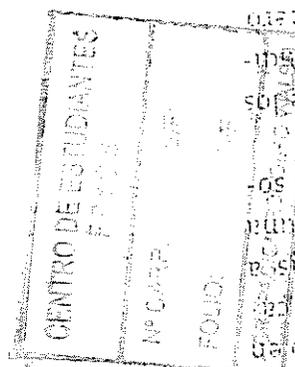


# TALLER DE PRODUCCION AUDIOVISUAL I

AUTOR:

CHRISTIAN DOELKER

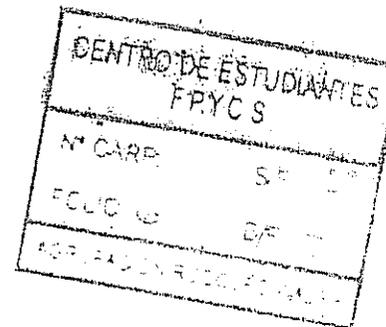


En la política moderna el mensaje político se transmite a través de los medios de comunicación. En la política moderna el mensaje político se transmite a través de los medios de comunicación. En la política moderna el mensaje político se transmite a través de los medios de comunicación.

que  
pod  
den  
que

4  
5

## 5. Realidad documental



Con la invención de la fotografía se creyó, en la primera borrachera, poder llevar a cabo con perfección técnica el viejo sueño de la mimesis. Nadar, el primer gran retratista fotográfico de Francia, califica a la fotografía, en sus memorias de 1899, como «la más sorprendente de toda esta multitud de invenciones que convierte a nuestro siglo en el máximo siglo científico de todos los tiempos». Y en el siglo XX, Duane Michals pone en boca de la fotografía: «Yo no soy reportero. Soy realidad.»

No cabe duda de que los medios ópticos y electrónicos ofrecen enormes posibilidades de aproximación a la realidad. Sin embargo, los medios no pueden reproducir la realidad por el hecho mismo de que también aquí son válidas las distintas limitaciones aplicables a la captación directa, no medial, de la realidad (véase cap 2). Aparte de ello, al captar la realidad a través de los medios, habría que mencionar todavía otras limitaciones, que dejan ver la reproducción como un proceso fuertemente restrictivo. Así, Magritte colocó encima de una reproducción de una manzana, bastante fiel a la realidad, la observación «Ceci n'est pas une pomme» (fig. 35). No es una manzana porque no se la puede tocar ni morderla.

**Apunte: "Realidad documental".**  
**Autor: Christian Doelker.**  
 Libro: "La realidad manipulada". Editorial Gustavo Gili Barcelona. 1992.  
 Taller de Producción Audiovisual I

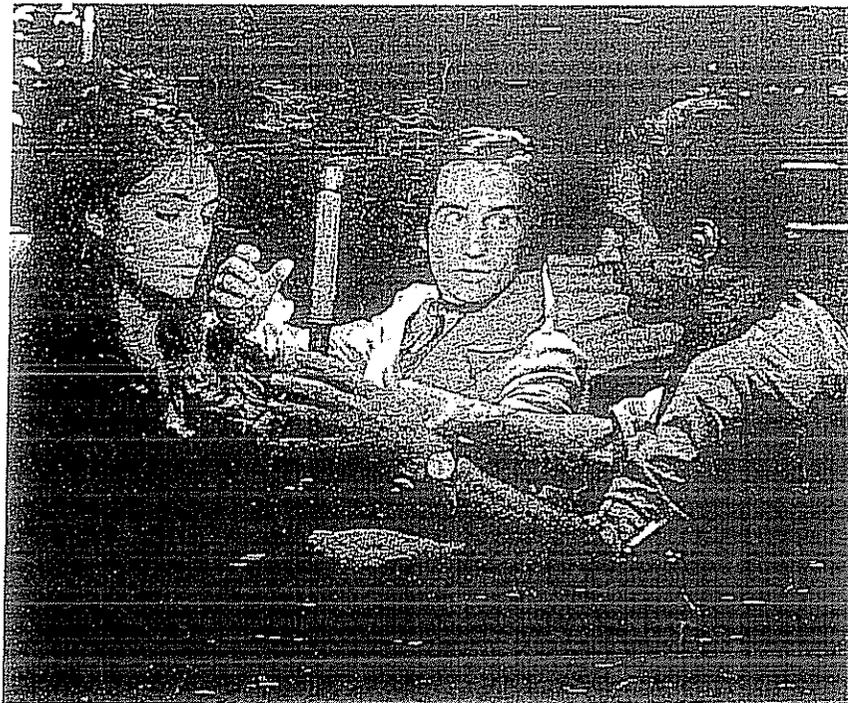
### Limitaciones inalienables

El mundo captable a través de los cinco sentidos sufre, mediante la conversión medial, una reducción a un campo perceptivo de dos o incluso de un único sentido.

filmación tienen lugar limitaciones derivadas de cómo se procede delante y detrás de la cámara: desde su posición, el director da instrucciones para la adaptación de la realidad delante del objetivo (fig 36), resultando por ende diferentes ópticas según el sistema de lentes empleado, bien se trate de objetivos normales, grandes angulares o teleobjetivos

Por último, el proceso de selección y elaboración también prosigue *después* del rodaje, durante el montaje, la sonorización y las mezclas.

En conclusión, podemos afirmar que incluso la reproducción documental es algo más o menos «hecho»: por una parte está basada en la parcialidad del realizador –nadie puede saltar por encima de la sombra de su propia subjetividad–, y por otra parte en el *estar prisionero* por los medios del realizador. Así pues, cuando se participa de la realidad a través de los medios, no hay que olvidar que de ésta sólo se obtiene una «parte»



36. François Truffaut: *La noche americana* (1973). Arreglo de la realidad frente a la cámara.

### Transformación por reproducción

	antes de la toma	<i>localización, identificación</i> exposición, tratamiento, guión		
D/F	durante la toma	detrás de la cámara	desde y por la cámara	delante de la cámara
después de la toma	montaje sonorización mezclas			

### Estar prisionero por los medios

Si bien la realidad misma no es reproducible, sí en cambio es factible exponer la referencia a esta realidad. Al igual que los signos del habla, también la imagen y el sonido están *en lugar de* una realidad sin ser dicha realidad. Un tal sistema de «abreviaturas» no sólo es admisible, sino incluso resulta «práctico». Sin embargo, la praxis debería manejarse de tal forma que la función de alusión de los signos se mantenga lo más viva posible en la conciencia del receptor de los medios

La condición de «estar prisionero por los medios» resulta más fácilmente detectable en las producciones técnicamente deficientes que en aquellos films y emisiones de televisión que han sido realizados con perfección técnica. Y el espectador olvida con demasiada frecuencia que precisamente se trata de algo «hecho», y ello a causa de la calidad de «alta fidelidad» de la reproducción que no sólo puede lograrse en el sonido, sino también en la imagen. El espectador posiblemente incurra en una extrapolación inaceptable, deduciendo de la perfección técnica una validez ilimitada del contenido de lo exhibido.

Cuando Peter Handke (en *Theater und Film: «Das Elend des Vergleichens»*) comenta acerca de *Crónica de Anna Magdalena Bach* (1967) de Jean-Marie Straub (figs. 37 y 38), que «los enfoques deben hacer ver, junto con la imagen, también la artificialidad de esta imagen», ello habría de ser aplicable todavía mucho más en el documental, para que así el espectador se dé cuenta de la «enorme hechura» (Handke).

parcialidad subjetiva, intenta alcanzar una adecuada objetivación del objeto expuesto. Según Bollnow ello sucede por el hecho de que la cognición objetiva «se topa con la resistencia de la cosa misma a la que resiste, y que por su parte le confiere un sostén»

El término «objetivo» provoca una y otra vez discusiones, que abarcan desde meras reacciones de disgusto hasta una seriedad metafísica que pone en duda cualquier tipo de objetividad. Sin embargo —a partir de reflexiones epistemológicas y de la técnica de la producción, tal como han sido expuestas más arriba—, no parece indicado restar toda validez a un concepto de objetividad entendido en sentido completamente pragmático. Los esfuerzos por conseguir una adecuada representación de un objeto o de un acontecimiento (a partir de la conciencia de las mencionadas insuficiencias) con declaración simultánea de los medios (siempre que ello sea necesario para un enjuiciamiento del mensaje), pueden sin duda alguna denominarse *objetividad* en el sentido usual de la palabra. Para retomar un ejemplo del capítulo 2: cualquiera que sea la forma de ver un cerezo desde la perspectiva de una percepción subjetiva, y cualesquiera que sean los mecanismos de la selectividad en la representación, ello no afecta en nada al hecho de que se trata de un cerezo (y no de un ciruelo o un chopo). En esta manera práctica de aplicación del concepto, el tipo de árbol puede constatararse «objetivamente».

También la a continuación citada *Declaración sobre los fundamentos del trabajo periodístico* pretende hacer utilizable el concepto de la objetividad en el trabajo cotidiano del periodista. A semejanza del juramento hipocrático de los médicos, las «Obligaciones del periodista» constituyen una especie de «Código de Honor de la Federación Internacional de Periodistas»:

#### *Declaración sobre los fundamentos del trabajo periodístico*

Esta Declaración internacional proclama las reglas de la ética profesional que todo periodista debe cumplir en su trabajo.

1. El respeto a la verdad y al derecho a la verdad por parte de la opinión pública constituye el primer mandamiento del periodista.
2. Aceptando esta obligación, el periodista defiende los fundamentos de la libertad en la correcta obtención y reproducción de noticias, así como el derecho al comentario y la crítica.
3. El periodista sólo informará sobre la base de hechos cuyas fuentes conoce; no soslayará informaciones importantes ni falsificará documentos.
4. Sólo empleará métodos correctos en la obtención de informaciones, fotografías y demás material.
5. Si de buena fe ha dado una noticia que luego resultara falsa, la corregirá.

6. Mantendrá el secreto profesional y no dará a conocer las fuentes de información confidencial.

7. Se considerarán infracciones graves de la ética profesional: el plagio, la difamación, el agravio, la calumnia, las acusaciones incorrectas y la aceptación de soborno para difundir o silenciar noticias.

8. Todo periodista digno de este nombre considerará como obligación acatar fielmente los fundamentos de la presente Declaración. Aceptarán las leyes vigentes de su país, pero en cuestiones profesionales sólo admitirá la sentencia de un tribunal de ética profesional de sus colegas, rechazando cualquier intromisión de un Gobierno o de cualquier otra institución en los asuntos profesionales.

Unos fines parecidos se formulan en las «Explicaciones al proyecto de un artículo de Radio y Televisión en la Constitución» (Variante II, de 8 de diciembre de 1978), del Ministerio de Comunicaciones y Energía de la Confederación Helvética:

Si la transmisión de informaciones desea fomentar la libre formación de la opinión, debe regirse según los fundamentos de la veracidad y la exactitud. La veracidad exige que un juicio de valor no sea transmitido como propio si no es considerado de buena fe como verdadero. La exactitud, entendida como criterio periodístico, se compone aproximadamente de los siguientes elementos: comprobación de datos recibidos en el marco de lo posible, cuidadosa búsqueda de nuevos hechos, adecuación de los medios periodísticos, imparcialidad frente al resultado del trabajo periodístico, y clara señalización y separación entre noticia y comentario.

#### Concordancia externa e interna

El concepto de objetividad (cualquiera que sea el sentido que se le dé) ha sido citado a menudo en relación con el cine documental como género, dando siempre lugar a discusiones y malentendidos. ¿Debe esperarse del documental que sea necesariamente «objetivo», tal como parecen insinuar las palabras documento, documental, documentación?

Esta cuestión fue tratada por Hans-Ulrich Schlumpf en ocasión de la inauguración de una exposición sobre el Nuevo Cine suizo (Zurich, 1978):

Los films no constituyen una documentación en el sentido de una colección de hechos, que ha de pretender ser lo más completa posible. Los films son documentos por sí mismos, y ello en doble sentido. Por una parte documentan la realidad. Y por otra parte documentan la posición de quienes

de sus conocimientos del mundo, sino acudir directamente a personas y problemas auténticos, que existen fuera de e independientemente de él como autor cinematográfico. Tales personas no solo existen independientemente del autor del film, sino que también actúan independientemente de él. Debido a ello, la actividad creadora del documentalista sólo puede quedar reflejada en la disposición del material, en la perspicacia con que detecta objetos que tiene su adecuación en la superficie de la vida, en hechos captables con ojos desarmados» (*Über synthetischen und dokumentarischen Film*).

Así pues, la realidad no debe utilizarse como simple fuente de material para un arreglo personal, un collage que, si pretende adquirir el *status* de documento, debería catalogarse más bien como documento sobre el autor que sobre la realidad. No puede excluirse de entrada que la realidad actúe de detonante o estímulo de procesos internos, cuya representación debería recibir entonces, sin embargo, una denominación más acertada que la del film documental. En este caso quizás resulten más apropiadas unas denominaciones como film de ensayo, film lírico, o bien se sitúa el concepto de film documental en la vecindad del «teatro documental», del cual hablaremos más adelante. Al proceder a tales distinciones, se hace evidente la inexistencia de denominaciones referidas a géneros mixtos (véase cap. 7).

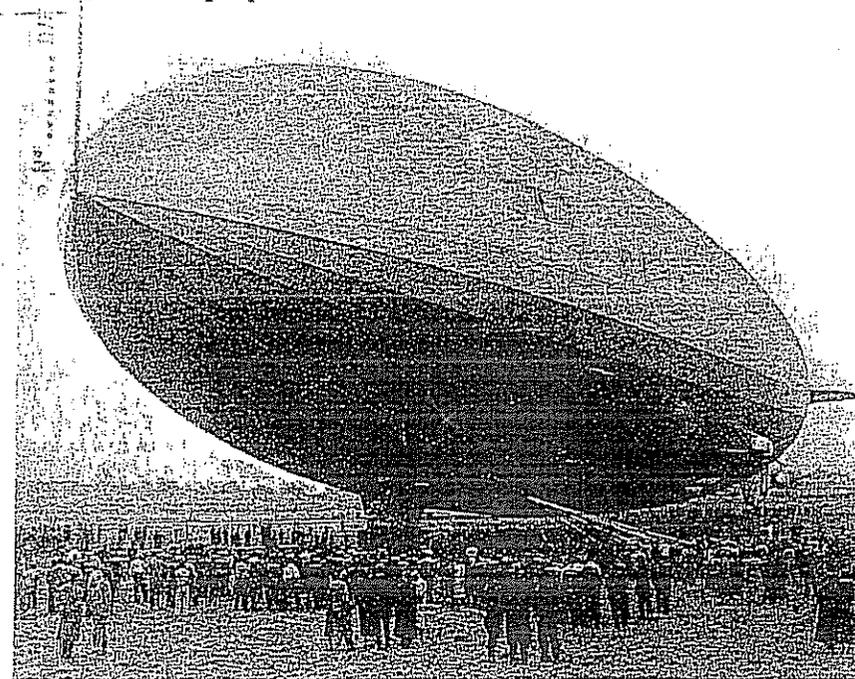
### Los tres modos del proceder documental

Si aquí hablamos del proceder documental o del registro documental de un objeto o acontecimiento, ello se debe a que tales conceptos no sólo deben aplicarse al *film* documental, sino igualmente a las emisiones documentales de la televisión y la radio, y finalmente a los reportajes documentales de la prensa. Registro documental significa ir hacia el mundo, captar su facticidad y respetarla. Si bien el proceder documental no es capaz, en última instancia, de superar el acontecimiento, siempre queda conservada la referencia a dicho acontecimiento. Lo documental se basa en esta *una* referencia a lo fáctico, a lo real. La situación expuesta se corresponde, por tanto, a un estado de cosas real (Gumbrecht), que en determinado momento es, era o vuelve a ser siempre así.

Habría que distinguir, en consecuencia, tres formas de proceder documental:

#### 1. Registro sumarial

Un acontecimiento es seguido y registrado por un testigo; registrado en el sentido de un registro técnico de imagen y sonido, o bien mediante una traducción a códigos verbales. Se trata de la representación y el comentario de un proceso actual, que gracias al citado registro es reproducible en cualquier momento. La forma más sencilla de registro es el reportaje comenzando por Louis Lumière y sus reporteros, pasando por el *direct cinema* hasta llegar a los actuales reportajes del cine, la radio y la televisión. Siguiendo a Peter Märthesheimer (*Wirklichkeit und Fiktion im Fernsehspiel*, TORNADAS DE LA TELEVISIÓN, Maguncia, 1978), denominaremos a este procedimiento «registro sumarial» (*Protokollierung*). Lo decisivo es aquí que un observador se acerca al acontecimiento desde fuera y lo sigue mientras tiene lugar, ya se trate de la erupción de un volcán, el despegue de un dirigible (fig. 40) o una manifestación callejera. El registrador no influye para nada en el decurso de los acontecimientos, sino que se limita a reportar lo que acontece por sí mismo, por el impulso del propio acontecimiento.



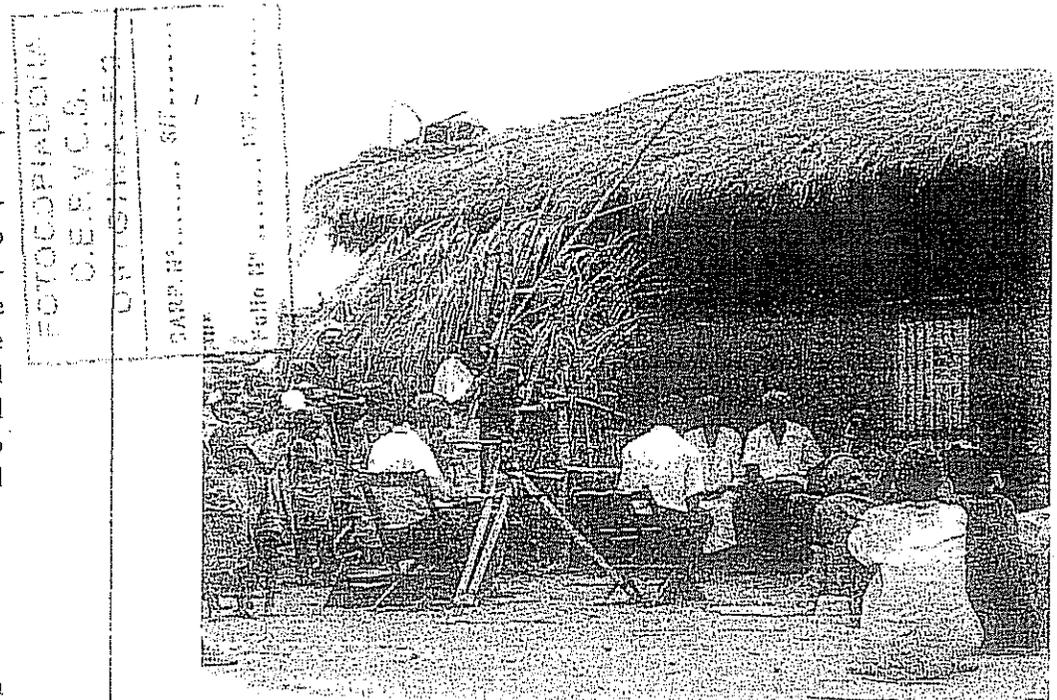
40. Registro sumarial: el dirigible Zeppelin antes de su primer vuelo.

admitirse que mediante *regie* quede restablecida la «originalidad». Por consiguiente, también son admisibles las instrucciones y disposiciones del director tendentes a una mayor clarificación del objeto. Pero allí donde por medio de la escenificación se altera una situación, o incluso se crea una nueva, siempre que el procedimiento pretenda pasar por documental, será preciso declarar esta manipulación (por ejemplo, por medio de un fundido con la correspondiente indicación). A diferencia del registro sumarial de una sesión, que puede ser comprobado ulteriormente por los participantes, en el caso de una realidad reportada por los medios de comunicación, el espectador depende exclusivamente de la ética del cineasta. Pero incluso aquí –y debido al concepto de *documental*– queda en pie el *derecho* a la comprobación de la realidad.

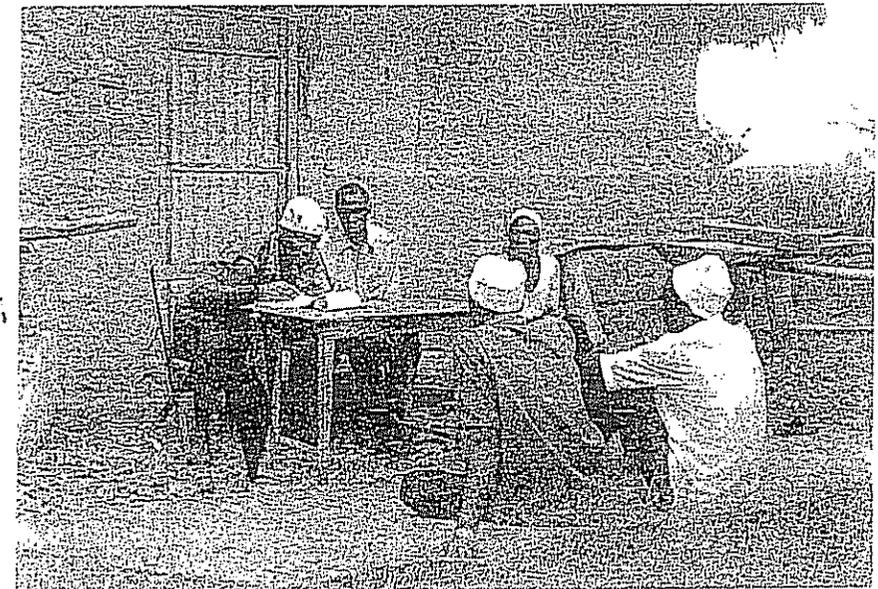
## 2 Auto-representación

Cuando la representación de un objeto exige la adecuación a este objeto, la solución más adecuada es que dicho «objeto» se represente a sí mismo: la subjetividad que convierte a sí misma en objeto puede alcanzar una objetivación comprensible y aceptable desde fuera. Porque una presentación desde fuera, por muy sutil que sea, no siempre llega a ser adecuada al objeto representado. Un buen ejemplo de ello lo tenemos en la sensible captación de la familia india «Papatie» por Daniel Bertolino (Radio Canadá, Montreal). Puesto que dicho film, destinado al intercambio internacional, tuvo que ser realizado con doblaje y comentarios en lugar de sonido directo, por grande que sea la simpatía, la comprensión y el apoyo moral que el film demuestra por los retratados, en último término deja frío al espectador. Porque no hay nada tan veraz como «la persona que habla ante las cámaras» (Hans-Ulrich Schlumpf).

Permitirle hablar a una persona significa mucho más que concederle la posibilidad de un *statement* [una declaración]. Significa capacitarlo en el uso de los medios que le capacitan para poderse manifestar también en los medios de comunicación. El procedimiento documental de la *auto-representación* ha sido fomentado desde muy temprano por el National Film Board del Canadá. Henry R. Cassirer dice a este respecto: «Esta política se inició en 1968 en la isla de Fogo, un lugar semiabandonado frente a la costa atlántica del Canadá, cuya población lograba subsistir precariamente gracias



42 y 43 Autorrepresentación de *Die Bauern von Mahembe*, de Marlies Graf (1975).



para el espectador, por la naturaleza misma del objeto que el acontecimiento no pueda ser utilizado en directo, que la situación articulada sólo puede ser entendida como referencia a la situación real. En la reconstrucción queda particularmente clara la función indicadora de la descripción, es decir, así como un indicador sólo nombra el objetivo, pero no puede ser este objetivo sin perder entonces su naturaleza de signo, la representación medial tan sólo puede ser una referencia a la realidad.

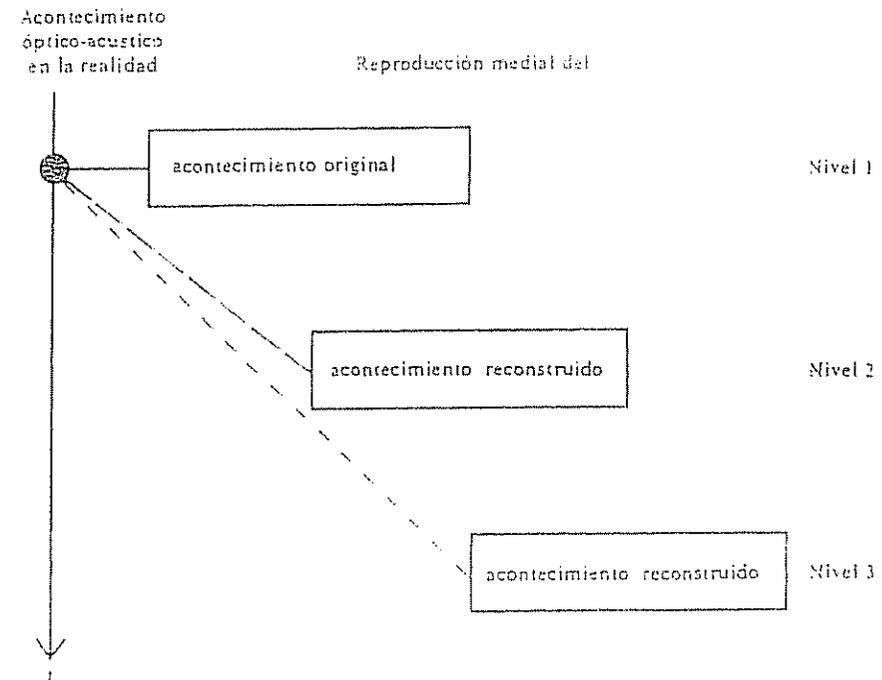
En cuanto al tiempo que media entre el acontecimiento y el documental, no sólo puede representar una dificultad sino que en ocasiones puede ser una ayuda. El correr del tiempo puede haber logrado arrastrar la superficie que ocultaba un objeto, dejando al descubierto entonces sus estructuras fundamentales, y es precisamente lo significativo a lo que debe atender el documentalista. La búsqueda deberá detectar ante todo los materiales que mediante registro o auto-representación han captado el acontecimiento permitiendo así una representación. Pero allí donde no existe este material para reconstruir un acontecimiento, se imponen medidas rectoras.

Comenzaremos por intentar, en una visión general, mostrar diferentes niveles de proximidad al acontecimiento original:

Como ya ha quedado expuesto, el acontecimiento óptico-acústico de la realidad –contrariamente al mito de la reproducción total– nunca puede ser alcanzado. Es decir, que también el nivel 1, imagen original y sonido original, comporta recortes.

Si no se dispone de registros originales, se impone reconstruir un acontecimiento pasado para su representación. Si el citado acontecimiento no es demasiado antiguo, y si todavía podemos reunir a todos los participantes, resulta posible –como nivel 2– una reconstrucción original. Así, por ejemplo, las personas implicadas en un accidente volverán a reproducir el curso de una desgracia en una situación exactamente igual.

En el nivel 3, el acontecimiento es representado por actores, sobre la base de datos documentados. Claro que desde el aporte de material original hasta la reconstrucción artificial existen numerosas transiciones y variantes. Cuando el documentalista no puede ser testigo del acontecimiento en calidad de reportero, colocará ante las cámaras a otros testigos oculares. Así procede Werner Rings en su serie de televisión en trece episodios titulada *Die Schweiz im Krieg* [Suiza durante la guerra]. También pueden utilizarse como testigos



mudos de acontecimientos pasados aquellos lugares en donde se desarrollaron los acontecimientos: edificios que continúan en pie son testigos del pasado. A menudo la reconstrucción sólo es posible por medio de textos, de fuentes que documentan el acontecimiento. En tal caso, los «testigos» del pasado a lo sumo sirven para ilustrar y conferir la atmósfera adecuada; contribuyen a la dramaturgia de la representación.

Enumeraremos algunas variantes del procedimiento de la reconstrucción:

- Las personas implicadas en el acontecimiento original relatan, *a posteriori*, lo que sucedió en aquel entonces.
- Testigos que vivieron el acontecimiento pasado, refieren sobre él en el mismo lugar de los hechos.
  - El escenario original es mostrado como «testigo» del acontecimiento. Los detalles se ofrecen entonces mediante un comentario *in off* o bien con un comentario *in*, esta vez con el filmador o el moderador en imagen.
  - Una cámara subjetiva recorre el camino de las personas

que actuaron en el momento del acontecimiento todo ello acompañado de un monólogo interno o comentario en *off*

- Los textos originales (o fuentes) son leídos por locutores (en *off*)
- Los textos originales son leídos en una escenificación reconstruida por locutores que sólo aparecen como siluetas
- Reconstrucción del acontecimiento original, donde unos actores representan a las personas implicadas y hablan los textos originales
- Escenificación sobre la base de registros válidos, que pueden emplearse como instrucciones obligatorias para la realización

Desde esta última posibilidad hasta el film argumental media, sin embargo, un enorme abismo. Así, por ejemplo, para plasmar en cine la obra *Wallenstein* de Golo Mann, Franz-Peter Wirth y Leopold Ahlsen se basaron en todas las fuentes asequibles y rodaron en lo posible en los escenarios originales. Este film puede reivindicar, por tanto, el calificativo de históricamente «auténtico». Y, sin embargo, un film histórico debe adscribirse en última instancia a la esfera de la ficción, porque lo determinante es aquí la concordancia interna.

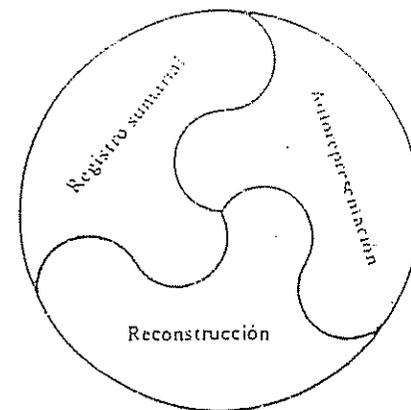
El redactor responsable de la citada producción de televisión, de seis horas de duración, Rolf Ballmann, escribe a este respecto: «Tampoco un telefilm basado en un modelo histórico reproducirá una realidad propiamente dicha. Más bien expone la realidad subjetiva del autor, del director, del productor, del redactor. Una interpretación de este tipo jamás podrá pretender que todo ocurrió realmente tal como lo muestra la cinta, pero sin embargo, y debido a su consecuencia y honradez internas, puede convencer de que todo pudo haberse desarrollado así» (*Wallenstein*, de la serie *Das Fernsehspiel im ZDF*)

En la reconstrucción puramente documental, a la «verdad» se le suma lo que podríamos denominar la «verdad de lo pasado»: la concordancia externa documentalmente comprobable del «así fue». Y en este caso una secuencia de documentos posiblemente logrará convencer menos al espectador que una dramaturgia sensible e integradora. Debe tenerse en cuenta en todo momento que la imagen histórica siempre depende también de la época respectiva desde la cual se mira hacia atrás.

La captación reconstitutiva de la realidad pasada permite un estilo muy heterogéneo. El denominado film de compilación intenta emplear la mayor cantidad posible de material auténtico, y en tal caso se hace preciso aceptar diferencias de calidad técnica; y por otra parte, permite ser mezclado con fragmentos escenificados. Pero en este supuesto siempre habría que procurar —por medio de referencias insertadas— de qué grado de autenticidad se trata; por ejemplo: «escenificado», «grabación original», «reportaje contemporáneo», «cita de registro sumarial» etc.

Sería erróneo que una emisión documental, por razones de imitación de las producciones de entretenimiento, intentara desarrollarse como un teatro de ilusión. Al film documental hay que exigirle que declare continuamente los medios empleados, ofreciendo de esta forma al espectador las premisas para una adecuada recepción.

Si en este capítulo hemos anotado tres tipos diferentes de registro documental de la realidad (a saber: registro sumarial, auto-representación y reconstrucción) ello no equivale a una tipología del cine documental, sino más bien de principios susceptibles de ser combinados y que complementándose se entrelazan.



En el cine documental actual se da con especial frecuencia la combinación de registro sumarial y auto-representación. Uno de los más bellos ejemplos del nuevo cine documental suizo es la utilización combinada de los tres procedimientos citados en el film de 1974 de Fredi M. Murer, *Wir Bergler in den Bergen sind eigentlich nicht schuld, dass wir da sind* [Nosotros, los montañistas, en las