

La imagen y el documento: estrategias de construcción de la realidad

Mara Sánchez
Horacio García Clerc
(Facultad de Filosofía y Letras, UBA)

La omnipresente massmediación de lo real ha transformado nuestra relación con el mundo, modificando nuestra percepción y nuestras vivencias del tiempo y el espacio interfiriendo en la experiencia cotidiana doméstica a través de la presentación / representación, en última instancia *fabricación de presentes*.

Las transformaciones que esta cultura audiovisual ha producido involucran no sólo comportamientos y creencias, sino que han generado una confusión entre la realidad y el simulacro. Esta confusión, es tanto producto de una saturación visual, en la que la ficción tiene un espacio significativo, como de una yuxtaposición indiscriminada de géneros diversos y una paralela equiparación de los discursos, que desdibuja los criterios de autoridad del discurso científico sobre lo social y pone en cuestión la legitimidad misma de este discurso cuando se entrecruzan la ciencia y los medios, cuando desde la pornografía a la ciencia, pasando por la publicidad, la información y el drama son propuestos para el consumo y el goce estético.

Las redes comunicacionales y los flujos informacionales han labilizado las fronteras entre “razón e imaginación, entre saber e información, naturaleza y artificio, ciencia y arte, saber experto y experiencia profana.”(Barbero 1998:47)

Esa confusión de niveles discursivos y experienciales -entre saberes, entre mundo real y ficcional- se nutre de las características intrínsecas de los medios visuales. Se apoya en un criterio de credibilidad centrado en una objetividad supuesta de las imágenes reproducidas. El desarrollo de las técnicas de registro visual y audiovisual contribuyó aún más a incrementar esta (Guarini 150) credibilidad sustentada en el presupuesto del indicio y el testimonio al ser edificada mediante una serie de recursos de mostración de lo real y de tácticas de registro fílmico como una “actitud documental” propia del cine de observación que construyen la ilusión de “realidad reproducida”.

Nuevas estrategias del mirar/documentar

La hipervisualidad del siglo iniciada en el siglo XX va unida al desarrollo de la fotografía, el cine, el video, la televisión y la computadora, las cuales son extensiones tecnológicas para captar y reproducir imágenes, pero fundamentalmente, se constituyen como mediadores del conocimiento y la memoria. Por una parte estas tecnologías contribuyen a modificar las formas de percibir la realidad cultural y representar el conocimiento y, por otra, crean nuevas estrategias de expresión y comunicación en todos los ámbitos de la vida social, tanto sean privados públicos, artísticos o académicos.

Los concepto de imagen y representación visual han ocupado hasta hace relativamente poco tiempo una posición ambigua debido a la posición positivista que apoyaba la idea de que la tecnología de registro fotográfico o cinematográfico constituyen reproducciones de la realidad. A diferencia de la escritura que es una elaboración posterior, abstracta y retórica, este enfoque considera que las técnicas de registro de imágenes superan estas restricciones y la verificabilidad de lo que describen, les otorga objetividad científica. (Dubois 1989). A esto contribuye la iconicidad de las imágenes visuales, esto

es, la apariencia natural y la sensación de realidad; que se refuerza con el interés de los científicos sociales de conseguir que las imágenes capturadas sean descripciones precisas y completas de la observación directa

La mirada icónica y la mirada normatizada a través del medio técnico constituyen los primeros criterios de verdad y autenticidad de los primeros registros científico sociales. Así el reportaje fotográfico y el cine documental y etnográfico mantienen los atributos de la observación directa cuya visibilidad se encuentra expresada en las siguientes ideas, metáforas, funciones y finalidades: ganar información sobre el mundo, registrar y revelar la realidad. Pero debemos tener en cuenta que toda imagen es una representación de un acto de mostración, mediante el cual un sujeto señala a otro una porción de mundo y en esta operatoria co-existen dos tipos actos enunciativos el de mostrar y el de informar.

Como productos culturales y científicos, las producciones de imagen fija y en movimiento, no son espejos del pasado y del presente, no tratan los hechos en sí, ni como han sido vividos por sus protagonistas, sino que constituyen representaciones visuales basadas en una selección, recorte y montaje de imágenes. Estos Registros implican un estilo y decisión estética que van desde el tipo de toma, el ángulo, la luz; para elaborar un relato o defender una perspectiva o tesis.

La acepción socialmente aceptada acerca del documental entiende que es una historia verídica, que describe algo que verdaderamente sucede en el mundo real y que le ocurre a los individuos.

Sin embargo los numerosos mecanismos puestos a disposición de la realización de la imagen documento no logran soslayar el cuestionamiento que afecta a los discursos cognoscitivos cuando deja expuestos los mecanismos de la subjetividad del observador. Observador que selecciona y fragmenta una porción de la realidad y no otra, que registra desde un punto de vista particular, que no puede en última instancia eludir la *puesta en escena*. Aún la más genuina intención de reproducción realista no produce sino un relato en paralelo una suerte de *modelo reducido*, en tanto carente de la multisensorialidad de lo real pero también, en tanto resultado de selecciones y omisiones. Y esta cualidad es común a todos los textos ya sean escritos o filmicos. Es por ello que coincidimos con Karl Heider cuando sostiene que:

“...el valor de un libro o una película no puede ser juzgado sobre la base de si se han omitido cosas o no. Más bien debe ser evaluado en función de lo apropiado de la selección realizada y de cómo se han manejado los datos.” (p.89)

En este sentido, el cine documental basado en hechos ciertos, vividos e irrepetibles, trata de demostrar la verdad de los acontecimientos, de los comportamientos, de las situaciones basándose en documentos audiovisuales filmados en el propio escenario de suceso. Según esto el documentalista debería ostentar el título de trasmisor de la verdad, pero nada de esto ocurre puesto que el documental es el género cinematográfico o videográfico donde la posibilidad de manipulación de la realidad es más posible y donde llega a ser menos perceptible por el espectador dado un pacto tácito de credibilidad que construye la verosimilitud de este género. La naturaleza de un documental es intrínsecamente falsa, porque fundamenta su discurso narrativo de la realidad, en la unidireccionalidad de la mirada de la cámara y en la reordenación subjetiva y tendenciosa de todo el material obtenido. El montaje, esencia de la secuencialidad audiovisual, se erige en instrumento de deformación. En este sentido la misma forma de organización del relato del documental da cuenta no solo de la estética e ideología de su productor sino también de su contexto de producción.

Sin embargo, más allá de su caracterización como ficción diferenciada, por estar basada en la historia misma (Nichols 1997), en cuanto a sus usos estos registros de imágenes permiten acceder a una construcción histórica común.

Testimonio y documento

Los registros visuales tal como lo hemos señalado tienen un papel protagónico en la construcción de presentes, pero también en la de un imaginario colectivo. En la medida en que la concepción de documento se ha extendido y como afirma un historiador contemporáneo *“El documento escrito ya no es más el documento rey”* Esto es en la medida en que sucesivas *revoluciones documentarias* han ido incorporando desde mediados del siglo XIX nuevos territorios al universo testimonial/documental y consecuentemente a los mecanismos de reconstrucción de la memoria y construcción de la realidad. Por intermedio de técnicas mecánicas que permiten un registro de la realidad en nuevos soportes, las imágenes - fijas o animadas - y el sonido proveen documentos cuyo valor testimonial es equiparable al de los escritos: manuscritos o impresos. (cf. Perotin Dumont, p. 68)

Boris Kossoy define los registros en imágenes como *productos estético documentales*, en tanto son “representaciones elaboradas cultural, estética y técnicamente”. (Kossoy B, 1999).

Este concepto nos permite cuestionar los criterios de veracidad y consecuentemente de credibilidad que presupone el registro visual en general y aún cuando sea potenciado por una procedencia archivística y las imágenes devengan tácitamente entonces, cuando no son “ratificadas como” imágenes / documento.

Sí su carácter documental remite a su condición de fuentes para la reconstrucción de escenarios, acontecimientos, modos de vida, cuando por el contrario, subrayamos su condición de creación ya sea estética pero sobre todo de *documento creado*, se relativiza su condición de *registro neutro de la realidad*.

Su valor testimonial reside en la, posibilidad de recuperar la *intención* que lo precede, esto es a través de la reconstrucción de las formas y los mecanismos que rigieron su producción. Recuperando el momento, el contexto pero también los presupuestos axiológicos estéticos, ideológicos que la imagen materializa. Se trata entonces de “descifrar” cual es el modelo que precedió el registro, cuales son los principios ideológicos, e iconográficos que encierra, en suma la trama de significados que está involucrada y el inventario de informaciones extra - imagen que acarrea.

En tal sentido se podría afirmar que los *productos audiovisuales* poseen de un modo genérico valor testimonial sean ya una pura ficción o de género específicamente documental remiten a su contemporaneidad a la vida social, la situación económica, política, educativa, tecnológica de la comunidad en que fueron producidos. Al respecto señalaba ya José Castelló en un *Encuentro sobre conservación de documentos de imagen y sonido (1978)*:

En cuanto al cine y otros “audiovisuales”, decimos que todos ellos son documentos porque tienen ese carácter representativo de la realidad (...). Documentales y actualidades no requieren que se explique por qué se consideran documentos; en cambio, del cine de ficción podríamos decir que no solo revela la técnica cinematográfica específica de un época, sino además las técnicas actorales, los requerimientos de la sociedad, sus pautas morales, etc. El cine publicitario nos habla de los productos mismos, de los argumentos que la sociedad de cierta época apreciaba convincentes, de las clases y estamentos según tipos de consumo, etc.” (p. 123, 124)

Cabe sin embargo distinguir entre este carácter genérico de los productos audiovisuales, los documentos audiovisuales en un sentido más estricto y aquellos que integran *conjuntos orgánicos* (Perotin-Dumon,69)

Productos individualizados de una actividad o productos que pertenecen a un fondo documental como Archivos de fondos documentales audiovisuales que ofrecen una aproximación a las hábitos, costumbres,

problemáticas y conflictos personales y sociales vigentes en la contemporaneidad pero sobre todo posibilitan la conservación de testimonios: acontecimientos ideas del presente constituidas en forma de imagen o/y registro sonoro para una mirada futura (cf Volkman H, 1978:51).

Estos conjuntos orgánicos nos enfrentan a un segundo plano en los referente a estas reflexiones en torno a las construcciones colectivas, su verosimilitud y credibilidad. Ya que las selecciones documentales dan cuenta también de silencios, olvidos, deformaciones y manipulaciones que operan en la conformación del imaginario colectivo y la memoria.

Y sí las modalidades operatorias de la memoria individual y particularmente colectiva son selectivas y complejas: los olvidos, los silencios, resultan en la conservación de tan solo una pequeña porción de nuestras experiencias. Por otra parte las deformaciones, las manipulaciones de los espacios y relatos compartidos modelan nuestra conciencia colectiva y nuestra identidad. Ciertos acontecimientos y lugares se destacan en detrimento de otros. Y estos despiertan nuestro sentido de pertenencia y permiten una sinápsis entre el pasado y el presente.

Ahora bien, sí por una parte la imposibilidad de guardar todo, archivar todo se impone también en el registro de la realidad y la construcción de la memoria colectiva. Guardar, **archivar**; presupone destacar, rescatar pero también expurgar. Elaborar conjuntos orgánicos que den cuenta del hacer de particulares o colectivos, codificaciones del pasado, del presente y del futuro que lejos de ser inocentes involucran a través de los mecanismos de selección sistemas arbitrarios de valor y significado, reglas taxonómicas, racionales y estéticas (Clifford, p. 259/264)

Los criterios de conservación median estas codificaciones y aún cuando se asientan fundamentalmente en **la temática** y **la cronología**, intervienen otras cuestiones como la intervención de los **poderes públicos** (cf. PerotinDumon p. 72/75), que se manifiesta tanto a través de las políticas comunicacionales, la legislación y la censura como mediante aspectos metodológicos y técnicos que inciden en la decisión de **quién** o a qué Institución se confiará la preservación (- biblioteca, archivo ,museo-) **qué** se preservará? Y **como** en virtud del desarrollo de los recursos tecnológicos como los medios de comunicación y la infraestructura de producción, difusión y recepción. Esto en su conjunto afecta la difusión de la información en tanto prensa y por ende la construcción de la realidad y la credibilidad. (Perotin -Dumon75). De allí que el reconocimiento de esta diversidad de factores y de la *trayectoria documental* de las imágenes seleccionadas y las omitidas enriquece la revisión crítica de los proyectos, los sueños y los valores que rigieron la edificación material de un colectivo.

Los presentes registrados. Semejanzas y diferencias

Evaluar en su conjunto los materiales que integran fondos archivísticos permite desmontar los modos en que se dibujan presentes y construye la memoria así como también mediante la contrastación de los materiales contemporáneos descifrar los códigos estéticos, los paradigmas axiológicos y hasta ideológicos de sus productores y conservadores; en fin, argumentaciones políticas de actores sociales individuos e instituciones.

En tal sentido se impone por una parte el seguimiento de la conformación de los archivos y por otra el estudio mismo de los materiales.

La dimensión de tales objetivos exige un recorte espacio temporal. A modo de ejemplo proponemos una revisión de la historia (que aquí no daremos cuenta) de la reunión de las fuentes Del Archivo Gráfico Nacional cuya historia se remonta a 1939 en que fuera creado y luego trasladado en 1953 al AGN.

En cuanto a los materiales caben a modo de Ejemplo dos realizadores tempranos del “*documental*” en la Argentina: Max Gluksmann y Federico Valle quienes tras coincidencias nacionales y cronológicas ponen en evidencia dos miradas diferentes sin que esto resienta su significativo valor testimonial. Como registran? Qué filman? Y porqué? Son preguntas rectoras en el desciframiento ideológico político y estético.

Ciertamente, lo temprano del vínculo de Max Gluksmann con la cinematografía y su historia personal son datos insoslayables al momento de procurar este desciframiento.

Max Gluksmann llega a Buenos Aires en 1998 y se integra a la Casa Lepage fundada por el Baron Lepege que ya en 1996 trae el primer equipo de filmación y aunque regresa a su país poco tiempo después Gluksmann queda a cargo de la actividad desarrollada por la Casa Lepage que se denominará Cinematográfica Max Gluksmann donde trabajarán otros camarógrafos como Eugéne Py. Compra el que será luego el Cine Gran Splendid donde proyecta sus propias filmaciones.

¿Como? Su proceder remite a las tácticas que serán luego recurrentes en el registro documental bajo la pretensión de neutralidad del cine documental -cámara única y estática, escenario natural y falta de cortes, presencia de un discurso lineal que reproduce el orden de registro y escaso valor del montaje.

Gluksmann: “planta la cámara fija y registra” (inf. Claudio Abruzzese)

En cuanto a la selección temática y sus motivaciones podemos recordar sus primeros registros a principios de siglo XX como el de la *Llegada de Campos Salles y su recepción por el Presidente Roca* en 1900 aunque prolongará su tarea hasta 1935. Filma *Actualidades: La alta sociedad de la época* en Santa Fe, en el hipódromo, en el Rosedal. En fin, continúa con la representación de los sectores dominantes y contribuye a la construcción de su iconografía.

Federico Valle en cambio más que tipos humanos registra espacios, paisajes, edificios, Industrias, Instituciones: sus dependencias y sus trabajadores en acto. El puerto, el correo. Un país que no es el mismo.

Por otra parte a diferencia de Gluksmann sus registros muestran cierto hilo argumental, en cierto sentido un *guión*. Es más creativo en el uso de los recursos (filma desde un avión, un vagón de tren) pone así en juego un mayor y mejor dominio del lenguaje cinematográfico.

Ej Por Tierras Argentinas (1924).

Desenlace

Estos ejemplos así como las conceptualizaciones antes delineadas pretenden recordar que sucesivos tamices selectivos –por parte de creadores, productores, conservadores, investigadores, etc.-ponen en evidencia el carácter colectivo de la construcción de lo real, de las representaciones del pasado así como de las miradas presentes propuesta al futuro. En tal sentido podemos reflexionar críticamente acerca de la presentación de los acontecimientos, en esta cultura audiovisual y massmediatizada. Preguntarnos acerca de los límites de la manipulación y de la atribución de un carácter demiúrgico de los recursos audiovisuales en tanto testimonio, documentos, información en este proceso.

Bibliografía

- AUGÉ Marc, *la Guerra de los sueños*, Gedisa, Barcelona, 1998
- AUMONT, Jaques. *La imagen*. Paidós comunicación. Barcelona. 1992
- BARNOW, Eric. *El documental. Historia y estilo*. Gedisa Barcelona .1996
- BORWELL, David. *El arte cinematográfico*. Paidós Comunicación. Barcelona. 1993
- CASTELLO José “Dos encuentros sobre conservación de documentos de imagen y de sonido” en Rev. AGN n° 7, AGN, Buenos Aires, 1978.
- CLIFFORD, James, *Dilemas de la Cultura*, Gedisa Barcelona, 1995
- CHION, Michel. *La audiovisión*. Paidós. Barcelona. 1993
- DELEUZE, Gilles. *Imagen-tiempo*. Estudios sobre cine. Paidós.Barcelona.1995
- DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico*. Paidós comunicación. Barcelona. 1994
- GUARINI Carmen, *Cine Antropológico: algunas reflexiones metodológicas* (SD)
- HEIDER Karl, *Hacia una definición del cine etnográfico*,(SD)
- KOSSOY Boris, *Realidades e ficções na trama fotográfica*, Ateliê ed.Sao Paulo, 1999.
- KOSSOY Boris, “Por una historia fotográfica de los anónimos”, II Congreso de Fotografía Latinoamericana, Santiago de Chile, 2000
- MAQUA, Javier. *Docudrama, fronteras de la ficción*. Cátedra. Madrid. 1992
- MARTÍN BARBERO Jesús y LOPEZ De la ROCHE Fabio, *cultura, medios y sociedad*,Univ. Nac. De Colombia, Bogotá, 1998
- NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad*. Paidós Comunicación. Barcelona. 1997
- PRETA, Lorena. *Imágenes y metáforas de la ciencia*. Alianza Editorial. Madrid. 1993
- PEROTIN-DUMON, Anne,” Los Archivos audiovisuales. Los “nuevos territorios de la conservación” en Rev. del Archivo General de la Nación n° 7, AGN, Buenos Aires, 1978.
- SOLER, Llorrenc. *La realización de documentales y reportajes para televisión*. CIMS. Barcelona.1998
- VILCHES, Lorenzo. *La lectura de la imagen*. Paidós comunicación. Barcelona.1996
- VOLKMANN, Herbert, “Conservación y restauración de documentos audiovisuales”, Rev. del AGN n° 7, AGN, Buenos Aires,1978.
- ZUNZUNEGUI, Santos. *Pensar la imagen*. Cátedra. Madrid.1992