

Los signos no son imágenes, aunque las producen. Los relatos también inducen a pensar en imágenes y a través de su fusión un autor puede conseguir narrar o documentar una sensación, una experiencia o un acontecimiento. El documental, entendido como una manera de representar la realidad para explicarla, puede remontarse a los mismos orígenes del cine con los hermanos Lumière. Éstos captaban imágenes de la vida cotidiana en un intento de plasmar su época mediante fotografías en movimiento; gracias a su invención, el *cinématographe*, deudor en gran medida de los experimentos de Eadweard Muybridge y Étienne Jules Marey, ambos fotógrafos, inauguraron un espacio discursivo completamente nuevo: la narración documental, y por declinación el cine.

Con el tiempo, esta modalidad del género de la representación fue haciéndose un hueco en el mundo del periodismo y tomó del reportaje algunos de sus elementos, con lo que apareció una vertiente divulgativa y didáctica que más bien pretendía dar a conocer un tema por medio de un método científico en la obtención de información. Sin embargo, el documental pretendidamente artístico, que prescinde de la confirmación empírica de determinados datos y se centra en la estética de la imagen real, siempre ha tenido una connotación más cinematográfica que periodística, a pesar de contar con el mismo valor comunicativo. Esto podría deberse a que se trata de una modalidad en la que prima el autor y en la que se denota una mayor persuasión del documentalista, sobre todo en la elección de las imágenes y planos, comprendidos como más subjetivos por su hincapié en la belleza y no tanto en la contrastación visual de lo que anuncia la voz en *off*.

La imagen en movimiento (*motion picture*) constituye la materia prima del lenguaje cinematográfico, el pilar sobre el que se sustenta este arte frente a las restantes disciplinas estéticas. Su importancia adquiere más relieve aún cuando

nos referimos a aquellos primeros filmes que no contaban para expresarse ni con la palabra escrita (intertítulos) ni con los diálogos entre los personajes del cine sonoro. El cine mudo sólo ofrece a sus espectadores la fuerza del símbolo y de la identificación directa de las acciones que acontecen en la pantalla con la realidad, o con una realidad simulada. Este lenguaje, con sus semas particulares, también posee una sintaxis propia, derivada de un arte inmediatamente antecedente, la fotografía, y de otro con mayor tradición, la pintura. Es por esta razón que un análisis de los elementos que lo componen exige una correlación directa con las disciplinas antes mencionadas, pero agregándoles la dimensión temporal de la que carecen las otras, que permite ver el desarrollo de una acción y no de un tiempo detenido, el de la imagen fija.

En el caso del documental, fórmula empleada desde los comienzos de la cinematografía, mucho antes de que se viera la posibilidad de «teatralizar» los contenidos, profundizar en el tratamiento de las imágenes no implica sólo zambullirse en el mundo de las formas, la composición y los volúmenes. Al tratarse de la captación de la realidad tal y como se da, el autor no puede más que escoger la parte que desea representar, pero en este caso sin tener control total sobre la obra, sobre las personas, objetos y situaciones que se le plantean. El autor será en cierta medida esclavo de esa realidad –aunque desde temprano se busquen trucos que sorprendan al espectador– simplemente porque el motivo exige una veracidad que colisiona con los estatutos propios de la imagen en general. La imagen, asimismo, genera la impresión de que esa realidad se está reconstruyendo, que nunca termina de ser lo que se vive, porque ha mediado un pensamiento a la hora de seleccionar según qué perspectivas. Como dice Guy Gauthier en su libro *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*: «[...] Por lo tanto, no se trata tanto de dar testimonio de un acontecimiento como de juzgar; no se demuestra algo, sino que se encarna un sistema conceptual anterior con elementos visuales».<sup>1</sup>

El documental requiere, por otra parte, tomar en consideración el momento histórico en el que es producido, las costumbres y usos sociales, como también todo lo que rodea a su constructor, sus motivaciones ideológicas, sus inquietudes artísticas. Comporta ir más allá de la obra en sí, como unidad, y verla a la luz de su época y contexto. Esto permite observar cómo en cineastas de, aparentemente, signos políticos contrarios hay coincidencias temáticas y estructurales que más obedecen a la situación social de la época que a la propaganda

---

<sup>1</sup> GAUTHIER, GUY. *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Madrid: Cátedra, 1992. p. 76

de sus ideas. Sin embargo, el punto de encuentro entre ellos parece estar en la necesidad de evocar lo que está a la vista de todos, aunque no al alcance de su pensamiento.

Esta capacidad de construir un espacio sintáctico propio acerca el cine a las estructuras narrativas, asemejándolo a los procesos lingüísticos en la generación de significado. Así, conceptos como el montaje o el encuadre tienen su razón de ser en la medida en que relacionan elementos en el tiempo otorgándoles un sentido que será participado por el espectador.

La imagen fija –de naturaleza fotográfica– es el elemento fundacional de estas relaciones significativas dentro de la estructura de los filmes. De ella se nutre la sintaxis arriba mencionada o, para decirlo de otro modo, es la unidad sintáctica menor a través de la cual se gestiona el sentido del texto filmico. Sin embargo, estas relaciones internas no están dadas de manera fija para todas las culturas, a pesar del carácter universal del empleo de la iconografía, sino que obedecen a una retórica enmarcada en un momento histórico y una sociedad determinada. La imagen tiene además un componente identitario: el individuo se construye y se reafirma en su relación con el documento, se descubre como parte de la raza humana y del mundo que le rodea, conoce y hace suyos esquemas de pensamiento. Según Bill Nichols, las imágenes ayudan a constituir las ideologías que determinan la propia subjetividad, *«las imágenes encarnan esas subjetividades y patrones de relación social alternativos que nos proporcionan ideales culturales o visiones utópicas»*.<sup>2</sup>

En el plano de la fotografía y de la cinematografía, las relaciones internas de la imagen adquieren una mayor complejidad debido a los elementos técnicos que median en la producción de la misma y que obligan a tener en cuenta otros aspectos además de la simple representación de la realidad. Las personas deben aprender a leer la imagen fotográfica porque ésta consiste en marcas arbitrarias que representan el mundo por convención, *«not by any likeness between image and referent»*<sup>3</sup>, como apunta Carl Plantinga. En el caso del cine de no-ficción, el espectador decodifica el sentido de lo que ve bajo la certeza de que aquello ha ocurrido o pertenece a la vida real.

---

<sup>2</sup> NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. España: Paidós, 1997. p. 3.

<sup>3</sup> PLANTINGA, Carl. *Rhetoric and representation in nonfiction film*. United Kingdom: Cambridge University Press, 1999. p. 54. N de T: No por ninguna semejanza entre imagen y referente.