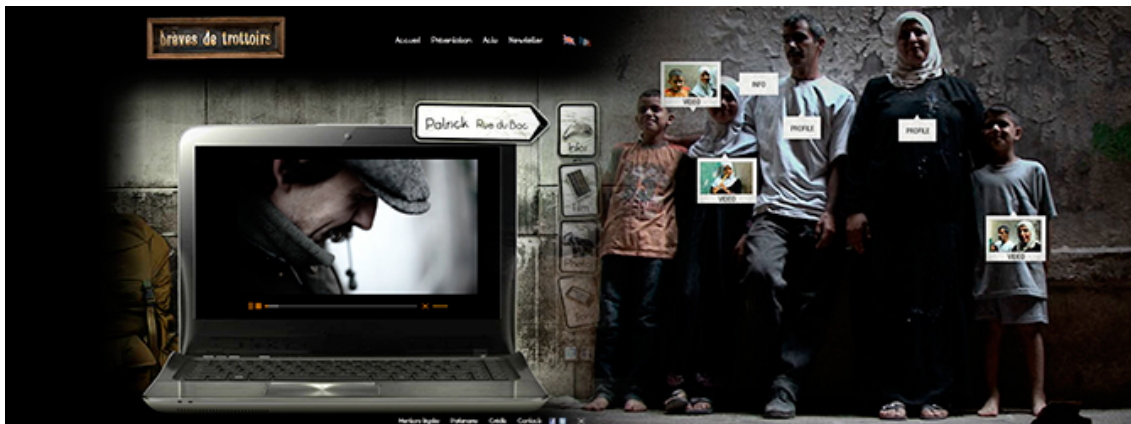


La tecnología VSLR y el documental

Escrito por :Sara Escobar Peña



Si los martillos parecen tener una existencia inmutable no es tanto por la solidez de los materiales con que se fabrican sino en razón del contrato social que vincula a productores, comerciantes y consumidores en una única comunidad de interpretación respecto a las cualidades que definen la esencia<<martillo>>.

Rick Altman

RESUMEN

Las tecnologías se desarrollan en relación directa con la evolución de las sociedades. Conforme las necesidades cambian, el ser humano va encontrando nuevas maneras de hacerles frente y de introducirlas y adecuarlas al sistema por el cual se rigen. Dentro de este contexto, surgen las cámaras con tecnología VSLR que, además de capturar imágenes fijas como cualquier DSLR, hacen video digital en Full HD, lo cual ha acercado a un importante sector de la sociedad a la posibilidad de generar trabajos de alta calidad a un costo mucho más accesible. Con el surgimiento de las cámaras VSLR, ha habido quien se ha interesado por explorar las nuevas posibilidades que esta herramienta les brinda, con lo que han comenzado a generar - aprovechando la plataforma de difusión que significa el internet - trabajos multimedia y webdocumentales. En el contexto del documental en México, en el que los apoyos que se dan son pocos y según parámetros muchas veces cuestionables, resulta determinante la existencia de este tipo de cámaras para reducir costos y, por tanto, promover creaciones dignas por quien quiera utilizarlas para esos fines.

PALABRAS CLAVE: tecnología VSLR, video, documental, multimedia, webdocumental.

Las tecnologías se desarrollan en relación directa con la evolución de las sociedades. Conforme las necesidades cambian, el ser humano va encontrando nuevas maneras de hacerles frente y de introducirlas y adecuarlas al sistema por el cual se rigen.

La fotografía, desde su surgimiento, ha vivido un proceso similar determinado por los requerimientos sociales y por las relaciones de poder existentes. Con la luz como materia prima, la evolución fotográfica ha ido desde la posibilidad de fijar una imagen negativa en

papel, desarrollada por Nicéphore Niépce en 1816, hasta las imágenes digitales, pasando por daguerrotipos, celuloide, desarrollo de mayores sensibilidades de película, etc.

Las nuevas tecnologías suelen ser vistas con reservas por determinados grupos. Así como al surgir la fotografía se le cuestionó su valor artístico por el empleo de una herramienta para capturar la imagen, posteriormente el cine desató otra revolución a finales del siglo XIX. Nuevos cuestionamientos surgirían en 1927 con el cine sonoro que aniquilaba, según Charles Spencer Chaplin, "la gran belleza del silencio",^[1] o en los setentas con el video que sufriría el desprecio de muchos, aunque sería de gran utilidad para trabajos experimentales o documentales.

Independientemente de este tipo de discusiones, el surgimiento de la fotografía digital - basada de igual modo en el uso de la luz pero transcrita en esta ocasión a un código binario a través de receptores fotosensibles, adquirió suma importancia por simplificar el proceso analógico, por su posibilidad de ser reutilizada, su aparente menor costo^[2] y la posibilidad de emplear distintas sensibilidades.

El desarrollo de esta tecnología ha ido a la par de varias necesidades, no sólo de creación, sino mercantiles. Los periódicos, por ejemplo, han encontrado en ella la posibilidad de disminuir gastos e incrementar la velocidad, lo que significa mejores condiciones para la competencia entre los medios.

Dentro de este contexto, surgen las cámaras con tecnología VSLR^[3] que, además de capturar imágenes fijas como cualquier DSLR,^[4] hacen video digital en Full HD,^[5] lo cual ha acercado a un importante sector de la sociedad a la posibilidad de generar trabajos de alta calidad a un costo mucho más accesible.

El presente trabajo tiene como objeto analizar el contexto en el que surgen estas herramientas, su utilidad para distintos grupos de la población, su aplicación al trabajo documental y las expectativas que podemos tener frente a ellas.



Brèves de Trotoirs (Olivier Lambert y Thomas Salva)

FOTO Y VIDEO: UNA CÁMARA

Según Jean Epstein "la cualidad de vivir es superarse. El hombre no tuvo bastante con andar; inventó la rueda que es algo distinto de una pierna. No tuvo suficiente con nadar; y de ahí la hélice, que no es lo mismo que el látigo. Y cuando no tuvo bastante con ver, el hombre añadió a los sistemas micro y telescópicos el cinematógrafo, creando algo distinto del ojo."[\[6\]](#)

Es así como la evolución tecnológica en cuanto a fotografía se refiere ha ido desarrollándose hasta puntos inimaginables. Las cámaras VSLR - llamadas así por la unión de video a las cámaras DSLR - surgen a principios de este milenio y revolucionan el pensar de varios sectores. Continuamente salen a la venta nuevas cámaras que superan a las anteriores pero, en resumidas cuentas, se trata de cámaras fotográficas digitales profesionales que permiten además grabar video de alta calidad (Full HD) con la posibilidad de intercambiar lentes, variar sensibilidades y manipular diafragma (iris) y velocidad como en cualquier cámara de video que no sea para aficionados. Recientemente se supo incluso que Canon trabaja en un nuevo modelo VSLR de sensor de 35 mm que grabará en 4K.[\[7\]](#)

Sin embargo, el desarrollo de estas herramientas no se ha dado por arte de magia. Independientemente de sus posibilidades, sus ventajas y sus desventajas, su importancia depende a su vez, como afirma Rick Altman, de la industria y el público que confirman su existencia. Es a partir de estas dos fuerzas y de sus necesidades que se consolidan todas las invenciones y redefiniciones que hacen que la cultura evolucione.

Esta teoría puede redondearse con lo explicado por Paolo Bertetto, quien asegura que

la tecnología es un componente orgánico que funciona en los procesos de objetivación social del cine. De la misma forma, la modernización de las estructuras productivas tecnológicas constituyen la condición material del desarrollo del cine como estructura productiva, o sea, de la fluidez del ciclo productivo y, a la vez, de la introducción en el mercado de productos competitivos capaces de polarizar el interés de la demanda.[\[8\]](#)

En el caso del video debe comprenderse además que su historia siempre ha implicado complejidad. Manuel Calvello afirma que "como tecnología y como proceso interactivo de construcción de mensajes, el video tiene un origen y una evolución contradictoria. El refuerzo de un mercado consumidor de equipos de bajo costo, la existencia de un mercado potencial que utilizaba el cine llamado 'aficionado' de 8 mm, 58.9 mm, y 16 mm y las investigaciones en los laboratorios de las grandes empresas electrónicas; provocan el nacimiento del video y su aparición en el mercado entre 1975 y 1977. Algunas experiencias previas habían abierto el camino a la tecnología, pero no al mercado masivo que ésta requería para su implantación comercial."[\[9\]](#)

De esta manera, todo desarrollo tecnológico implica la existencia de un desarrollo social y esto altera y es alterado a la vez por las dinámicas características de las relaciones entre los humanos (economía, cultura, política...). La televisión y el internet, por ejemplo, permiten que públicos diseminados físicamente compartan experiencias, sin la necesidad de encontrarse cara a cara.

Al respecto, Rossellini expresó en una entrevista hecha por André Bazin sobre la televisión que "en la sociedad moderna, los hombres tienen una inmensa necesidad de conocerse entre sí."[\[10\]](#) Esto es lo que muchas tecnologías han permitido, pues en el caso de las cámaras VSLR se ha favorecido que el fotógrafo sea capaz de trabajar más cómodamente y acercarse a su público distintos lugares, situaciones y personajes.

No hay que olvidar además una característica determinante: con este tipo de cámaras los presupuestos bajan. Si antes una persona que quisiera dedicarse a hacer foto fija y video debía comprar dos instrumentos separados, hoy tiene la posibilidad de gastar su dinero en uno solo que le facilitará ambas tareas con una calidad considerable.

Jean Rouch comenta en "¿El cine del futuro?" cómo al ser los costos tan elevados, hubo cineastas como él que buscaron los medios para poder realizar sus producciones con menores inversiones, aunque esto a veces significó sacrificar algo de la calidad de la película. Lo interesante en el caso de cámaras como la 7D o la 5D de Canon es que sí reducen bastante los costos (aunque hay que aclarar que no cualquiera puede comprarlas), pero con pocos sacrificios en la calidad del resultado.

Además, por sí misma, resulta una cámara práctica. La comodidad ha sido una de las características más buscadas en el equipo fotográfico, como lo demuestra el anuncio publicitario que en 1976 promocionaba a Minolta: "Cuando usted y la cámara son la misma cosa"^[11] o el de la SX-70 de Polaroid que "se convierte en parte suya, al tiempo que se desliza por la vida sin esfuerzo"^[12].

No obstante, como se mencionará más adelante, la cámara requiere de varios aditamentos si es que se quiere compensar algunas de las desventajas.

Lo interesante de esta tecnología no es sólo lo que permite crear, sino las distintas posturas que existen frente a ella. Con base en lo que Altman asegura respecto a la consolidación de las formas creativas en función del público y las relaciones de la industria, resulta interesante su uso dentro de tres sectores: cineastas, fotógrafos documentales y medios de comunicación.

LA INFORMACIÓN REDITUABLE

Definitivamente en las relaciones del sistema y la industria en el caso específico del análisis de la consolidación de las cámaras VSLR está el factor determinante de los medios de comunicación, inmersos en la dinámica de los grandes consorcios que difunden vía televisión, periódico, internet y, en ocasiones, radio.

En la época actual, explica Ryszard Kapuściński, la información se entiende como algo redituable. "Para estas personas, vivir la vida de la gente corriente no es importante ni necesario; su posición no está basada en la experiencia del periodista, sino en la de una máquina de hacer dinero."^[13]

De esta manera es fácil comprender que el principal uso de esta herramienta es parte de una cadena de intereses en la cual la función menos importante es la de documentar. Lo que les convence de adquirir una cámara de este tipo es que es económica no sólo en sí misma sino por lo que representa: la posibilidad de contratar a una sola persona que cumpla con dos tareas fotográficas encaminadas a medios impresos y a videos para televisión y páginas web.

Esto conlleva a varias repercusiones, en dos sentidos: Primero, el manejo de los medios a partir de un interés de ganancia que desplaza a la función informativa, por la idea de que - como expresa Kapuściński - para sus directivos todo lo involucrado en el proceso de comunicación es un bien mercantil. Segundo, por la forma en que se ha orillado a fotógrafos de foto fija a involucrarse quieran o no en la creación de video, por la necesidad de forjar reporteros "multimedia".

En el primer rubro, Susan Sontag afirma que "fotografiar es apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada que parece conocimiento, y por lo tanto poder."^[14] Es posible comprender, por tanto, que la extensión de las redes de difusión a niveles de prensa escrita, internet y televisión representa una posibilidad de incidir en distintos tipos de público: no son iguales las personas que sólo se informan a través de la televisión que los que leen uno o más periódicos o los portales informativos en internet. Sin embargo, los consorcios periodísticos tienen la posibilidad de difundir su discurso a través de todas las vías posibles y, por tanto, llegar a una mayor cantidad de individuos.

Cámaras de foto fija que hacen video de alta calidad son herramientas que parecen estar hechas a la medida de este tipo de empresas. El afán, insisto, no es contar con mejores armas para realizar la labor reporterial, sino encontrar las vías posibles para sacar el mayor provecho a los trabajadores, aunque esto implique exigirles hacer cosas que no quieren ni saben hacer, pues si algo debe quedarnos claro es que por más que compartan reglas básicas de lenguaje, la foto fija y la foto en movimiento son dos cosas distintas.

Estas conductas no representan más que un desconocimiento total de lo que significa crear imágenes y, por consiguiente, conduce a una desvalorización de esta labor. Para quienes conducen los medios de comunicación, cuyo fin principal es "ganar la nota" a los otros y, por tanto, generar ganancias, lo que menos importa es la calidad de una imagen, sino su inmediatez y su disponibilidad. De esta manera, su filosofía parece ser que cualquiera puede fotografiar un acontecimiento, lo que desemboca en un sinnúmero de trabajos periodísticos que no llegan más que a un simple registro, pues ya no sólo los fotógrafos tienen que hacer video y foto fija, sino también los reporteros escritos, a los cuales se les otorga equipo de avanzada tecnología, mínimo tamaño y máxima automatización (por ejemplo, las handycams full HD, que no son motivo de este trabajo).

Lo que hay que entender en este sentido es que uno de los usos que han posicionado a cámaras como las DSLR que hacen foto fija y video de muy alta calidad, sin lugar a dudas es el de los medios de comunicación, motivados principalmente por el ahorro de recursos y salarios para un grupo de personas que con estas herramientas tienen la posibilidad de generar información gráfica para todos los sectores a los que se dirige el consorcio.

Sin embargo, también debe comprenderse a cabalidad lo afirmado por Abel Gance, quien explica que "la imagen sólo existe como representación de la fuerza de su creador, pero esta representación puede ser más o menos visible y, sin embargo, actuar de idéntica manera, lo que quiere decir que si yo creo una imagen y otro crea *exactamente* la misma imagen, la impresión sobre el espectador no será de igual esencia, aunque la <<calidad>> de la imagen sea absolutamente idéntica. Poseen dos vidas diferentes a partir del potencial animador. Ahí reside el secreto que ningún crítico parece haber captado."^[15]

Es ese potencial animador la diferencia crucial que distingue a una fotografía de una imagen de registro, y esto no lo genera una herramienta por sí misma, sino el talento de quien la utiliza.

Lo terrible es emplear una cámara como éstas para obligar al fotógrafo a realizar -casi siempre de mala gana - el trabajo del camarógrafo o viceversa, pues se está desvirtuando a dos profesiones que si bien mucha gente ha gustado de combinar, no tienen ninguna obligación de ir a la par.

Estas prácticas no sólo repercuten en la labor del fotógrafo y del camarógrafo que ha sido totalmente trivializada. También afecta a la gente que se informa a partir de estos medios y que recibe contenidos de baja calidad, dictados por consorcios que hacen uso de este tipo de herramientas para economizar el trabajo y exigir a sus empleados realizar actividades alejadas de su vocación.

DE FOTÓGRAFOS Y WEBDOCUMENTAL

La cámara es mi herramienta. A través de ella doy razón de todo lo que me rodea.

André Kertész

Hace tiempo que un número considerable de fotógrafos, sobre todo de prensa, ha cambiado a la tecnología digital por su rapidez, economía y la necesidad de integrarse al nuevo flujo de trabajo que se ha creado a partir de su surgimiento.

A pesar de lo mencionado en el apartado anterior, las cámaras de foto fija VSLR no han servido sólo para degradar la labor del fotógrafo, sino también en muchas ocasiones para enriquecerlo; el hecho de que sean útiles para fines mercantilistas no las transforma en artefactos endemoniados pues, como en todos los inventos humanos, se trata únicamente del uso que cada uno le dé.

Uno de los problemas de la era digital fotográfica ha sido la falta de disciplina o rigor gráfico en muchas personas, debido a la posibilidad de observar inmediatamente la imagen resultante, así como de borrar lo que no sirve. Esto ha desembocado en que muchos de los fotógrafos disparen sin ton ni son la cámara para encontrar alguna que funcione. El instante preciso descrito por Henri Cartier-Bresson para ellos ha pasado a la historia. Ansel Adams por su parte afirma que "una fotografía no es un accidente, es un concepto. [...] La fotografía estilo 'ametralladora', o sea la obtención de muchos negativos con la esperanza de que uno sea bueno, es letal para los resultados serios."[\[16\]](#)

Sin embargo, existen muchos fotógrafos cuyo profesionalismo les ha hecho emplear este tipo de herramientas como un apoyo más para la realización de un trabajo digno. El conocimiento de sus características distintivas, como el hecho de que las sobreexposiciones son prácticamente incorregibles o la posibilidad de formatos como JPG[\[17\]](#) y RAW,[\[18\]](#) les ha ayudado a mejorar su quehacer fotográfico y aprovechar los nuevos recursos para la generación de proyectos valiosos.

Con el surgimiento de las cámaras VSLR, otros tantos se han interesado por explorar las nuevas posibilidades que esta herramienta les brinda, con lo que han comenzado a generar - aprovechando la plataforma de difusión que significa el internet - trabajos multimedia y webdocumentales.

Susan Sontag afirma que "las fotografías pueden ser más memorables que las imágenes móviles, pues son fracciones de tiempo nítidas, que no fluyen. La televisión es un caudal de imágenes indiscriminadas, y cada cual anula a la precedente. Cada fotografía fija es un momento privilegiado convertido en un objeto delgado que se puede guardar y volver a mirar."[\[19\]](#)

A pesar de la verdad que hay en sus palabras en cuanto a la permanencia de la fotografía fija frente a la efímera imagen en movimiento, hay que recordar como ya se mencionó que son distintos lenguajes que posibilitan enfatizar ciertos aspectos y que además una tecnología o forma de registro jamás definirá por sí misma la trascendencia de las imágenes que dé como resultado, pues ésta es condicionada por el talento o potencial animador de quien le utiliza.



Lluvia (Joris Ivens, 1929)

De esta forma es tan fácil recordar al hombre que Cartier-Bresson capturó mientras saltaba un charco o la fuerza de los rostros que conocemos gracias a Sebastiao Salgado, como los tendederos movidos por el viento en ***Lluvia*** de Joris Ivens (1929) o las manos y bocas que dan forma al vidrio en ***Glass*** de Bert Haanstra (1958).

Es notable que muchos creadores de foto fija han comenzado a interesarse en combinar las posibilidades de este modo de creación con las del video, que ahora pueden realizar desde su propia cámara. Esto ha desatado una ola de proyectos documentales multimedia interesantísimos y dignos de comentarse como los realizados por Rodrigo Cruz^[20] con los migrantes o por Ron Haviv en Libia.^[21]

Así, "la suposición de que las cámaras procuran una imagen objetiva e impersonal cedió ante el hecho de que las fotografías no sólo evidencian lo que hay allí sino lo que un individuo ve, no son sólo un registro sino una evaluación del mundo."^[22]



Brèves de Trotoirs (Olivier Lambert y Thomas Salva)

Los fotógrafos que así lo han deseado han aprovechado, además de las funciones de los nuevos equipos la plataforma brindada por internet, para plantear su postura ante la realidad mundial. De esta manera han surgido proyectos documentales sumamente valiosos como *Brèves de Trotoirs*,^[23] un webdocumental de Olivier Lambert y Thomas Salva, que "cuenta las historias extraordinarias de personajes ordinarios"^[24] y aprovecha el desarrollo de las nuevas tecnologías para hacer una narración maravillosa de la vida cotidiana a partir de sonidos, imágenes fijas y en movimiento. Curiosamente, su principal motivación fue el hecho de que el periodismo se encuentra en mala forma [...] y que el trabajar para los medios dominantes es poco desafiante y aburrido."^[25]

La diferencia básica entre el trabajo multimedia y el webdocumental, desde mi punto de vista, es que a pesar de que llegan a usar la misma materia prima como foto fija, video y sonido, los últimos plantean discursos no lineales que involucran al público para que cada uno brinde sentido a la narración, elija lo que quiere ver primero y lo que le interesa dejar para después.

En la entrevista publicada en *Nieman Storyboard*, Thomas Salva - quien es el encargado de la imagen de *Brèves de Trotoirs*- explica que a pesar de ser muy cercanos, la fotografía y el video no tienen la misma gramática y que el uso de la Canon 5D Mark II en un principio le resultó difícil sobre todo en cuanto a la estabilidad. Sin embargo, ha logrado crear un vínculo entre imagen fija y en movimiento aprendiendo cuál es el recurso adecuado para cada momento y cuáles son sus posibilidades expresivas.

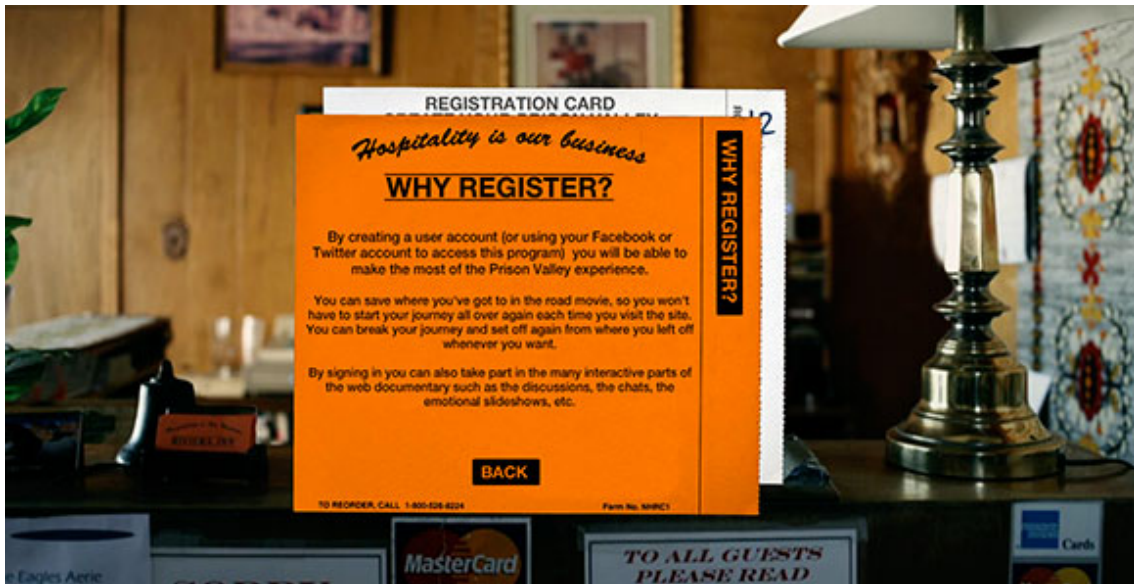
Sin duda alguna este proyecto comparte ciertas características con *One in 8 million*^[26], aunque dichas series multimedia de *The New York Times* no integran el video ni se asumen como documental (aunque lo sean), lo cual me parece una determinación importante por parte de Salva y Lambert.



Exile without End: Palestinians in Lebanon

Los trabajos que se presentan a sí mismos como webdocumental no necesariamente están hechos con cámaras VSLR ni fusionan video y fotografía. Tal es el caso por ejemplo de *[A]friq(s)*^[27] que es una compilación de entrevistas de personajes importantes en el desarrollo histórico del continente. Su formato, a pesar de ser atractivo, es mucho más árido que el de otros proyectos como *Exile without End: Palestinians in Lebanon*^[28] que a pesar de tratar un tema complejo tiene un diseño mucho más fresco, o *Prison Valley* (Philippe Brault y David Dufresne, 2009)^[29] que tiene una estructura bastante enredada donde incluso se invita al usuario a registrarse para poder vivir la experiencia del documental.

Es interesante en este sentido cómo en muchas de las ocasiones esta opción documental ha sido tomada por periodistas que no han encontrado en sus espacios de difusión la oportunidad de realizar trabajos de mayor profundidad e investigación, por lo que han optado por la *web* para crear proyectos de este tipo, que curiosamente han sido premiados o seleccionados tanto por instancias periodísticas como el World Press Photo como por festivales cinematográficos como el Rio International Film Festival (en el caso de *Prison Valley*).



Prison Valley (Philippe Brault y David Dufresne, 2009)

Como ya se dijo, uno de los rasgos más interesantes de los proyectos de webdocumental, integren o no el uso de la foto fija y el video es que suelen caracterizarse por una narración no lineal, en la que el público puede decidir de qué forma irá viendo el material que se le presenta. Es por tanto una situación mucho más interactiva que da una importante muestra de cómo es posible emplear las nuevas herramientas (sea internet, cámaras VSLR o cualquier otra) para plantear discursos novedosos a partir de la comprensión cabal de lo que cada avance tecnológico representa y permite.

Una reflexión que quedaría en el aire respecto a estos proyectos que comienzan a tomar fuerza y a proponer cuestiones realmente interesantes es analizar cuáles se asumen como documentales y cómo esta etiqueta de webdocumental parece referir a trabajos dignos y con una búsqueda de realización importante en una plataforma como internet donde suele haber mucha basura.

En cuanto a la discusión entre foto fija y video, no hay más que entender que son distintas formas de expresar la realidad, con similares reglas y características estilísticas. Sin embargo, cada una permite ciertas cosas. De ahí los trabajos multimedia que entrelazan a las dos.

Cabe además rescatar a Man Ray que decía "Fotografió lo que no deseo pintar y pinto lo que no puedo fotografiar"[\[30\]](#). Hacer foto fija, video o ambas es una decisión personal que debe tomarse a partir de la comprensión de lo que cada elemento logra, aunque su uso haya sido promovido en gran parte por intereses corporativos.

En este sentido y en contraposición al uso que ya describimos dan los consorcios de comunicación a las cámaras VSLR, resulta imprescindible recalcar que esta misma herramienta ha permitido a otro sector explorar nuevas formas creativas que les han llevado a documentar realidades de maneras eficientes y muy valiosas. Lo importante de este tipo de tecnología es analizarlas, conocerlas y saber qué es lo que nos permiten.

Al respecto, y antes de pasar al siguiente apartado, cabe mencionar que aunque la herramienta facilita la creación de ambas cosas con un mismo instrumento, el interés compartido entre fotógrafos de imágenes fijas y en movimiento se ha dado desde mucho tiempo atrás. Hay que mencionar por ejemplo a Henri Cartier-Bresson, Nacho López, Paul

Strand y Robert Frank, quienes a pesar de ser mayormente reconocidos por el trabajo desarrollado en el primer rubro, incursionaron e incluso hicieron grandes aportaciones al cine.

Nacho López, por ejemplo, trabajó como cineasta en los noticieros filmicos *Cine verdad*, *Cine selecciones*, *Cinescopio* y *Cine mundial*, así como en proyectos para el Instituto Nacional Indigenista. Filmó además material para un documental sobre la Revolución Cubana; sin embargo, Azcárraga Milmo, quien aportó los recursos para ello, guardó los rollos y el fotógrafo no pudo concluir su trabajo, por lo que prácticamente nadie ha tenido oportunidad de conocerlo.

Su acercamiento al documental se dio, según confesó a Rovirosa, inspirado en los textos de Paul Rotha y Grierson, que le hicieron ver a esta forma de hacer cine como "un excelente medio de difusión para exponer problemas sociales, problemas humanos y problemas políticos."^[31]

Sin embargo, la burocracia, la falta de apoyo y los diversos mecanismos de censura le impidieron lograr sus aspiraciones en los trabajos que realizó. Esto le hizo confesar que no le veía futuro al cine documental y que lo seguirían haciendo "algunos cineastas valientes, aventados y dispuestos a perder hasta la camisa, pero aisladamente, sin un apoyo oficial, por sus propios recursos bien o mal hecho."^[32]

Paul Strand dio el paso de la foto fija al cine documental también por motivaciones educativas, con una intención de dejar a un lado lo pintoresco y ayudar a la comprensión de la realidad. El trabajo de *Redes* que hizo en México no lo pudo concluir y se fue del país por la misma burocracia que enfrentaría Nacho López. Anteriormente había fotografiado *Manhatta* (1921 en colaboración con Charles Sheeler). También participó en *The Plow that Broke the Plains* (1936), *Heart of Spain* (1937), *Native Land* (1942) y *Tomorrow we fly* (1944)

Henri Cartier-Bresson, referente obligado al hablar de la fotografía, realizó varios trabajos documentales en las décadas de los 30s y 40s: *Victoire de la Vie* (1937), *L'Espagne Vivra* (1939) y *Le Retour* (1945). Además, asistió a Jean Renoir en varias películas con tintes críticos como *La Vie est à nous* (1936), *Une partie de campagne* (1936) y *La Règle du Jeu* (1939). A finales de los sesenta realizaría otros dos trabajos en cine a color: *Impressions of California* (1969-1970) y *Southern Exposures* (1971).

Henri Cartier-Bresson no sólo es otro fotógrafo que incursionó en el cine, sino que además aprovechó los avances tecnológicos en función de sus propósitos. No hay más que analizar el papel de la cámara Leica para este artesano de la luz que se caracterizó por su discreción y que encontró en esta herramienta la posibilidad de trabajar conforme a estos parámetros.

Robert Frank, por su parte, realizó *Cocksucker Blues* (1972), un documental sobre los Rolling Stones.

CINEASTAS CON CÁMARAS DE FOTO FIJA

El cine es víctima de los mismos errores. Nada más descubrir en él una posibilidad de belleza, se ha hecho de todo para atosigarlo y recargarlo en lugar de tender hacia una mayor simplicidad. Nuestras mejores películas son a veces espantosas por obedecer a un exceso de conciencia laboriosa y artificiosa.

Louis Delluc

Las cámaras VSLR han resultado un gran descubrimiento para el cine por sus bajos costos y la posibilidad de obtener un trabajo de alta calidad, sobre todo a partir de la óptica que se utilice y que ciertamente es más accesible que la de una cámara de video profesional.

A finales de 2009 Arri dio a conocer Alexa, una cámara de video de tal calidad que ahora sí se le nombra cine digital. Hago esta aclaración en función de la eterna disputa entre quienes comenzaron a usar video y quienes preferían la película, y la descalificación de los primeros por parte de los "cineastas" que aseguraban que el video era un arte menor.

La cámara Alexa tiene un costo mayor a los 50 mil dólares. Otros equipos de grabación digital equiparables como la Red One Epic cuestan aproximadamente 35 mil dólares sin los lentes que cuestan, cuando menos, 3 mil dólares más. Sin menospreciar a estos equipos que cualquiera de los que hacemos video quisiéramos tener, es comprensible el *boom* que ha resultado de cámaras VSLR como las de Canon, que sin ser equipos de video profesionales ni llegar a la calidad de imagen que poseen las herramientas antes mencionadas, tienen precios evidentemente más accesibles, aunque conllevan un sinnúmero de desventajas que surgen del simple y sencillo hecho de que no se trata de cámaras de video sino de fotografía. A pesar de ello se han realizado producciones con este tipo de herramientas; entre los casos más sonados - en ficción - están *Searching for Sonny*[\[33\]](#), de Andrew Disney o el último capítulo de la temporada de *Dr. House* de 2010, ambos hechos con la Canon 5D Mark II.[\[34\]](#)

La posibilidad de trabajar en video digital de alta calidad y emplear distintos lentes para recrear una profundidad de campo que no se había logrado antes más que con el celuloide, ha sido un descubrimiento que ha repercutido de forma considerable en la creación cinematográfica y específicamente en el área documental, en la que se ha dado una recuperación de valores estéticos en algunos casos plausible y en otros preocupante por pensar que la forma es más importante que el fondo de una creación fílmica de este tipo.

A reserva de que se mencionen más adelante algunas de las deficiencias que más destacan en este tipo de cámaras, lo interesante resulta el papel que han jugado en un proceso de rescate del video frente a quienes lo descalificaban por ser de "mala calidad".

En un debate establecido entre varios cineastas en el *Cuaderno de Estudios Cinematográficos* dedicado al Documental, Marceline Loridan explica la necesidad - innegable desde mi punto de vista - de que quien aprende el oficio toque la película y comprenda el manejo del trabajo artesanal que representa. Agrega: "Personalmente yo no filmo nada en video, pero tal vez algún día tendré que hacerlo. El punto importante es el talento, cualquiera que sea el medio..."[\[35\]](#)

Maricarmen de Lara defiende desde el inicio al video como una opción alternativa para un gran número de personas interesadas en el documental y solicita una reflexión que vaya más allá del uso monopólico que le ha dado la televisión.[\[36\]](#)

Carlos Mendoza considera que son más las ventajas que las desventajas que presenta el video como tecnología, en cuanto a documental se refiere, debido a los costos, la rapidez, lo liviano del equipo, la facilidad en la posproducción y el multicopiado. En la entrevista transcrita en el mismo *Cuaderno de Estudios Cinematográficos* antes citado, este documentalista menciona como una de las desventajas la calidad de la imagen, menor a la de la película.

Con estas herramientas, sin embargo, estas deficiencias han sido prácticamente superadas (aunque han surgido otras) y plantea además para el documentalista la oportunidad de realizar un trabajo de calidad visual a menor costo.

En consideración a que en el terreno del documental suele ser muy común que el mismo director realice la fotografía, puede decirse que estas cámaras apuntarán la generación de nuevos proyectos valiosos y apoyarán lo dicho por Gregg Toland: "... el cameraman está en perfecta libertad para realizar sus propias ideas e incluso para introducir alguna desviación

revolucionaria, por supuesto dentro de los límites de lo razonable. Esta libertad en la expresión de las ideas es para todo ser humano un precioso privilegio." [37]

EXPECTATIVAS

Y ponemos toda nuestra fuerza, todo nuestro entusiasmo ante nuestras imágenes, y depositamos detrás toda nuestra debilidad o nuestra melancolía desesperada. Las hacemos lo menos transparentes posible para que sólo se adivine la fuerza, pero unos ojos avezados podrían contemplarnos arrodillados a menudo detrás de ella,

Abel Gance

Desde mi punto de vista, la cuestión principal que se debe comprender es que cualquier cámara DSLR que haga video, como la 5D Mark II o la 7D de Canon, la Lumix GH1, la D7000 de Nikon o cualquier otra por el estilo no es una cámara de video... es una cámara réflex fotográfica que hace muy buen video.

Por lo tanto, sus características no son las adecuadas para la creación de video o por lo menos no son las acostumbradas en una cámara profesional exclusivamente fabricada para ese fin. Así, quien use una VSLR sufrirá con la estabilidad y dificultad para realizar movimientos, la ergonomía, la carencia de un *view finder*, la imposibilidad de controlar el audio (resuelta en la nueva 5D Mark III de Canon [38]), la necesidad de hacer clips de máximo 12 minutos, la forma en que se calientan las cámaras tras un uso continuo, la mayor presencia de *moiré*, la distorsión al efectuar paneos, etc.

Las altas luces también representan un problema, pero esto se debe más bien al recurso digital que pierde si se compara con la película, pues no se tiene la misma posibilidad de recuperar información de áreas sobreexpuestas.

Existe posibilidad de contrarrestar la problemática surgida por la mayoría de estos defectos con la adquisición de distintas herramientas que evidentemente son costosas. El adaptador para hombro cuesta alrededor de 2 mil 500 dólares, el estabilizador aproximadamente 700 y hay que agregar equipo para mejorar la calidad del audio.

Considero, sin embargo, que la cuestión es conocer la herramienta, sus defectos, sus cualidades y tomar la decisión de si uno desea utilizarla o no, bajo qué parámetros y cómo ha de enfrentar las diversas situaciones que puedan surgir. La pregunta que debe responder cualquier camarógrafo es qué tan cómodo se sentirá trabajando con este equipo, qué ventajas le ofrece y hasta dónde puede llegar con él.

En cuanto a si las cámaras VSLR (DSLR + Video) serán representativas, hay que considerar lo dicho por Sergei Eisenstein en cuanto a que "la ley de la selección natural desempeña sin duda un gran papel en la supervivencia de las formas de arte." [39] Las ventajas y desventajas son visibles para todos, pero aún con ello plantean un punto a favor de indispensable consideración: generan video de alta calidad con la posibilidad de usar distintos tipos de lentes y a un precio mucho más accesible que el que significaría una Alexa de Arri, que evidentemente tiene mucha mayor calidad. Lo importante es, como menciona Calvillo, proponer nuevos caminos a partir de aproximaciones heurísticas, programáticas y productivas al respecto. [40]

En cuanto al documental y su relación con este tipo de cámaras creo importante destacar la utilidad que pueden brindar para trabajar aspectos de la vida cotidiana pensando en su ligereza y practicidad. En función de lo relatado por Dziga Vertov en *El hombre de la cámara*,

este tipo de tecnologías cada vez más pequeñas y de mayor calidad permiten acercarse con más discreción a la realidad.

Si bien sabemos que el fotógrafo siempre interviene en los acontecimientos, por más cauteloso que intente ser, estos equipos mucho menos aparatosos podrían permitirle ser menos notorios para las demás personas e invadir menos el espacio, aunque, como aseguraba Cartier-Bresson "siempre estamos destinados a llegar como intrusos. Por eso, es esencial acercarse al sujeto de puntillas, aun si el sujeto es una naturaleza muerta. Una mano de seda y un ojo de lince es lo que deberíamos tener todos."[\[41\]](#)

Lo que sí nos facilitan las cámaras VSLR es el traslado, lo que se traduce en una mayor accesibilidad en cualquier momento. Esto permite usarles como aliados, pero como precisaba Jean Rouch de acuerdo con "su especialidad, su momento de utilización, su limitación."[\[42\]](#)

Es importante mencionar en este apartado que aparatos como éstos - y más aún los más accesibles como el iPhone - han traído consigo el término de la democratización de la tecnología, lo cual hay que tomar con reservas en varios sentidos.

En primer lugar sí son aparatos más económicos pero no por eso el grueso de la población puede acceder a ellos. Lo cierto es que los medios digitales han sido reconocidos por permitir un mayor acceso a más gente que tiene el talento pero no la solvencia para filmar o grabar con aparatos más costosos, así que cabría preguntarnos cuántos trabajos interesantes que existen hoy no hubieran sido posibles sin estas tecnologías más accesibles.

CONCLUSIÓN

En el contexto del documental en México, en el que los apoyos que se dan son pocos y según parámetros muchas veces cuestionables, resulta determinante la existencia de este tipo de cámaras para reducir costos y, por tanto, promover creaciones dignas para quien quiera utilizarlas con esos fines.

Las cualidades de la foto propiciadas por cualquier cámara son irrelevantes si no se cuida su valor real: ¿qué hay detrás de ella?, ¿qué se dice? y ¿cómo se dice? Así, podemos concluir que lo importante no es la cámara sino el fotógrafo. La discusión no debe ir en función de las nuevas tecnologías sino del uso que se hace de ellas y lo que proponemos a partir de sus posibilidades.

Las herramientas van cambiando día con día, pero la ética y los preceptos básicos del documentalista permanecerán utilice el artefacto que utilice. Después de todo, dice Epstein, "ya ahora estamos corrigiendo nuestro espíritu a partir de una realidad en la que nada se detiene, donde los valores sólo existen en la medida en que son cambiantes, donde nada es, sino que deviene, donde un fenómeno sin velocidad es inconcebible."[\[43\]](#)

CITAS Y NOTAS

[1] Charles Chaplin. "El gesto comienza donde acaba la palabra o ¡los *talkies!*" En: ROMAGUERA I Ramió, Joaquim y ALSINA Thevenet, Homero (eds). *Textos y Manifiestos del Cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*. 5a edición. Madrid: Cátedra. 2010, pág. 472.

[2] El menor costo es relativo pues aunque ya no se gasta en películas y químicos hace falta un equipo como una computadora, tarjetas de mayor capacidad y velocidad, impresoras, software, etc.

[3] VSLR: cámaras DSLR con las que se puede hacer video.

[4] DSLR (Digital Single Lens Reflex). Cámaras fotográficas digitales tipo réflex.

[5] FULL HD: Estándar de alta resolución de imagen de video de 1920 x 1080 pixeles, cuyas líneas son progresivas, lo que significa que se muestran al mismo tiempo a diferencia de los formatos 1080i que son entrelazados y alternan sólo 540 líneas por cada fracción de segundo.

[6] Jean Epstein. "El cinematógrafo continúa". ROMAGUERA I Ramió, Joaquim y ALSINA Thevenet, *Op. cit.*, pág. 487.

[7] 4K: Resolución de imagen de 4096 pixeles del lado horizontal y un número variable de pixeles verticales que suelen ser alrededor de 2160. Esto representa casi cuatro veces la calidad del Full HD.

[8] Paolo Bertetto. *Cine, fábrica y vanguardia*. Col. Punto y línea. Barcelona: Gustavo Gili. 1977, págs. 48-49.

[9] Manuel Calvello. "Video y Televisión: Dos Instrumentos Diferentes". En: GUTIÉRREZ, Mario (ed). *Video, tecnología y comunicación popular*. 4a ed. Perú: IPAL. 1989, pág. 100.

[10] André Bazin. "Jean Renoir, Roberto Rossellini y la TV". ROMAGUERA I Ramió, Joaquim y ALSINA Thevenet, *op. cit.*, pág. 549.

[11] SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara. 2008, pág. 259.

[12] *Ibidem*, pág. 273.

[13] Ryszard Kapuściński. *Los cínicos no sirven para este oficio. Sobre el buen periodismo*. Barcelona: Anagrama. 2002, pág. 37.

[14] Sontag, *op. cit.*, pág. 16.

[15] Abel Gance. "¡Ha llegado el Tiempo de la Imagen!". En: ROMAGUERA I Ramió, Joaquim y ALSINA Thevenet, *op. cit.*, pág. 459-460.

[16] Ansel Adams en: Susan Sontag, *op. cit.*, págs. 167-168.

[17] JPG: Es un modo de compresión de la fotografía digital, que disminuye su tamaño con la menor pérdida de calidad posible. Es un sistema de 8 bits (2^8), lo cual brinda 256 posibilidades tonales diferentes.

[18] RAW: Es el formato de imagen digital en el que el procesamiento no se da directamente desde la cámara. La decisión final o "revelado" la realiza el fotógrafo en su computadora con mucha mayor flexibilidad que con un archivo JPG. Cuenta con 16 bits, lo cual significa 65,536 posibilidades tonales.

- [19] Sontag, op. cit., pág. 35.
- [20] El caso de Rodrigo Cruz resulta además peculiar por ser de los fotógrafos que han ido de la creación de video a la de imágenes fijas, y no al revés como generalmente sucede.
- [21] En este caso, Haviv también usó un iphone. Multimedia disponible en <http://bcove.me/zr4fuic9>.
- [22] Sontag, op. cit., pág. 130.
- [23] *Brèves de Trottoirs*, *webdocumentaire*. Disponible en: <http://paris-ile-de-france.france3.fr/brevesdetrottoirs>
- [24] "Presentation" En: *Brèves de Trottoirs*, *webdocumentaire*. Disponible en: <http://paris-ile-de-france.france3.fr/brevesdetrottoirs/#/presentation>.
- [25] Andrea Pitzer. "Brèves de Trottoirs: Olivier Lambert and Thomas Salva create a multimedia map of Paris" En: *Nieman Storyboard*. 15 de octubre de 2010 [en línea] Disponible en: <http://www.niemanstoryboard.org/2010/10/15/breves-de-trottoirs-olivier-lambert-and-thomas-salva-create-a-multimedia-map-of-paris/>.
- [26] *One in 8 million*. The New York Times. Disponible en: <http://www.nytimes.com/packages/html/nyregion/1-in-8-million/index.html#>.
- [27] *[A]frique(s)* Disponible en: <http://www.ina.fr/web-documentaire>.
- [28] *Exile without end*. Disponible en: <http://www.cbc.ca/news/interactives/shatila/>.
- [29] *Prison Valley*. Disponible en: <http://prisonvalley.arte.tv/?lang=en>.
- [30] Sontag, op. cit., pág. 259.
- [31] José Rovirosa. "Miradas a la realidad". México: CUEC-UNAM. 1990, pág. 38.
- [32] *Ibidem*, pág. 48.
- [33] En este caso se adaptó óptica Nikon a la cámara con la finalidad de poder operar el diafragma desde el anillo del lente.
- [34] Mención aparte merece *Paranmanjang*, de Chan-wook Park, realizada con distintos lentes adaptados a Iphones.
- [35] Vid Cuadernos de Estudios Cinematográficos: Documental. México: CUEC - UNAM. 2006. pág. 19.
- [36] *Ibidem*.
- [37] Gregg Toland. "El cameraman cinematográfico". En: ROMAGUERA I Ramió, Joaquim y ALSINA Thevenet, op. cit., pág. 342.
- [38] La cámara 5D Mark III de Canon fue dada a conocer recientemente y ha resuelto algunos asuntos como un control de profundidad de campo, una pantalla antireflejos, mayor control de las funciones, una salida para audífonos y mejor sistema de comprensión.

[39] Sergei Eisenstein. "El cine en relieve". ROMAGUERA I Ramió, Joaquim y ALSINA Thevenet, op. cit., pág. 513.

[40] Manuel Calvello. "Video y Televisión: Dos Instrumentos Diferentes". Op. cit., pág. 101.

[41] Henri Cartier-Bresson. "El instante decisivo" (1952). En: FONTCUBERTA, Joan (comp). *Estética fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili. 2003, pág. 225.

[42] Jean Rouch. "¿El cine del futuro?" En: ROMAGUERA I Ramió, Joaquim y ALSINA Thevenet, Homero op. cit, pág. 156.

[43] Jean Epstein. "El cinematógrafo continúa". Op. cit., pág. 487.

BIBLIOGRAFÍA

[A]frique(s) Disponible en: <http://www.ina.fr/web-documentaire>.

ALSINA Thevenet, Homero (eds). *Textos y Manifiestos del Cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*. 5a edición. Madrid: Cátedra. 586 pp.

ALTMAN, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Trad. Carles Roche Suárez. Barcelona: Paidós. 1999. 332 pp.

BAZIN, André. "Jean Renoir, Roberto Rossellini y la TV". ROMAGUERA I Ramió, Joaquim y ALSINA Thevenet, Homero (eds). *Textos y Manifiestos del Cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*. 5a edición. Madrid: Cátedra. 586 pp.

BERTETTO, Paolo. *Cine, fábrica y vanguardia*. Col. Punto y línea. Barcelona: Gustavo Gili. 1977. 148 pp.

Brèves de Trottoirs, webdocumentaire. Disponible en: <http://paris-ile-de-france.france3.fr/brevesdetrottoirs>

CARTIER-BRESSON, Henri. "El instante decisivo" (1952). En: FONTCUBERTA, Joan (comp). *Estética fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili. 2003. Pág. 225

CALVELLO, Manuel. "Video y Televisión: Dos Instrumentos Diferentes". En: GUTIÉRREZ, Mario (ed). *Video, tecnología y comunicación popular*. 4a ed. Perú: IPAL. 1989.

Cuadernos de Estudios Cinematográficos: Documental. México: CUEC - UNAM. 2006. 139 pp.

Cuadernos de Estudios Cinematográficos: Aspectos tecnológicos. México: CUEC - UNAM. 2006. 175 pp.

DÍAZ Lombardo, Ethiel Cervera. *Pintando con la luz. Foto, cine y video.* México: Plaza y Valdés. 2005. 225 pp.

DELLUC, Louis. "Fotogenia". En: ROMAGUERA I Ramió, Joaquim y ALSINA Thevenet, Homero (eds). *Textos y Manifiestos del Cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones.* 5a edición. Madrid: Cátedra. 586 pp.

EISENSTEIN, Sergei. "El cine en relieve". ROMAGUERA I Ramió, Joaquim y ALSINA Thevenet, Homero (eds). *Textos y Manifiestos del Cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones.* 5a edición. Madrid: Cátedra. 586 pp.

EPSTEIN, Jean. "El cinematógrafo continúa". ROMAGUERA I Ramió, Joaquim y ALSINA Thevenet, Homero (eds). *Textos y Manifiestos del Cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones.* 5a edición. Madrid: Cátedra. 586 pp.

Exile without end. Disponible en: <http://www.cbc.ca/news/interactives/shatila/>

GANCE, Abel. "¡Ha llegado el Tiempo de la Imagen!". En: ROMAGUERA I Ramió, Joaquim y ALSINA Thevenet, Homero (eds). *Textos y Manifiestos del Cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones.* 5a edición. Madrid: Cátedra. 586 pp.

KAPUSCINSKI, Ryszard, *Los cínicos no sirven para este oficio. Sobre el buen periodismo.* Barcelona: Anagrama. 2002. 124 pp.

One in 8 million. The New York Times. Disponible en: <http://www.nytimes.com/packages/html/nyregion/1-in-8-million/index.html#>

PITZER, Andrea "Brèves de Trottoirs: Olivier Lambert and Thomas Salva create a multimedia map of Paris" En: *Nieman Storyboard.* 15 de octubre de 2010 [en línea] Disponible en: <http://www.niemanstoryboard.org/2010/10/15/breves-de-trottoirs-olivier-lambert-and-thomas-salva-create-a-multimedia-map-of-paris/>

Prison Valley. Disponible en: <http://prisonvalley.arte.tv/?lang=en>

ROVIROSA, José. "Miradas a la realidad". México: CUEC-UNAM. 1990. 146 pp.

ROVIROSA, José. "Miradas a la realidad II". México: CUEC-UNAM. 1990. 137 pp.

SONTAG, Susan. "Sobre la fotografía". México: Alfaguara. 2008. 285 pp. Pág. 259

SPENCER Chaplin, Charles. "El gesto comienza donde acaba la palabra o ¡los *talkies!*" En: ROMAGUERA I Ramió, Joaquim y ALSINA Thevenet, Homero (eds). *Textos y Manifiestos del*

Cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones. 5a edición. Madrid: Cátedra. 2010. 586 pp.

ROUCH, Jean. "¿El cine del futuro?" En: ROMAGUERA I Ramió, Joaquim y ALSINA Thevenet, Homero (eds). *Textos y Manifiestos del Cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones.* 5a edición. Madrid: Cátedra. 586 pp.

TOLAND, Gregg. "El cameraman cinematográfico". En: ROMAGUERA I Ramió, Joaquim y ALSINA Thevenet, Homero (eds). *Textos y Manifiestos del Cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones.* 5a edición. Madrid: Cátedra. 586 pp.

Leer **169** veces

Sara Escobar Peña

Estudia la Maestría en Cine Documental en el Posgrado de Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Ha colaborado como fotógrafa en Canal seis de julio, *Milenio Diario*, Milenio Televisión y Getty Images Latam, entre otros. Es egresada de la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Ha realizado talleres en distintas ediciones de la Expo-Fotoperiodismo y en el Instituto Internacional de Periodismo José Martí en La Habana, Cuba.