



Sustentos teóricos del documental audiovisual histórico

Karina Rodríguez Martínez

Question/Cuestión, Nro.67, Vol.2, diciembre 2020

ISSN: 1669-6581

URL de la Revista: <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/>

IICom - FPyCS - UNLP.

DOI: <https://doi.org/10.24215/16696581e419>

Sustentos teóricos del documental audiovisual histórico

Theoretical supports of the historical audiovisual documentary

Karina Rodríguez Martínez

Cuba; Universidad de La Habana; Facultad de Comunicación

Investigador

karenrodriguezmartinez2303@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-7222-006X>

Yanela Soler Mas

Cuba; Universidad de La Habana; Facultad de Comunicación

Docente

yanela@fcom.uh.cu

<http://orcid.org/0000-0002-7802-5465>

Resumen

Este artículo sistematiza los rasgos y referentes teóricos del documental audiovisual con enfoque biográfico y sus potencialidades para la realización de testimonios. Se define el documental cinematográfico y los puntos de ruptura y encuentro entre este género y el documental audiovisual. Se enfatiza en el documental histórico y el enfoque biográfico como herramienta para situar al individuo como protagonista de las acciones que se narran. Asimismo, se analiza el testimonio como género idóneo para contar historias en primera persona.

Palabras Clave

documental cinematográfico; documental audiovisual; enfoque biográfico; historia de vida; testimonio.

Abstract

This paper systematizes the features and references of the audiovisual documentary with a biographical approach and its potentialities for the realization of testimonies. The cinematographic documentary and the points of rupture and encounter between this genre and the audiovisual documentary are defined. It is emphasized in the historical documentary and the biographical approach as a tool to place the individual as the protagonist of the actions that are narrated. Likewise, testimony is analyzed as an ideal genre to tell stories in the first person.

Keywords

film documentary; audiovisual documentary; biographical approach; life story; testimony.

El documental en la gran pantalla

Aunque muchos han sido los autores que se han esforzado por definir el documental, este sigue siendo hoy un género de difícil delimitación. La evolución constante de las técnicas y las tecnologías para su creación complejizan también la construcción de un concepto único.

Aunque en ocasiones el realizador emplee la ficción en la creación de ambientes y situaciones, los documentales tienden a recrear la realidad. Los espectadores esperan un producto con historias y testimonios y situaciones verosímiles, así como fuentes bibliográficas que amparen la realización.

Flaherty, considerado el padre del documental por su obra *Nanuk el esquimal* (1922), plantea en su concepción del documental cinematográfico el empleo de imágenes tomadas del mundo real, aunque también se refiere a la presencia de un «sentido dramático».

(...) los elementos que distinguen al documental de las otras clases de filmes; el punto de divergencia entre unos y otros estriba en lo siguiente: el documental se rueda en el mismo lugar que se quiere reproducir, con los individuos del lugar. Así, cuando [el documentalista] lleva a cabo la labor de selección, la realiza sobre material documental, persiguiendo el fin de narrar la verdad de la forma más adecuada y no ya disimulándola tras un velo de elegante ficción, y cuando, como corresponde al ámbito de sus atribuciones, infunde a la realidad un sentido dramático, dicho sentido

surge de la misma naturaleza y no únicamente del cerebro de un novelista más o menos ingenioso. (como lo citó Hernández, 2004, p. 97)

Grierson (1934) lo define como todas aquellas obras cinematográficas que utilizan material tomado de la realidad y que tienen capacidad de interpretar en términos sociales la vida de la gente tal como existe (como lo citó Barroso, 2009, p. 14). En tanto, Caparrós (2001) lo delimita de forma sencilla como “aquel filme que no es de ficción, es decir, que ha sido realizado sin actores, y con el ánimo de mostrar un hecho real en imágenes”.

Resulta evidente entonces que documentar la vida de la forma en que se presenta es uno de los primeros preceptos en los que coinciden la mayoría de los teóricos que definen el documental. Bermúdez (2010) comparte este criterio y además aporta un nuevo punto al análisis: la utilización de recursos estéticos y narrativos para contar la realidad.

El documental cinematográfico o videográfico es un instrumento metodológico que permite registrar en sustrato audiovisual la realidad histórica con rigurosidad y fiabilidad, además ofrece posibilidades estéticas y narrativas para la construcción del discurso que permitirá dar a conocer los resultados obtenidos de la investigación en una forma novedosa y en un lenguaje contemporáneo. (p.114)

Reflejar el contexto social de la manera más objetiva posible por parte del autor o realizador del documental debe ser una premisa, aunque esto no significa abandonar la creatividad, la dimensión artística y el empleo de la dramaturgia. Estos elementos dotan al documental de una carga emotiva, que sensibiliza a la audiencia.

Es por esta razón que Grierson (1934) no supone al documental como un producto que solamente deba retratar la realidad, sino que tiene que encerrar

también una dimensión artística puesto que “ha asumido para sí mismo la tarea de hacer poesía donde ningún poeta entre antes y donde las finalidades suficientes para los propósitos del arte no son fácilmente observadas” (como lo citó Cebrián, 1992, p. 416).

Sobre la base de las consideraciones anteriores, es preciso apuntar la importancia que tiene el correcto uso del lenguaje audiovisual en la realización de documentales:

Un perfecto dominio del lenguaje audiovisual, cargado de originalidad y basado en una serie de elementos simbólicos, mantienen la atención del espectador de una manera subliminal al multiplicar las referencias de personajes y situaciones a través de recursos sonoros, musicales, gestuales o ambientales. (García y Rajas, 2011, p. 15)

Con referencia a lo antes expuesto, Acosta (2015) plantea que la construcción dramática anota valores vitales para el espectáculo televisivo y garantiza una buena comunicación. Así deja claro que “el relato es el hecho real y la construcción dramática es la forma en que se cuenta el hecho” (p. 24).

Del documental cinematográfico al documental audiovisual: puntos de encuentro y rupturas

Con las primeras emisiones públicas de la televisión efectuadas en los años 1927 por la BBC en Inglaterra y en 1930 por la CBS y la NBC en Estados Unidos, se modificó la forma en que los consumidores recibían información. Este desarrollo de la tecnología produjo un cambio al concebir los documentales, pues ya no sólo se establecían como cinematográficos, sino que surgió una nueva categoría comprendida como documental audiovisual.

Como alega Senna (2010), “el documental debe su estética al cine y es la expresión audiovisual más fuerte en este momento, en el sentido de que es la expresión que más ha evolucionado estéticamente y la que más llama la atención de los estudiosos” (p. 28).

Este vínculo entre el cine y la televisión es entendido como “el aprovechamiento de elementos tales como la ambientación, escenas, color, luz, sonido, música, trucos técnicos y artísticos; todo ello hizo del cine un medio de comunicación con valor propio y mayor influencia hasta el auge de la televisión” (Ruiz, 2012, p. 30). Así el cine y la televisión comparten muchas similitudes, pero cada uno le imprime un sello propio a sus productos.

En el caso del cine, el documental se considera como una interpretación creativa de la realidad ya que posee un modo narrativo y una mirada subjetiva. Se representa la realidad desde la perspectiva del autor o realizador, por lo que en ocasiones la «verdadera realidad» se ve modificada. Esto es posible con el tratamiento de los personajes, los encuadres, las tomas, los ángulos en los cuales se enfoque la cámara, entre muchos otros factores. Sin embargo, en el caso de la televisión, los documentales también se apegan lo más posible a la realidad o a la no ficción, persiguiendo la mayor objetividad posible.

Un intento por definir el documental nos conduce a Nichols (1997), para quien “los documentales nos muestran situaciones y sucesos que son una parte reconocible de una esfera de experiencia compartida: el mundo histórico tal y como lo conocemos, tal y como nos lo encontramos o como creemos que otros se lo encuentran” (p. 14). Este razonamiento es aprobado por Rabiger (2005) quien además establece la complejidad que supone definir el género, pues reconoce que con el tiempo “los parámetros se van ampliando y las nuevas generaciones continúan con la misma discusión. Lo que sí resulta incontestable

es el meollo del espíritu del documental, la noción de que el documental explora personas y situaciones reales” (p.11).

Sobre esta línea, Lawson (1986) ratifica la complejidad de definir al documental, a raíz de su versatilidad para abordar casi cualquier temática. «Su posible materia prima se extiende con cada progreso del conocimiento del hombre: las cámaras viajan con los cosmonautas u observan minuciosamente la vida de los insectos» (p. 65).

Cebrián (1992) afirma que el documental adquiere valor por el tema y su tratamiento y la personalidad, además de integrar aspectos informativos, dimensión humana o social, valores creativos realistas y con frecuencia una función formativa general. Por otro lado, la búsqueda de acontecimientos y personajes brindan solidez a la historia y son utilizados para reforzar las bases del documental.

Un autor como Barbarán (2008) establece que el documental audiovisual es:

(...) una forma de relato que busca registrar aspectos de la realidad social o natural, a través de la particular mirada del realizador. Cumple el rol de memoria de la historia por su propia naturaleza, más allá de las diferentes estéticas y formatos que son utilizadas por los realizadores. Tiene como fundamento ideológico el interés de registrar y proyectar relatos acerca de la vida cotidiana de individuos o grupos sociales, los acontecimientos o personajes que marcan algunos aspectos de la historia de las sociedades o eventos de la naturaleza. (p. 4)

Por su parte, Almaguer (2015) destaca las semejanzas y diferencias entre el documental y la ficción:

Los documentales representan un mundo, el mundo que quiere representar el realizador. Pero el documental mismo es un texto

construido desde la creación. Es aquí donde tiene la semejanza con la ficción, aunque a diferencia de ella, el documental debe representar hechos reales, los cuales pueden estar relacionados con elementos de ficción. (p.22)

Lo anterior, halla sustento en Guevara (1963), quien ve en el documentalista a un artista que renueva los medios expresivos, con el objetivo de entregar nuevos elementos de la realidad y con esto el espectador puede percibir la belleza, expresividad y la significación interior del artista. Por lo que para este autor, el realizador es testigo e instrumento de la realidad.

Aunque el diálogo entre los autores denota la complejidad existente al establecer un consenso capaz de construir un concepto lo más acabado posible, lo cierto es que la representación de hechos reales es una de las características principales de los documentales audiovisuales. De ahí la pertinencia de este género para narrar testimonios de personalidades de la historia.

Una contribución notable a lo que se entiende como documental lo aporta Cebrián (1992) al destacar el alto nivel estético de estas obras, la importancia en la selección de imágenes de calidad y un montaje narrativo o descriptivo original y creativo. Además, este autor resalta que el documental “presenta una realidad por el valor testimonial de la misma, por cualquier circunstancia, acción o suceso actual o de tiempos pasados” (p. 421).

Resulta pertinente abordar la relación que algunos autores (Cebrián, 1992; Hernández, 2004; Moros, 2006; Acosta, 2015) establecen entre el documental y el reportaje periodístico, por ser ambos géneros referenciales o expositivos. Sin embargo, Acosta (2015) establece por qué el documental es superior, pues intenta hurgar en “las raíces de los hechos pasajeros. Aborda la realidad desde

una perspectiva distinta, busca lo permanente, la sedimentación que deja la vida cotidiana. Frente a la fugacidad que narra el reportaje, el documental se centra en lo perdurable” (p. 54).

Por su parte, Moros (2006) también refiere que el documental es el trabajo fílmico que ofrece un detallado y profundo análisis o una completa propuesta sobre determinado tema, a diferencia del reportaje, que es más sencillo. El documental también corresponde a una investigación con todos sus aspectos independientes de su función. Casi siempre mayor que el reportaje, el documental debe tener peso con su correspondiente conclusión aleccionadora. Por otra parte, el llamado gran reportaje tiene puntos de confluencia con el documental. Hernández (2004) deja entrever que a pesar de tener diferencias, estos dos géneros no tienen fronteras nítidas, puesto que el llamado gran reportaje se caracteriza precisamente por abordar de manera monográfica un tema de una actualidad más perenne, con unos plazos de preproducción, producción y edición más amplios y por disfrutar de una extensión de entre media y una hora de duración.

La profundidad en el tratamiento del tema resulta un punto en el que coincide Beauvais (2003). Los documentales requieren de una investigación profunda de antecedentes, fuentes empíricas y documentales que ayuden a construir el relato:

De modo distintivo, el documental presenta los hechos y las situaciones de una manera más profunda, aborda la realidad no en su aspecto externo, sino a partir de lo que la gente siente piensa y vive (...) el documental no tiene la pretensión de ser objetivo; es más, con frecuencia presenta las situaciones desde un punto de vista asumido por el realizador y por el equipo de filmación. (p. 13)

Para Cebrián (1992) el documental aborda una actualidad permanente y no tan inmediata como sucede con el reportaje. El documental afronta un tratamiento en profundidad de hechos de valor cultural, histórico, geográfico, folklórico, etc. En todos ellos deja siempre el toque de la actualidad. Aunque se trate de monumentos históricos, el documental los capta tal como se encuentran en la actualidad y se centra en la perdurabilidad, aportando aspectos novedosos a la audiencia.

En dependencia del tema, los documentales audiovisuales tienen su propio orden discursivo y distintas maneras de recrear la historia y “la creatividad narrativa le abre el abanico a la experimentación, renovación y búsqueda de una expresión propia, a un estilo personal según los autores” (Cebrián, 1992, p. 420).

Con su experiencia de más de 35 documentales realizados, Rabiger (2005) señala que imponer un «orden» con las imágenes, las palabras, la música o el comportamiento humano durante la realización del documental, puede ser totalmente casual o planeado, pues este producto “puede ser controlado o premeditado, espontáneo o impredecible, lírico o impresionista, de observación estricta, acompañado de comentarios o mudo; puede basarse en las preguntas, catalizar el cambio, o incluso puede coger por sorpresa a sus personajes” (p. 12).

Sobre la base de los autores anteriormente expuestos, este artículo concibe al documental audiovisual como la obra que trata de recordar y conservar para la posteridad una realidad de fuerte impacto social o de vigencia histórica. En este género la imagen adquiere fuerte expresividad por sí misma. Los documentales audiovisuales deben reflejar cabalmente la realidad, pero admiten una inagotable creatividad y experimentación, posible a través del

propio lenguaje audiovisual. Además, en él intervienen actores sociales, expertos o protagonistas de los sucesos narrados que valoran y exponen sus criterios sobre el tema objeto de estudio. Este elemento le proporciona garantía y legitimidad al producto.

Hasta este punto del análisis se ha establecido, como un criterio invariable, la definición de los documentales audiovisuales como expositores de la realidad, un reflejo lo más próximo posible a lo que el lente de cámara logra captar. Por esta razón, son las personas que integran esta realidad sujetos de gran importancia para contarla. Sus historias, sus emociones y nociones de los acontecimientos aportan riqueza a los documentales.

Un zoom al pasado: Cuando el documental cuenta lo histórico

La comparación sobre los diferentes criterios que los teóricos han establecido sobre el documental dejan ver los múltiples usos del mismo. Uno de los más recurrentes es el empleo de los documentales audiovisuales para contar vivencias sustentadas en un trasfondo histórico. Si los documentales audiovisuales tienen un compromiso con la realidad, los de corte histórico deben ser ejemplos narrativos, sobre la base de la consulta a fuentes biográficas tanto empíricas como documentales.

La pertinencia de abordar desde los documentales temas de contenido histórico es el principal punto que desarrolla Hernández (2004). Esta autora esgrime que el conocimiento histórico es un conjunto de los acontecimientos pasados y dignos de memoria, sean públicos o privados. De ahí que los documentales permitan

(...) la representación y explicación veraz por parte del realizador de unos hechos pretéritos, valiéndose no sólo de filmaciones de archivo, sino

también de fotografías, obras de arte, mapas, gráficos, periódicos, planos recientes de lugares históricos, entrevistas a testigos e incluso de reconstrucciones parciales de sucesos. Esta característica permite distinguir a los documentales de divulgación histórica de las ficciones, los docudramas y los documentales *experimentales* que versan sobre el pasado, todos estos largometrajes se alejan, de una u otra forma, de la exposición fidedigna de la realidad. (p. 116)

Rosenstone (1997) denomina documentales tradicionales a los históricos y los cataloga como una visión o argumentación del pasado cerrada y simple, que se comunica a la audiencia preferentemente a través de la selección y el montaje de las imágenes de forma continua en secuencias que vienen reforzadas por una banda sonora para dar al espectador la falsa sensación de que nada ha sido manipulado. Además, puede estar presente una voz en *off* autoritaria (como lo citó Hernández, 2004).

Además de la narración dominante o voz en *off*, los documentales de divulgación histórica también suelen presentar otras voces como las de los protagonistas de los hechos y las de los expertos en el tema tratado. Contar acontecimientos pretéritos por personajes que los vivieron es medular en los documentales históricos, por esto se valen de una estructura narrativa.

Hernández (2004) señala otra importante característica, pues esta clase de filmes suele valerse de imágenes originales y narradas por una voz omnisciente (la de la historia), al apoyarse sobre todo en los recuerdos de supervivientes y los análisis de expertos. Los documentales históricos tienden a centrarse en individuos heroicos y configuran la narración de los acontecimientos en términos de inicio-conflicto-resolución.

Caparrós (2001) coincide con Hernández (2004) en varios de esos aspectos. Para este autor, los documentales históricos pueden recoger imágenes de archivo -en especial de diversos noticiarios y reportajes- e incluso otro tipo de imágenes -fotografías de objetos o de obras de arte-; pero también filmaciones elaboradas por el propio equipo de realización, siempre que sea posible y si el relato lo requiere.

Sustentando los criterios anteriores, Bermúdez (2010) define una serie de elementos que conforman el documental histórico y que, *grosso modo*, se pueden sintetizar como

Materiales audiovisuales de archivo e imágenes reales, narración dominante que se asume como la voz del historiador/realizador que interpreta y explica el tema, las voces de los actores sociales que directamente han participado en el proceso histórico o son depositarios de la memoria familiar o colectiva. (p. 121)

Estos documentales no recurren a densos paquetes de argumentos, sino que desarrollan una historia en la mayoría de las ocasiones de forma cronológica, aunque también pueden emplearse retrocesos explicativos a manera de *flash back* que ayuden a comprender un momento dentro del hilo narrativo. El empleo de los elementos del lenguaje audiovisual permite intensificar sentimientos en los espectadores, mediante el empleo de las imágenes de archivo, la música, los juegos de luces y los movimientos de cámara.

Hernández (2004) confiere singular importancia a las dramatizaciones en la reconstrucción parcial de los sucesos, pues estas tienen cabida en el documental de divulgación histórica siempre que sean reconstrucciones veraces y el público advierta que se trata de una recreación.

Desde la óptica de Bermúdez (2010), los documentales audiovisuales históricos deben ser entendidos como un discurso cuya intencionalidad u objetivo es la localización y reconstrucción temporal específica de un proceso o suceso histórico, planificado y realizado a partir de un trabajo de documentación riguroso, desde el punto de vista de su autor.

Esta autora precisa también que uno de los elementos a tener en cuenta es que “la historia puede ser reconstruida y explicada en forma diferente a la escrita, mediante la imagen, el sonido, la emoción, el montaje, en un discurso que se reconoce con la categoría de lo audiovisual histórico” (Bermúdez, 2010, p.112).

El documental audiovisual se empieza a manifestar como un género único, pues se nutre del mundo histórico para ilustrar temas de interés social, al tiempo que dicha ilustración se construye desde la riqueza narrativa que ofrecen las imágenes y sonidos dispuestos en el montaje.

El enfoque biográfico y la historia de vida en el documental audiovisual

Hasta este punto del análisis se pueden sistematizar las principales características de los documentales audiovisuales y la pertinencia de tratar temas históricos con este género.

Para continuar teorizando sobre la necesidad de contar hechos reales en los documentales audiovisuales, resulta necesario destacar el enfoque biográfico, que sitúa al individuo en el centro del relato y con su propia voz cuenta los acontecimientos de vida. Así lo sistematiza Cornejo (2006) quien plantea que este enfoque concibe al individuo como el producto, el actor y el productor de toda su experiencia. Esto implica que el individuo es el producto de una historia

individual enraizada en una historia familiar, y esta a su vez lo está en una historia social.

Por su parte, Desmarais (2010) plantea que, en una perspectiva biográfica, el protagonista se convierte a sí mismo en productor de conocimiento. En ese mismo sentido, Sanz (2005) recuerda que “la reconstrucción biográfica emerge esencialmente de una persona y de su testimonio, ya sea oral u escrito, y de su interacción con el que lo retoma, interpreta y rehace” (p. 99).

Contribuir a una construcción histórica es uno de los elementos que suele destacarse de la biografía.

El relato biográfico posee una doble dimensión: Es performativo en el sentido de que es el relato mismo el que instituye una historia y de esta manera, puede ser justificable la utilización de métodos de análisis clásicamente reservados a las obras de ficción. Y, por otra parte, al tener sus raíces en la experiencia, pertenece también al género histórico. Esta dimensión referencial exige modalidades de análisis que incluyen una preocupación por la verificación. (Leclerc-Oliver, 2009, pp. 16-17)

Digneffe (1995 como lo citó Cornejo, 2006) señala que entre las principales opciones teóricas generales en las cuales se basa el enfoque biográfico, se tiene que permite salir de la oposición entre individuo y sociedad, puesto que su objetivo es descubrir la relación entre las condiciones concretas de existencia y la vivencia. Otro elemento es que permite aprehender las relaciones recíprocas o de reciprocidad entre el punto de vista subjetivo de la persona y su inscripción en la objetividad de una historia.

Desmarais (2010) sistematiza las principales características que presenta el relato biográfico: es una narración oral o escrita de toda la vida o parte de ella que toma forma a través de una temporalidad biográfica, es decir el tiempo de

la vida humana. Este relato dará lugar a una búsqueda de sentido por parte del narrador que Bruno (2016) entiende como un reto que debe afrontar quien va a contar su biografía. Al realizarse una biografía, debe delimitarse si ella por sí misma basta como forma de conocer tramas del pasado, o asumir que la biografía debe estar atravesada por problemas para aportar conocimientos sobre el mismo.

Una de las aplicaciones que Sanz (2005) considera se puede extraer del enfoque biográfico son las historias de vida, conceptualizadas como “un relato autobiográfico, obtenido por el investigador mediante entrevistas sucesivas en las que el objetivo es mostrar el testimonio subjetivo de una persona, en el que se recojan tanto los acontecimientos como las valoraciones que dicha persona hace de su propia existencia” (p.103).

Coincidiendo con el criterio de Sanz (2005), Desmarais (2010) sistematiza que “la perspectiva biográfica lleva, en efecto, a cada protagonista, a formar parte de un movimiento de ir y venir entre la individualidad y la colectividad, la singularidad y la universalidad, la subjetividad y la objetividad, la implicación y el distanciamiento” (p.34). Por su parte, Sanmartín (2003) defiende que “la investigación biográfica es esencialmente una descripción fenomenológica que exige de cuatro habilidades procedimentales en el investigador: observar, escuchar, comparar y escribir” (como lo citó Sanz, 2005, p. 104).

Por otra parte, la confluencia de aspectos psicológicos y del contexto genera una manera peculiar de construir y narrar la experiencia pasada, siempre en clara relación con la situación presente y los proyectos de futuro, de ahí que “la fuente primordial de los relatos de vida es «la persona» y el testimonio que esta proporciona, en su doble faceta de individualidad única y sujeto histórico” (Sanz, 2005, p. 105).

Desde esta aproximación, Roberts (2002 como lo citó Sancho, 2014) define la historia de vida como la recopilación, interpretación y escritura del informe de la «vida» (el método de historias de vida) en términos del relato narrado o como una construcción de las experiencias pasadas del individuo (desde distintas fuentes) para relacionarlas con el relato.

Según Puyana y Barreto (1994), la historia de vida permite traducir la cotidianidad en palabras, gestos, símbolos, anécdotas, relatos, por lo que constituye una expresión de la permanente interacción entre la historia personal y la social. Por su parte, Sancho (2014), plantea que las historias de vida también conectan las experiencias biográficas (el recuerdo de las vivencias transformadas en relatos) y ponerlas en contexto. En cambio, para Valdés (1988) “relatar la vida, no es vaciar una sucesión de acontecimientos vividos sino hacer un esfuerzo para dar sentido al pasado, al presente y a lo que este contiene como proyecto” (como lo citaron Puyana y Barreto, 1994, p. 189).

Cornejo (2006) conceptualiza el relato de vida como una narración o enunciación que un sujeto hace de su vida o de fragmentos de esta. El relato de vida es utilizado para comprender problemáticas de interés en la biografía o la historia del sujeto, una historia inserta en una historia familiar y social. Otro punto interesante del análisis lo aporta Desmarais (2010) al incluir el contexto sociohistórico donde se forma y vive el sujeto: “un relato de vida es la expresión individual de una cierta porción de la realidad sociocultural, a partir de la conciencia que de ella tiene un sujeto actor. Para que haya relato de vida, hace falta que haya habido experiencia” (pp. 33-34).

Siguiendo esta línea de análisis, se puede concluir que la historia o relato de vida no solo puede contar momentos históricos o historias personales, sino que también ayuda a comprender realidades socioculturales, por lo que

(...) proporciona una lectura de lo social a través de la reconstrucción del lenguaje en el cual se expresan los pensamientos, los deseos y el mismo inconsciente; constituye, por tanto, una herramienta invaluable para el conocimiento de los hechos sociales, para el análisis de los procesos de integración cultural y para el estudio de los sucesos presentes en la formación de identidades. (Puyana y Barreto, 1994, p. 187)

En un relato cada detalle, aunque insignificante, puede ser vital para brindar al espectador la credibilidad de que el autor de la historia de vida estuvo presente o fue partícipe de los hechos que narra:

El relato no puede evitar una descripción rigurosa de los hechos. «La historia de vida no sería nada sin los hechos vividos en sí mismos, ella resulta de una trayectoria objetiva». La objetividad a la que aquí nos referimos debe ser entendida desde nuestro punto de vista como la necesidad de producir datos que comportan referencias temporales y espaciales concretas que incluyen por ejemplo los acontecimientos, en definitiva, datos que salen de la subjetividad del narrador, una realidad que está en el exterior de sí, para evitar la trampa de la «subjetividad absoluta». (Desmarais, 2010, pp. 44-45)

Las historias de vida, al resaltar las experiencias vitales de los individuos en su acción dentro de la sociedad, descubren la relevancia de las vivencias personales en los marcos institucionales y el impacto de las decisiones personales en los procesos de cambio y estructuración social (Aceves, 1999). Y es que al contar la historia, sus protagonistas recaban en la memoria, datos,

hechos, personas y sobre todo los recuerdos de los sentimientos experimentados en los momentos narrados

El proceso de reconstrucción de cada historia de vida contiene un significado especial para el entrevistado: reconocer y reapropiarse de la vida misma, compenetrarse con su realidad, con una vivencia, y al mismo tiempo tomar cierta distancia con ella objetivarla con un alto componente de alegría y de dolor. (Puyana y Barreto, 1994, p. 189)

La historia de vida utiliza la recabación de datos y los testimonios orales para construir biografías. Por esta razón, una de sus funciones es la de resaltar las experiencias vitales de los individuos en su acción dentro de la sociedad, descubren la relevancia de las vivencias personales en los marcos institucionales y el impacto de las decisiones personales en los procesos de cambio y estructuración social (Aceves, 1999).

Testimonio: la presencia del «yo» en el documental audiovisual histórico

La conceptualización genérica del testimonio se torna complicada, pues este término se ubica en un espacio interdisciplinar, donde se hallan varios ámbitos como la literatura, la historia, la antropología, las ciencias sociales y el periodismo. Como puede verse, el testimonio traspasa las fronteras de la literatura, convirtiéndose en un género viable en otros soportes, uno de ellos es en el audiovisual, donde tiene una gran fuerza expresiva y combina la potencia del testimonio oral con la imagen, que puede aportar valores adicionales.

Para Aprea (2017) el empleo de testimonios en los filmes audiovisuales está ligado a las luchas revolucionarias y los procesos sociales. Las temáticas históricas, según considera este autor, son un nicho importante para la realización de testimonios, pues estos “brindan información sobre hechos

alrededor de los que no hay otra posibilidad de acceso, ya sea porque se refieren a acciones realizadas en el marco de una actividad clandestina revolucionaria o porque tienen como objeto la denuncia” (p. 144).

En un análisis del testimonio de la literatura Simón (2014) coincide con Aprea (2017) al vincularlo con sucesos históricos y comprenderlo como “un tipo de texto permeable, que deja entrever fácilmente los conflictos histórico-políticos en los que ha participado el sujeto que lo ha producido” (p. 66). Esta visión desde la filología permite precisar algunos elementos que también se aplican al testimonio audiovisual.

Acedo (2017) sistematiza el concepto que establece Dupláa (1996), quien define al testimonio o discurso-testimonio como un mensaje, la mayoría de las veces verbal, que pretende verificar unos hechos ocurridos y vividos por un actor o actora-testigo, que no han quedado recogidos en la historia colectiva de la humanidad. “Del testimonio no debería esperarse más rigor que el que le imprime el propio sujeto testigo en su búsqueda de relatar la experiencia traumática, que es individual y también colectiva” (Simón, 2014, p. 69).

A esto se suma que Aprea (2017) considera el uso de testimonios como valor probatorio de los sucesos que se evocan por el testigo. Manifiesta que pueden servir como sostén del hilo narrativo de una historia, y se pueden combinar con imágenes de archivo. “Las palabras de los testigos en los documentales tienen rasgos distintivos que involucran no solo lo que se dice, sino cómo se dice, de tal modo que pueden resultar tan significativos como lo dicho, los elementos gestuales y paralingüísticos” (pp. 146 y 147).

Un elemento primordial en los testimonios es la centralidad de la primera persona, el narrador o «yo testimonial», que refleja el dominio del sujeto sobre el material narrativo (Simón, 2014). Desde las ciencias históricas, “el testimonio

lleva la impronta de un tipo de relato estructurado en primera persona, que daba cuenta de una experiencia apremiante, vivida en carne propia o en proximidad” (Bustos, 2010, p.11); pero también puede presentarse el uso del «nosotros», procedimiento marcado por el valor colectivo que asume el testimonio como representante de un grupo social determinado.

Los documentales incorporan de una u otra forma la primera persona en sus relatos. Así lo sistematiza Piedras (2010):

En primer lugar, se encuentran los documentales propiamente autobiográficos en los que se establece una relación de cercanía extrema entre el objeto y el sujeto de la enunciación. En segundo lugar, se hallan los relatos que denomino de experiencia y alteridad. En estos se produce una retroalimentación entre la experiencia personal del realizador y el objeto de la enunciación, observándose una contaminación entre ambas instancias, resultando la experiencia y percepción del sujeto enunciador profundamente conmovida y el objeto del relato resignificado al ser atravesado por una mirada fuertemente subjetivizada. En tercer lugar, se encuentran los relatos epidérmicos. En estos la primera persona es sólo una presencia desencarnada o débilmente vinculada a la historia que se narra. (p.4)

Registrar los testimonios de los protagonistas frente a una cámara puede resultar complicado si no se tiene en cuenta la disposición del personaje-testigo. Aprea (2017) resalta que la actitud del entrevistado frente al lente resulta clave para lograr la verosimilitud en los sucesos narrados.

Todos los testimonios ponen en escena el acto de la evocación: hay al menos un testigo frente a la cámara y se dirige al espectador. Si los otros componentes de la puesta no lo contradicen, a partir de esta interpelación

al público se construye el relato que permite organizar la explicación de los hechos históricos que se recuerdan. De esta manera, los documentales que trabajan con testimonios validan su lectura de la historia sobre una doble narrativa: la que cuenta cómo se recuerda desde el presente y la que se refiere a los acontecimientos del pasado. (p. 145)

En este sentido, la cámara asume el compromiso de captar cada gesto del testimoniante. No sólo permite captar la visualidad y la sonoridad de la entrevista, sino que debe ofrecer una perspectiva holística del entrevistado, al fotografiar la gestualidad, la actitud de la mirada y las emociones. Dulong (2005) establece que la comunicación del testimoniante no sólo pasa por las palabras, sino implica también el tono de voz, la mímica del rostro, los gestos. Incluso si no presenta los estigmas de la victimización, el cuerpo del testigo expresa el recuerdo de tormentos soportados.

Con el objetivo de contribuir a la credibilidad del testimonio en el documental audiovisual también se acude a otros elementos, no sólo a las palabras:

En principio encuadres y la iluminación, lugares y movimientos escogidos, los carteles de presentación, la sonorización y otros recursos audiovisuales permiten validar la credibilidad de los testigos y la empatía con respecto a sus declaraciones. Por sobre esto, las palabras de los testigos se enmarcan en series (visuales, sonoras, otros testimonios) que termina por sostener o destruir su credibilidad. (Ramos, 2012 como lo citó Aprea, 2017, p. 147)

Por otro lado, Sanz (2005) señala que la vida y la personalidad de los testimoniantes dependen en gran medida de la visión que ellos tienen del pasado y de cuánto este los haya influenciado.

Las experiencias históricas y los modos de existencia de los que participa

el sujeto y en los que se halla inserto condicionan su comportamiento, su personalidad, la narración de su propia vida y la significación atribuida a cada experiencia vivida u oída. Los cambios en los relatos, el énfasis, los juicios de valor que surgen con la evocación de los recuerdos responden a una lógica retrospectiva que organiza los sucesos y les da un significado según la percepción global que el sujeto tiene de su vida pasada. Por eso no es infrecuente observar cómo el mismo suceso vivido por varias personas es relatado de forma muy diferente años después por los mismos testigos dependiendo de sus posteriores experiencias y destinos. (p. 106)

Este artículo asume que el testimonio es una narración en primera persona, que cuenta una verdad subjetiva basada en los recuerdos del protagonista que narra la historia, quien se vuelve actor y sujeto de la misma. Los testimonios resultan útiles para esclarecer momentos y hechos históricos y, en el caso concreto de los audiovisuales, no solo la palabra grabada forma parte de la acción de testificar, sino que también se deben tener en cuenta los gestos, movimientos y hasta el silencio.

Para la reconstrucción de un hecho histórico en el documental audiovisual resulta útil el empleo de testimonios de personas que hayan participado en el acontecimiento que se quiere relatar. La utilización de varias fuentes testimoniales dota aún de mayor valor a la investigación, pues un mismo suceso contado desde diferentes perspectivas puede esclarecer los hechos, construyendo así un sólido relato histórico.

Reflexiones finales

El documental audiovisual puede entenderse como resultado de una adaptación del documental cinematográfico a las exigencias del medio pues en especial cambian la forma de expresión, el lenguaje y el público al que va dirigido. No obstante, los avances tecnológicos han hecho desaparecer algunas fronteras estéticas entre ambos, aunque aún puedan verse diferencias entre las temáticas que se llevan a la gran pantalla y las que quedan para ser reflejadas en la televisión, que suelen ser de mayor actualidad y con un tratamiento más cercano a lo periodístico.

Sin embargo, continúa siendo una constante que los documentalistas muestran en sus obras su propia visión del mundo, pero teniendo como punto invariable la realidad. En este sentido, se coincide con Rabiger (2005) cuando expresa que “el nexo en común con todos los documentales existentes es la realidad como punto de partida para su producción. Es del mundo que rodea al documentalista, desde donde se extraen los problemas que refleja con la mirada documental. (p.12)”.

De entre las posibles clasificaciones de documentales existentes, el histórico se sustenta en la teoría del método biográfico para imprimir una carga emotiva a lo narrado, a partir de los testimonios de que quien protagoniza el hecho, aportando mayor verosimilitud.

De esta manera, el testimonio en el documental audiovisual sistematiza hechos y momentos históricos, haciendo que el testigo recurra a la historia de la memoria, “y que esta reabra y traslade a un nivel más profundo los anteriores debates de la historia oral, respecto a qué tipo de credibilidad se le puede otorgar a la voz del testigo en el discurso histórico” (Bustos, 2010, p. 12).

Por estas razones, las bases teórico-prácticas que fundamentan la creación audiovisual también deben ser tomadas en consideración, pues una adecuada conjugación de los componentes del lenguaje audiovisual - en tanto conjunto de técnicas que delimitan los modos de hacer y que contienen tanto los aspectos tecnológicos como psicológicos del significado de las imágenes (Acosta, 2015)- resulta indispensable a la hora de narrar, pues incide directamente en el valor dramático del documental histórico.

Referencias Bibliográficas

- Acedo, N. (2017). El género testimonio en Latinoamérica: aproximaciones críticas en busca de su definición, genealogía y taxonomía. *Revista Mirador Latinoamericano*, (64), 39-69.
- Aceves, J. (1999). Un enfoque metodológico de las historias de vida. *Revista Proposiciones*, (29), 7-14.
- Acosta, M. (2015). *Los enigmas de la pantalla*. La Habana, Cuba: Pablo de la Torriente.
- Almaguer, Y. (2015). *Miguel, un documental audiovisual sobre la vida de Miguel Barnet* (Tesis de Diploma). Facultad de Comunicación, Universidad de La Habana, La Habana.
- Aprea, G. (2017). Puras palabras. Sobre algunos de los usos de los testimonios en los documentales argentinos que evocan el pasado reciente. *DOC On-Line: Revista Digital de Cinema*, 22, 143-162.
- Barbarán, P.M. (2008). *Procesos de Comunicación del Documental*. La Habana, Cuba: Pablo de la Torriente.
- Beauvais, D. (2003). *Producir en Video (Extractos)*. Ciudad de México, México: Centro de Entretenimiento de Televisión Educativa.

- Bermúdez, N. (2010). El documental histórico: una propuesta para la reconstrucción audiovisual de la historia petrolera del Zulia. *Revista Omnia*, (2), 113-131.
- Bruno, P. (2016). Biografía, historia biográfica, biografía-problema. *Prismas, Revista de Historia Intelectual*, (20), 267-272.
- Bustos, G. (2010). La irrupción del testimonio en América Latina: intersecciones entre historia y memoria. Presentación del dossier “Memoria, historia y testimonio en América Latina”. *Historia Crítica*, 40, 10-19.
- Caparrós, J.M. (2001). Actualidad del documental histórico. *Artes, Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*. Recuperado de <https://www.nuevarevista.net>
- Cebrián, M. (1992). *Géneros informativos audiovisuales*. Madrid, España: Editorial Ciencia 3 Distribución S.A.
- Cornejo, M. (2006). El enfoque biográfico: Trayectorias, desarrollos teóricos y perspectivas. *Revista Psykhe*, (15), 95-106.
- Desmarais, D. (2010). El enfoque biográfico. *Revista Cuestiones Pedagógicas*, (20), 27-54.
- Dulong, R. (2005). La implicación de la sensibilidad corporal en el testimonio histórico. *Revista de Antropología Social*, 13, 97-111. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/RASO/article/view/RASO0404110097A>
- Dupláa, C. (1996). La genealogía como testimonio en el pensamiento de Monserrat Roig. *Duoda: Revista d'estudis feministes*, 10, 49-57.
- García, F. y Rajas, M. (2011). *Narrativas audiovisuales: los discursos*. Madrid, España: Ícono 14
- Guevara, A. (1963). El cine cubano 1963. *Cine Cubano*, 3 (14-15), 1-13.

- Hernández, S. (2004). Hacia una definición del documental de divulgación histórica. *Revista Comunicación y Sociedad*, (17), 89-124.
- Lawson, J.H. (1986). *El proceso creador del filme*. La Habana, Cuba: Arte y Literatura.
- Leclerc-Oliver, M. (2009). Temporalidades de la experiencia: las biografías y sus acontecimientos. *Iberofórum. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana*, (IV), 1-39, Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=211014822001>
- Moros, F. (2006). *Diccionario de términos más utilizados en la televisión*. La Habana, Cuba: Pablo de la Torriente.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, España: Paidós.
- Piedras, P. (2010). El problema de la primera persona en el cine documental contemporáneo. Modos de representar lo autobiográfico en ciertos documentales latinoamericanos. *Cine Documental*, 1. Recuperado de http://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos_04.html
- Puyana, Y. y Barreto, J. (1994). La historia de vida: recurso en la investigación cualitativa. Reflexiones metodológicas. *Maguaré*, 10, 185-196.
- Rabiger, M. (2005). *Dirección de documentales*. Madrid, España: Instituto Oficial de Radio y Televisión.
- Ruiz, A. (2012). *Julián del Casal. Narrar la ciudad imposible* (Tesis de Diploma). Facultad de Comunicación, Universidad de La Habana, La Habana.
- Sancho, J.M. (2014). Historias de vida: el relato autobiográfico entre el autoconocimiento y dar cuenta de la vida social. *Revista Praxis Educativa*, (18), 24-33. Recuperado de <http://www.fchst.unlpam.edu.ar/ojs/index.php/praxis>

- Sanz, A. (2005). El método biográfico en investigación social: potencialidades y limitaciones de las fuentes orales y documentos personales. *Revista Asclepio*, (50), 99-116.
- Senna, O. (2010). *El testigo documental*. La Habana, Cuba: EICTV.