opciones de último recurso, junto a otras muchas disponibles”.

A partir de la caracterización que hiciera del cine Christian Metz en los años 50, sosteniendo que “La mayoría de los films que se proyectan hoy en día, [...], tienen como característica común que todos cuentan una historia; en este sentido, todos pertenecen a un único y mismo género que, más bien, es un tipo de *super-género (surgenre)*”, Manovich (1995: 1) agrega que en general todos son básicamente “filmes de acción dinámica”, y por lo tanto “en su mayor parte consisten en grabaciones fotográficas no modificadas de hechos reales que tuvieron lugar en espacios reales”. Y es precisamente esto lo que se ha modificado en la media en que las tecnologías digitales se han incorporado en el proceso de producción y realización cinematográfica. Vale recordar que Manovich escribe esto en 1995, cuando el proceso recién estaba en sus inicios y todavía se discutía si el cine llegaría a ser totalmente digital o no, si la fotografía –en su soporte físico/químico– sería abandonada o no. Sin embargo, la situación y las perspectivas que se avecinaban ya le permitían preguntarse:

¿Qué sucede con la identidad indexical del cine si actualmente es posible generar en su totalidad escenas fotorealistas con un ordenador empleando animación 3-D; modificar frames individuales o escenas completas con la ayuda de un programa de diseño; cortar, pegar, alargar y unir imágenes filmicas digitalizadas a algo que, a pesar de no haber sido nunca filmado, tiene una perfecta credibilidad fotográfica? (Manovich, 1995: 1-2).

Ya en aquel momento, en 1995, una película cualquiera podía comprenderse, al menos potencialmente, como el resultado de las combinaciones posibles entre tres modos distintos de crear y procesar las imágenes. El registro fotográfico o en video analógico de una imagen y su posterior digitalización, el registro directamente en formatos digitales y/o, finalmente, la síntesis digital de imágenes en computadora. Es precisamente en este proceso y a partir de estas posibilidades técnicas, sostiene Manovich, donde el cine pierde esa peculiar condición de indicialidad que lo habría caracterizado, esa relación privilegiada con el mundo proffilmico, expuesto y registrado. Ahora, el filmar una escena de acción dinámica que se desarrolla frente a la cámara es sólo una posibilidad, no ya una necesidad. Se la podría fabricar, crear directamente desde una computadora: “Con suficiente tiempo y presupuesto, prácticamente todo puede ser simulado en un ordenador, filmar la realidad física es solamente una posibilidad”, sostiene Manovich (1995: 1) en su artículo.

Resulta interesante recordar que para Bazin –y para muchos historiadores del arte– es la fotografía quien liberó a la pintura y a las artes plásticas de su *trauma* realista y naturalista, y que precisamente es posterior a la aparición de esta que se abre el camino que iniciara el impresionismo primero, continuaran las vanguardias después y culminara, finalmente, con el desarrollo del arte abstracto. La llegada del digital sería, para Manovich, casi como la venganza o el retorno de los pintores, en la medida en que el cine se transforma, a partir de entonces, en secuencias de acción filmadas con cámara digital, más elementos de

pintura, más procesamiento digital de imagen, más composición, más animaciones 2D y 3D; es decir, habría una especie de retorno de una serie de habilidades que, históricamente, correspondían a las artes plásticas (1995).

Ahora bien, hasta acá, a lo largo de su texto Lev Manovich, al igual que Bazin, habla del cine narrativo de ficción, y en el caso de Manovich, cuando hace referencia a que la utilización de sistemas digitales también genera cambios en el campo de la no-ficción –y usa precisamente este término–, se refiere explícitamente al enorme desarrollo que han tenido a partir de los años 80 y 90 el videojuego y el videoclip, como dos formas de producciones audiovisuales típicas de no-ficción (1995). Tampoco Manovich refiere explícitamente al documental.

Podemos plantear entonces que, si el realismo es para Bazin es una propuesta estética ligada a una cierta concepción de puesta en escena, y a un modo de registro y de montaje, y su necesidad se sostenía a partir de la ontología de la imagen fotográfica, para Manovich cualquier noción de realismo pensada en términos de ontología carece de sentido: ya no habría exigencias de puesta en escena, ni de modos de registro, ni de montaje, pues sencillamente ya no hay exigencia de filmación. En todo caso, de haber algún tipo de realismo, y vale aclarar que Manovich nunca habla de esto, se reduciría a la discusión acerca de cómo concebir y diseñar las imágenes en movimiento, para crear una realidad de ficción verosímil, y en todo caso capaz de sostener un discurso con pretensiones de veracidad. Sería quizás un retorno a las discusiones sobre el realismo en la pintura, y en la literatura, que se sostuvieron a lo largo del siglo XIX.

› **Revisando el documental**

Ahora bien, ¿qué ocurre en el documental con la introducción de los sistemas de digitalización y la supuesta pérdida de la condición de indicialidad de la imagen fotográfica? En este punto el problema adquiere diversos matices según qué se considere que es, al fin y al cabo, un documental, parafraseando a Plantinga (2005).

Las discusiones respecto a qué es o qué debería ser un documental, los intentos de definición y/o conceptualización, así como las propuestas de clasificaciones en diversas tipologías y los debates en torno a algún tipo de estatus privilegiado en la representación de la realidad, tienen su origen casi simultáneamente con el nacimiento de este conjunto de películas; origen tan histórico y social –por tanto dinámico y cambiante– como las búsquedas de su propia definición.

La concepción de documental más divulgada durante muchos años, incluso en ámbitos académicos –lugar al que el documental arriba tardíamente– y la que aún tiene una importante vigencia en la *doxa* popular, le ha asignado a estas condiciones y características particulares y privilegiadas para dar cuenta del mundo real. Por ejemplo, en el libro *El relato cinematográfico*, los teóricos Jost y Gaudreault, citando a Etienne Souria, sostienen que:

Admitiremos que “un documental se define como la presentación de seres o cosas existentes positivamente en la realidad afílmica”, mientras que la ficción crea un mundo completo, aunque pueda parecerse al nuestro. La realidad afílmica, es decir la realidad “que

existe en el mundo cotidiano, independiente de toda relación con el arte de la filmación”, es más o menos verificable (según los conocimientos que el espectador posea sobre el universo espaciotemporal en el que vive), mientras que el mundo de la ficción es un mundo parcialmente mental, que posee sus propias leyes (Jost & Gaudreault, 1995: 42).

Según esta concepción, el documental sería entonces el dispositivo privilegiado por excelencia para alcanzar un acceso directo y confiable al mundo histórico, en la medida en que los temas y/o problemáticas que aborda no serían el resultado de la imaginación creadora de un autor, sino que tendrían existencia concreta en el mundo antes y después de cualquier voluntad narrativa, en la medida en que el valor asignado a las imágenes registradas se basa en cierto conocimiento social compartido, y en la medida en que la historia es protagonizada por los actores sociales, y/o testigos, reales de los hechos. Se refuerza aún más esta consideración si agregamos las características ya señaladas de iconicidad, indicialidad e hipotética objetividad técnica de la cámara cinematográfica.

Si la especificidad de los documentales, con pretensiones de objetividad y naturalismo realista, es el resultado de la hipotética captura directa, casi *in fraganti*, de hechos que ocurren en la vida cotidiana, y cuya veracidad y confiabilidad dependería de las garantías de indicialidad que la fotografía ofrece, entonces el conjunto documental en su totalidad se encontraría frente a dificultades radicales, sino fatales. La digitalización de imágenes y sonidos, y la consecuente indiferenciación entre el material registrado por una cámara, de otras imágenes, o sonidos, sintetizados por ordenadores, supone una puesta en crisis del valor de la imagen audiovisual como documento y, por lo tanto, la pérdida de legitimidad del realismo fotográfico como demanda fundamental del documental en tanto capacidad privilegiada de representar la realidad. Sin embargo, hasta el momento no ha ocurrido ninguna ruptura significativa en este sentido: no se han dejado de producir documentales, en términos generales nadie dejó de verlos por perder la confianza en ellos, ni se dejó de utilizar la nominación documental para cierta clase de productos audiovisuales que se pretende diferenciar de la ficción o de los noticieros.

Vale la pena entonces hacer algunas consideraciones más respecto a las cualidades del documental, para dar una representación confiable sobre la realidad. Si la filmación fotográfica garantizaba que aquello que veíamos proyectado había ocurrido efectivamente frente a la cámara, el documental nunca pudo garantizar por sí mismo que aquello que observamos en pantalla hubiese ocurrido realmente en el mundo histórico y no fuese el resultado de una puesta en escena *ad hoc* frente a la cámara. Este es uno de los puntos claves de la crítica a cualquier pretensión de objetividad y veracidad documental, en tanto prueba o evidencia, sostenida en la supuesta ontología realista de la imagen cinematográfica – recordemos que el propio Bazin cuando habló de ella se refería a la ficción–. En todo caso, la así llamada crisis de representación es sólo percibida como tal por aquellos que apuestan a una particular clase de imagen, aquella que se hace como un reclamo de evidencia sobre lo real, y para quienes tienden a confundir el documental con el reportaje periodístico o, más restrictivamente, con una prueba jurídica. Y todas estas dudas y críticas existen antes de la irrupción de los procesos de digitalización de imágenes y sonidos.

Sin embargo, no sólo no se considera hoy a un documental como un reflejo ni una representación transparente de la realidad, sino que además nunca pretendió serlo, o no al

menos en sus orígenes, ni en boca de sus precursores. De hecho, si nos remitimos a algunos de los que podríamos considerar *padres fundadores*, nos encontramos con que Flaherty, que comenzó a filmar antes que se utilizara el término documental, en sus escritos posteriores sostiene que sus documentales son simplemente películas similares a las demás, sólo que cuentan historias reales, con personajes reales y en los lugares reales. Nunca tuvo inconvenientes ni ocultó que manejaba algunas situaciones y que orquestaba cierta puesta en escena cuando era necesario (Romaguera *et al.*, 1993). En *Nanuk, el esquimal* (1922), para poder filmar la familia dentro del iglú debió construir *medio iglú*, tal como si construyese una escenografía. En *El hombre de Aran* (1934), la familia que vemos en pantalla sólo existe como familia en la película: eligió un pescador, poblador real de la isla de Aran, una mujer y un muchacho, y la vida que muestra es la vida de los pescadores de Arán; pero esa familia, la que vemos, es una familia de ficción para el filme, no existe en el mundo real.

Quien comienza a utilizar la denominación de documentales *-Documentary-* para dirigirse a este tipo de filmes fue el escocés John Grierson, y lo definió como “el tratamiento creativo de la actualidad” (Winston, 2011: 15). La evidencia fotográfica nunca fue su objetivo y, más que diferenciarlo de la ficción, pretendía distinguirlo de los noticieros o *actualidades* de la época, de las películas *científicas*, así como de las películas de viajes. Sostenía que el objetivo y el deber de un documental no era sólo mostrar, ilustrar o informar, sino intervenir, participar, educar y fijar posiciones (Romaguera *et al.*, 1993). En todo caso, “veía al documentalista como un artista, una persona que de hecho mediaba en la filmación del mundo real para echar luz sobre la condición humana por medio de su propia comprensión de aquello que había observado a través del ojo de la cámara” (Winston, 2011: 20). *Drifters* (1929), que Grierson dirigió, o cualquiera de los tantos documentales que produjo y supervisó, contienen escenas claramente planificadas, puestas en escena para el rodaje, aunque representen actividades realmente ejecutadas por los protagonistas reales de la historia narradas, y en los ambientes reales en que acontecieron. Lo mismo ocurre si revisamos la obra y los escritos de Dziga Vertov o de Jean Vigo.

Se trata entonces de abandonar la reivindicación del documental como evidencia simple y no mediada de una realidad preexistente, reflejo o representación transparente del mundo “real”, y recuperar la propuesta griersoniana de *tratamiento creativo de la realidad*, donde esta realidad sólo nos provee de acontecimientos, temas y personajes, para mostrar o/y o narrar, y realizar así una interpretación mediante la selección y articulación de perspectivas y encuadres *-estéticos e ideológicos-*.

Lo que definiría al documental no serían entonces ni la no manipulación de las imágenes fotográficas, ni la negación de la puesta en escena o la recreación, ni la pretensión de un tratamiento transparente de la realidad, sino la inscripción de imágenes y sonidos dentro de una estructura retórica y argumentativa que afirma que los estados de cosas presentados ocurrieron efectivamente en el mundo real, y que podrían ser comprendidos e interpretados según la perspectiva que el documental propone. Una “representación que se asevera verídica”, que afirma su propia veracidad, diría Carl Plantinga (2014).

› ***El documental digital y el (supuesto) desvanecimiento de la indicialidad***

Si aceptamos que ya no se trata de manipular o no una imagen, ni de que esta sea estrictamente índice y/o evidencia de lo sucedido frente a cámara, si no del lugar y el rol que ocupan imágenes y sonidos dentro de la estructura de un discurso retórico que hace afirmaciones sobre el mundo histórico, entonces se relativiza la importancia del estatus indicial de la imagen fotográfica para la valoración del documental.

Pero aún podemos decir más. Que los sistemas de síntesis digital de imagen permitan crear imágenes indiferenciables de aquellas que registraríamos con un sistema fotográfico con una cámara de video digital, y que por lo tanto el registro de acciones dinámicas frente a cámara hoy sea sólo una posibilidad, o una opción más, y no una necesidad, a decir de Lev Manovich, no significa tampoco lo contrario. Esto es, no es una obligación ni una necesidad que las imágenes y los sonidos se sinteticen, también está la alternativa de continuar fotografiando o filmado una acción dinámica que realmente ocurra frente a cámara, sea esta de ficción o sea un acontecimiento del mundo real. Sigue disponible la posibilidad de registrar un evento mientras realmente está aconteciendo, de entrevistar a un testigo real y mostrar documentación confiable. Hacer todo este registro por medio de tecnologías digitales no implica necesariamente alterarlo en su contenido sustancial, ni mucho menos falsificarlo. La digitalización no anula esa posibilidad; se podría falsear, se podría producir en una computadora, pero también se podría grabar lo que efectivamente está ocurriendo frente a la cámara.

Incluso podemos preguntarnos, ¿se pierde efectivamente toda condición de indicialidad con la fotografía digital porque la información no queda registrada en un soporte fotoquímico, debido al oxidación de haluros de plata, sino almacenada en una tarjeta digital mediante una combinación codificada de ceros y unos, idéntica a la información que se podría producir mediante una síntesis de imagen en una computadora?

Si analizamos los procesos de registros analógico y digital, fotográfico o fílmico, resultan ser muy parecidos hasta el momento de *fijar o almacenar el dato*. La cámara, ubicada por el camarógrafo en una determinada posición, fijando un punto de vista, una perspectiva, recibe la luz reflejada de la escena encuadrada a través de una cierta óptica. Un obturador permite y regula el ingreso de esa luz, y en la película esto significa una oxidación de millones de micro-haluros de platas sensibles a la luz –o a los componentes primarios de color de la luz–, produciendo una *imagen latente*, que posteriormente al revelado y al fijado, permiten observar la imagen registrada –en B&N o en color según el caso– de la escena y de la situación encuadrada.

En el sistema digital la luz reflejada por la escena encuadrada, que pasa por el obturador, incide en un sensor fotosensible, normalmente un CCD o CCD-MOS, compuesto de millones de pixeles sensibles a los componentes primarios de color de la luz, que los transforma en impulsos eléctricos. No obtendremos ahora una imagen latente que revelar, sino una serie de impulsos eléctricos variables que pasan por un proceso tecnológico/matemático de muestreo, cuantificación y codificación, mediante el cual se

genera un archivo, que puede ser almacenado y reproducido cuando se necesite o desee.

Es precisamente este archivo el que podría ser emulado por una computadora sin que hubiese mediado todo el proceso antes descrito. Pero podemos sostener que el archivo conseguido con la cámara fotográfica o de video digital, ese y sólo ese archivo, mantiene un origen causal, una relación causal con la escena original. Muy probablemente podríamos *fabricar* un archivo idéntico en una computadora y difícilmente distinguible del anterior, pero esta posibilidad de falseamiento no es exclusiva del sistema digital. Siempre se pudieron falsificar puestas en escena en cine, falsear situaciones, incluso retocar o trucar imágenes, en la ficción o en los documentales. Lo que ocurre es que en la actualidad resulta técnicamente mucho más sencillo realizarlo, y bastante más difícil demostrar que las imágenes han sido fraguadas. Sin embargo:

[...] para nuestros objetivos, la diferencia esencial entre registro analógico y digital es la facilidad con que puede ser manipulada e incluso fabricada al por mayor la imagen digital”, y en todo caso proponemos recordar que “el procesamiento de imágenes digitales no introduce la posibilidad de usos manipulativos de la fotografía, solamente los extiende” (Plantinga, 2014: 99-100).

Lo notable en la actualidad es la utilización combinadas de estos dos tipos de imágenes, de un modo indistinguible, particularmente en el cine de ficción, donde por razones económicas, técnicas o de seguridad, resulta más productivo crear escenografías o escenas completas en un sistema de ordenadores, que intentar filmarlas realmente.

En el caso del documental, la utilización de imágenes digitales deja la puerta abierta a incorporar procesos de síntesis de imágenes por ordenador que podrían pensarse, en principio, como un modo de manipular información, de falsear datos o de faltar a alguna forma de verdad. La facilidad para conseguir esas imágenes sintetizadas, y la dificultad para distinguirlas de otras que no lo son, se transforma en un punto crítico, tanto para las discusiones teóricas en torno a qué diferencia a un documental de una ficción, como para un análisis de las prácticas sociales y políticas reales, donde el documental –pensado (ingenuamente) como simple evidencia–, ha jugado siempre un importante papel.

En todo caso el problema de fondo es la dificultad para discernir si la imagen que estamos observando es el resultado de un proceso de filmación legítimo, de una escena sucedida en el mundo histórico, o de un testigo entrevistado, o deviene de una puesta en escena fraudulenta, o de una síntesis en computadora realizada para fraguar una realidad que nunca existió. El problema real es el acceso al conocimiento de las condiciones de producción en las que se registró, o se fabricó, la imagen, y la confiabilidad respecto a la fuente que nos la provee. La posibilidad de que la imagen registrada mantenga un tipo de relación indicial con el acontecimiento que le dio origen, no desapareció, lo que desapareció definitivamente es la garantía de que aquello filmado –verdadero o falso– efectivamente hubiese ocurrido frente a la cámara. En realidad, no necesitamos afirmar que la fotografía garantiza evidencia, o que cada fotograma tiene fuerza evidencial, para afirmar que la fotografía digital puede mantener un carácter indicial con la escena o situación que nos muestra. O, como sostiene Plantinga, citando a Snyder y Walsh Allen:

En todos estos casos, la fotografía es valiosa como índice de la verdad únicamente en la medida en que se explique el proceso por el cual fue hecha, y las imágenes pueden ser interpretadas correctamente únicamente por personas que han aprendido cómo interpretarlas (Plantinga, 2014: 94).

Nuevamente, y regresando a lo antedicho, esto es un problema crucial si reclamamos al documental garantías de evidencia casi jurídica. Pero si el documental es una de las tantas representaciones que proliferan y funcionan en la esfera pública, y lo que reclama es que sus afirmaciones sean tomadas como asertivas en el sentido en que se afirma que lo dicho o mostrado realmente puede haber ocurrido del modo en que se lo presenta, sin pretender estatus necesariamente probatorio –al menos en términos jurídicos–, sino que se lo tome y considere como un discurso, que reclama legitimidad en el espacio social en el cual disputa posiciones entre otros discursos, entonces la desconfianza en la indicialidad de la imagen pasa a ser un problema de índole menor. De acuerdo con Carl Plantinga (2014, 97) sostenemos que “el tipo de evidencia que ofrece una película de no ficción es retórica, y su prueba es ‘artística’ más que legal, científica o lógica”, y en todo caso política.

Aproximándonos a la segunda perspectiva enunciada en el comienzo del trabajo, ahora reflexionaremos sobre lo que ha significado en la práctica documental, en la realización, pero también en cierta medida en el consumo, la irrupción de los formatos digitales y la consecuente crisis que esto supondría.

Ahora bien, no sólo la producción y el consumo de documentales no ha desaparecido, sino que han aumentado notablemente. Tampoco disminuyó necesariamente el reclamo respecto a la veracidad y/o confiabilidad de la información que contiene o de los argumentos que sostiene, sino que, al contrario, estas demandas se mantienen. En televisión, por cable o satelital, existen canales específicos de difusión de material documental, y diversos espacios de Internet –*Youtube, Vimeo*, etc. –funcionan como plataformas disponibles para su exposición pública. Incluso en el cine, aunque levemente, hay un incremento de producción y circulación de películas documentales desde fines de los años 80, aun en salas comerciales dedicadas usualmente a al cine del *mainstream*. La disminución de los costos de los equipos de registro y de posproducción, democratizó, en alguna medida, las posibilidades de producción, autonomizándola de las grandes productoras, e incluso de los subsidios estatales. Han proliferado diversas estéticas que van desde los más tradicionales documentales expositivos a los trabajos más experimentales, donde la intervención de las escenas y de las imágenes es explícita; desde aquellos con una fuerte vocación realista con pretensiones de *no intervención*, hasta los que tiene una posición política militante que reclama para sí el ser los voceros de lo que *verdaderamente ocurrió*. El desarrollo tecnológico que permite la más sofisticada intervención en la imagen, también habilita el perfeccionamiento de ciertas estéticas realistas: gran sensibilidad que facilita el registro de escenas con luz natural de muy baja intensidad, equipos muy livianos y eficientes que permiten gran movilidad y fácil acceso a lugares pequeños o a espacios congestionados, notables mejoras en la calidad del registro de sonido directo, etc.

Por lo tanto, si retomamos las búsquedas que se dieron en los orígenes del documental donde lejos estaban de proponerse una objetividad científica, o una neutralidad política, y sobre todo si lo pensamos mucho más modernamente, como un dispositivo

artístico y una estructura retórica, cuya legitimidad se construye y se disputa en un espacio social, en relación con otros discursos y en relación al conocimiento que tengamos tanto de los temas tratados, como de los modos de producción utilizados, resulta que el documental no sólo no está al borde de una crisis terminal, sino que está mucho más activo, renovado y dinámico que nunca en la historia.

Hoy, la tecnología digital que permite la construcción hiperrealista de imágenes (y en ese sentido ficticio) hace posible la realización de un documental sobre la vida de los dinosaurios, que nunca podremos ver más allá del filme. Incluso podría ocurrir que en la misma hora del día pudiésemos elegir para ver en un canal un filme ficcional como *Jurassic Park* (Spielberg, 1993) y en otro un documental sobre los dinosaurios, y que probablemente estén ambos producidos con el mismo programa y el mismo sistema de computación. Lo que transforma en documental a uno con respecto al otro, es el soporte científico que el documental tiene atrás. Pero sobre todo, mientras uno pide que reduzcamos el índice de incredulidad para aceptar un mundo ficticio en el cual –dadas ciertas condiciones– las cosas podrían ocurrir como el filme lo propone, el otro nos solicita que, en base a las pruebas científicas que hasta el momento se conocen, aceptemos la hipótesis de que las cosas realmente ocurrieron en la tierra, hace unos millones de años, del modo en que la película lo muestra. En este caso, las imágenes no funcionan ni pretenden funcionar como evidencias científica, si no como ilustración de hechos probables, sustentables científicamente por otras disciplinas, como ser por la paleontología.

Pero incluso bajo ciertas circunstancias las fotografías pueden proveernos de información que funcione como evidencia. En una escala de insignificante peso político, pero de innegable importancia en la vida social, en nuestra vida cotidiana, seguimos sacando fotos, enviándolas o compartiéndolas en las redes sociales, de nuestras vacaciones, de bodas y bautizos, y de reuniones familiares o con amigos. Funcionan como prueba y testimonio de nuestras celebraciones y de nuestros encuentros. No partimos de la presunción de su falsedad por ser digitales, confiamos en lo que representan, entre otras cosas porque conocemos a quienes las crean y las envían.

Claramente el tema se torna más complejo y delicado cuando una película expone un argumento explícito sobre un tema controversial, social o político, utilizando imágenes y sonido como evidencia. En este caso los espectadores deberán basarse en evaluaciones del contexto y en la integridad de la fuente antes de aceptar lo ven como una verdad incuestionable (Plantinga, 2014). Aun en estos casos, cumpliéndose ciertos requisitos, imágenes y sonidos pueden ser utilizados como evidencias para sostener ciertas argumentaciones. Fueron las fotos digitales que, con pequeñas cámaras personales, tomaron los soldados de la prisión de Abu Ghraib –que los inculparon a ellos mismos–, y que fueron publicadas por *The New Yorker*⁴ el 10 de mayo de 2004, las que pusieron en evidencia las vejaciones a las que eran sometidos los prisioneros iraquíes del ejército Norteamericano.

Fue una filmación filtrada por *WikiLeaks*, la que permitió conocer los efectos del ataque perpetrado por dos helicópteros *Apache* de EEUU, el 12 de julio de 2007. Once

⁴ Recuperado de <http://www.newyorker.com/magazine/2004/05/10/torture-at-abu-ghraib> el 1/9/2016. Recomendamos ver *Standard Operating Procedure (Procedimiento estándar, 2008)* de Errol Morris.

iraquíes civiles –entre ellos, el fotógrafo de Reuters Namir Noor-Eldeen y su chofer y asistente, Saeed Chmagh– murieron en el hecho registrado por el mismo helicóptero que lanzó los misiles.⁵ Todas estas imágenes podrían haber sido falsas, situaciones fraguadas o imágenes generadas en una computadora. Sin embargo:

[...] el horror [frente a dichas imágenes] es tan fuerte porque entendemos que los eventos grabados son reales y no ficticios. Esta veracidad de las imágenes surge del hecho que bajo circunstancias especificables, la función de registro mecánico de la cámara hace que las intenciones humanas sean menos importantes que los mecanismos automáticos que produjeran las fotografías (Plantinga, 2014:93-94).

Hay varias películas de ficción sobre los conflictos en Medio Oriente, Irak, o Afganistán, que muestran imágenes similares a las que divulgó *WikiLeaks*, pero nadie pensó que *aquellas* imágenes fueran fraguadas, funcionaron como probatorias en conjunto con otros datos y con el conocimiento de la fuente original que las produjo y de la fuente que las filtró y difundió. El presidente Obama tuvo que pedir disculpas.

› **Conclusión (siempre provisoria)**

Los formatos digitales de registro y procesamiento de imágenes han logrado poner definitivamente en evidencia que la producción audiovisual también es una producción discursiva, y que, como ocurre con la lengua natural, no tenemos dos lenguajes, uno para la verdad y otro para la mentira. Así el cine tampoco tiene dos sistemas de recursos, o dos modos de representación, uno para la ficción y otro para el documental. Todos los recursos dramáticos, narrativos, estilísticos y técnicos, son intercambiables y combinables en cualquier tipo o género de película. Claramente, un documental puede ser una mentira y una estafa, y tanto es así que esta posibilidad ha dado origen a un género, que nació como advertencia, pero que hoy ya es también una forma de ficción, que es el falso documental o *Mockumentary*, una ficción que por su formato y modo de encarar los temas pretende pasar por documental, pero que no es un engaño ni una estafa, ya que el filme mismo da los indicios y las señales que permiten decodificarlo, al menos para quienes tengan las competencias culturales necesarias para poder hacerlo.

Entonces, si las posibilidades de creación y de falseamiento que dan el digital y la digitalización utilizados en los procesos de producción documental acabaron con la hipotética garantía de indicialidad de la imagen fotográfica y dejaron bajo la más profunda sospecha su carácter probatorio, no anularon, sin embargo, la posibilidad de mostrar lo que realmente ocurrió frente a una cámara y de que no se mienta, ni se engañe, o se tergiversen los hechos. En todo caso el tratamiento de imágenes digitales requiere del espectador un mayor conocimiento de los procesos de obtención de las imágenes y de la integridad de la fuente que las difunde, así como una mayor consciencia de que todo documental –en realidad de que todo filme– se encuentra inscripto dentro un sistema de información, dentro

⁵ Véase <https://www.youtube.com/watch?v=7oolW2nbpHo>, <http://www.rtve.es/noticias/20100405/video-muestra-como-helicoptero-eeuu-mato-fotografo-reuters-irak/326485.shtml>, <https://www.youtube.com/watch?v=5rXPrfnU3G0>.

de una obra artística, o dentro de algún otro tipo de discurso, que nunca es inocente, pero que tampoco es necesariamente falso.

En todo caso, la imagen fotográfica, la filmación digital, y el documental también puede ser verdad, aunque quizás nunca terminemos de saberlo con absoluta certeza.

› **Bibliografía**

- Agamben, G. (2011). ¿Qué es un dispositivo?. *Sociológica*, 26(73), 249-264. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-01732011000200010 el 01/09/2016.
- Aprea, G. (2010). Construcción del conocimiento en los documentales: entre la indicialidad y la digitalización. En G. Yoel y A. Figliola (Eds.), *Bordes y texturas*, (153-162). Buenos Aires: UNSaM.
- Barnouw, E. (1996). *El documental. Historia y estilo*. Barcelona: Ed. Gedisa.
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- Bazin, A. (1999). *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp.
- Jost, F. y Gaudreault, A. (1995). *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Barcelona: Paidós.
- Manovich, L. (1995) *¿Que es el cine digital?*. Trad. B. Quintás Soriano. Recuperado de <http://www.upv.es/laboluz/revista/pages/numero5/rev-5/manovich.htm> el 15/8/2016.
- Metz, C. (2001). *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós.
- Peirce, C. S. (2005). *El Icono, el índice y el símbolo*. Recuperado de <http://www.unav.es/gep/IconoIndiceSimbolo.html> el 15/08/2016.
- Plantinga, C. (2005). What a Documentary Is, After All. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63(2), 105-117.
- ____ (2014). *Retórica y representación en el cine de no ficción*. Coyoacan, México: UNAM.
- Romaguera i Ramió, J. y Alsina Thevenet, H. (Eds.). (1993) *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra.
- Winston, B. (2011). La maldición de lo “periodístico” en la era digital. En A. Labaki y M. D. Mourao (Comp.), *El cine de lo real*, 15-22. Buenos Aires: Colihue.