

Introducción

Este Proyecto de Grado propone una posición de cambio frente a los nuevos medios de comunicación en favor de la distribución del cine documental independiente en la Argentina. Está desarrollado a manera de ensayo y se enmarca dentro de esa categoría. De la misma manera se encuentra delimitado por la línea temática Medios y Estrategias de Comunicación, propuesta por la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo en la organización de la producción académica del nombrado Proyecto de Grado.

El proyecto está orientado a proponer nuevas formas de distribución cinematográfica para los realizadores y productores independientes de documentales en Argentina. También está destinado a proponer como alternativa creativa a los nuevos medios de comunicación para promover el documental argentino y utilizarlos para su difusión. El proyecto brinda una visión de cambio para los documentalistas independientes argentinos, a quienes se les propone una nueva forma de abordar sus proyectos. Si se tiene en cuenta que la realización independiente de la industria, está determinada por la capacidad de sus propios realizadores para dar a conocer su obra en los medios de la actualidad, se debe ser consciente de la fuerte traba que conlleva la industria para con los independientes. Este trabajo pretende encontrar una solución tanto creativa como técnica para la distribución de documentales fuera de los círculos habituales y dentro de un nuevo espacio al alcance de una gran porción de realizadores no profesionales que desean dar a conocer su obra. Al ser un ensayo, realiza una mirada crítica de la opción cultural que suponen dichos medios comunicacionales.

El tema principal para la realización de este ensayo surge de una necesidad de contar con un sistema mediático de fácil acceso a un bajo costo de distribución. Muchos de

los realizadores no profesionales, o novatos, principalmente de pequeña envergadura económica, consideran una tarea muy difícil encontrar en los medios habituales de distribución y difusión audiovisual una manera fácil de exponer un producto terminado. Por esa razón se considera a los nuevos medios de comunicación posicionándolos –por su accesibilidad– como una alternativa a las pautas económicas de los medios audiovisuales. Por otro lado, esta forma de pensar a los nuevos medios lleva a una nueva manera de producir contenidos audiovisuales del ámbito documental con un formato distinto, tanto creativo como técnico, y pensado para ser visto por los usuarios principales de los nuevos medios de comunicación.

Dentro de los objetivos principales de este proyecto, se inscriben cuestiones como: conocer los orígenes y la actualidad del cine documental independiente en Argentina. Asimismo conocer el mercado cinematográfico de dicho país y comprender el funcionamiento de la difusión y distribución en la industria. También intenta dar cuenta de las opciones que existen actualmente para los realizadores y productores independientes dentro del mercado. El trabajo también busca conocer los nuevos medios de comunicación y su impacto en Argentina, y con esto encontrar una utilidad para la distribución del cine documental independiente. Sin dejar de lado que se propone a analizar el cambio cultural y social –de consumo cinematográfico– a causa de los nuevos medios en la difusión audiovisual en el país.

Se plantea el objeto de estudio a partir de una breve búsqueda histórica de la codificación de un cine documental. Tomando como guía los lineamientos que propone Bill Nichols cuando observa que: “Utilizando las capacidades de la grabación de sonido y la filmación para reproducir el aspecto físico de las cosas, el filme documental contribuye a la formación de la memoria colectiva” (1997, p. 13), se busca la comprensión del alcance

de un cine documental. Dentro de este marco, el cine documental argentino surge y se implanta dentro de las páginas de la historia audiovisual de este país.

Al conocer los inicios del documental argentino y discurrir entre su historia, se llega al cine documental actual y sus métodos de producción en la industria cinematográfica del país. Es necesario rastrear entonces, los documentales realizados en la industria para finalmente comprender el concepto de independencia dentro de ésta. Se toma como base los realizadores pequeños, por decirlo de algún modo, que están al margen de la producción cinematográfica de la industria como tal, para proponer una nueva forma de distribución de sus obras. Por esa razón, se exponen los canales de distribución cinematográfica en la Argentina, los métodos de producción en contraposición con los documentales independientes, y por supuesto, las productoras destinadas a este tipo de cine, ya sea independiente o no.

En este punto se deben conocer los nuevos medios de comunicación, tema que comprende este trabajo, para considerarlos a la hora de la difusión de un cine documental independiente. En las palabras de Lev Manovich: “(...) la comprensión popular de los nuevos medios los identifica con el uso del ordenador para la difusión y la exhibición, más que con la producción.” (2005, p. 63). Eso es lo que guía este ensayo. La utilización de los nuevos medios de comunicación (Internet, los sitios Web, el multimedia, los videojuegos, la realidad virtual, entre otros), como opción para distribuir y realizar los documentales independientes en el país. Los nuevos medios entonces tienen un lenguaje propio, con métodos discursivos únicos, desde sus inicios, pasando por su avance tecnológico hasta el presente donde su alcance es global. Es importante construir un contexto dentro de este país y ver cómo los nuevos medios de comunicación se han implantado en Argentina con todos sus pormenores utilizando las nuevas tecnologías.

El primer capítulo del Proyecto de Grado pretende sentar las bases para entender un contexto tanto teórico como histórico. Describe una pequeña introducción a la idea de lo que significa el cine documental. Se divide en dos subcapítulos que pretenden describir la historia del cine documental desde sus inicios y sentar las bases prácticas de este formato cinematográfico. El primer subcapítulo (1.1 Breve historia del cine documental) describe brevemente la gestación del cine en el mundo y expone los usos que se han derivado de esta tecnología hasta la configuración de un cine documental como tal. El segundo (1.2 Bases del cine documental) refuerza la idea de lo que un documental es en forma y contenido así como sus métodos de producción característicos. Es en este punto donde se configura el objeto en cuestión de este proyecto.

El capítulo siguiente, se basa en la división del primero pero se enfoca específicamente en la historia del cine argentino. En primera instancia se retoma la idea de lo que un documental es y cómo funciona para llegar al primer subcapítulo (2.1 Breve historia del cine documental argentino) donde se presenta una breve historia del cine documental argentino, sus más grandes exponentes, sus principales líneas de abordaje temático y sus características propias. En contraste con lo anterior el segundo subcapítulo (2.2 El documental argentino en la actualidad) muestra la visión y producción documentalista actual en Argentina. Aquí se ve como la codificación de una visión documental tiene lineamientos propios para abordar un proyecto audiovisual.

En el tercer capítulo del trabajo se presentan las formas básicas para producir y realizar un documental dentro de la industria argentina cinematográfica. Dividido en tres subcapítulos comienza por explicar la posición actual del cine documental dentro de la industria. En este primer subcapítulo (3.1 El documental en la industria del cine argentino) se pretende dar una visión general de cómo la industria del cine argentino está codificada para la producción de cine documental dentro de dicho país. A continuación, el segundo

subcapítulo (3.2 Principales exponentes de producción documental) se centra en exponer cómo las grandes productoras de Argentina utilizan el mercado para difundir por los medios audiovisuales habituales. Por último (3.2 Medios de distribución y producción documental), se rastrea la forma para difundir un proyecto dentro de la industria cinematográfica para lograr una comparación y entender el concepto de independencia en el cine. Muestra principalmente lo que un realizador debe hacer para difundir su producto audiovisual. Al final del capítulo se plantea una primera visión acerca de los medios habituales de distribución cinematográfica y prepara el terreno para adentrarse en la teorización de los nuevos medios de comunicación en el siguiente capítulo.

En este punto del proyecto es necesario sentar una base teórica para explicar los nuevos medios de comunicación. El cuarto capítulo está dividido en tres subcapítulos en el siguiente orden y contenido: en primer lugar (4.1 Teoría de los nuevos medios) se realiza una exposición teórica de numerosos estudiosos para lograr una definición homogénea de lo que son los nuevos medios de comunicación. En el segundo subcapítulo (4.2 Métodos discursivos y de lenguaje) se utiliza esa codificación realizada previamente para explicar el funcionamiento de los nuevos medios. Se tiene en cuenta principalmente la forma de cómo éstos funcionan y son manejados por los usuarios de los nuevos medios. A continuación (4.3 Avance y alcance de los nuevos medios) se pretende ver cómo los nuevos medios han cambiado la relación entre espectador/obra que se ha visto deformada por la incorporación de estas nuevas formas de distribuir y difundir contenido audiovisual. Así se puede pensar entonces en esas nuevas tecnologías aplicadas para la difusión de obras audiovisuales, cosa que se realiza en el último capítulo.

Éste es el capítulo donde se condensa toda la teorización realizada durante todo el trabajo y se realiza una visión crítica acerca del uso de los nuevos medios de comunicación como una posibilidad rentable y accesible para los realizadores y productores

independientes. El primer subcapítulo (5.1 Nuevos formatos para la difusión) plantea cuales son los principales formatos que se han creado con el advenimiento de los nuevos medios de comunicación pensados como una nueva visión para los realizadores independientes de la industria y como una posibilidad para sus propios proyectos. En el segundo subcapítulo (5.2 La industria cinematográfica y los nuevos medios) se pretende encontrar en los nuevos medios un campo para que la industria del cine funcione de manera única y especial. Se tiene en cuenta el alcance que tienen los nuevos medios a nivel global y se enfoca en proponerlos como una herramienta creativa para los contenidos audiovisuales. En el tercero (5.3 Ventajas y desventajas de los nuevos medios de comunicación) se vuelca una visión analítica del funcionamiento como tal de los nuevos medios de comunicación para la difusión de documentales independientes y el uso de la tecnología para la realización de contenidos audiovisuales. Por último, (5.4 Difusión documental independiente en los nuevos medios) se plantean las necesidades principales de los realizadores para difundir sus obras y como los nuevos medios son una herramienta accesible tanto creativa como técnicamente para resolver de forma rápida y eficaz esas falencias que se pueden generar dentro de la industria del cine. Para esto, se proponen las bases para la configuración de un documental interactivo que haga uso de las facilidades promovidas por los nuevos medios de comunicación y se intenta otorgar una posibilidad innovadora frente a la relación entre los documentalistas independientes y estos nuevos circuitos.

La metodología principal para abordar este proyecto se basa principalmente en la visión crítica de la forma de producción documental argentino.

Al comparar estas dos grandes investigaciones teóricas –el cine documental argentino y los nuevos medios de comunicación–, se puede empezar a proyectar una mirada crítica hacia el uso de estas nuevas tecnologías a través de las personas comunes, en

este caso los documentalistas independientes. Se encuentran aquí los nuevos formatos que dichos avances tecnológicos han traído consigo donde eventualmente se pueden considerar como opciones distintas e innovadoras, fuera de los círculos habituales de distribución.

Finalmente se intenta considerar a una nueva industria dentro de los nuevos medios. No una industria como se conoce hoy en día, sino una nueva industria donde todo aquel con acceso a estos nuevos medios pueda encontrar una manera novedosa para la distribución de su obra, y más exactamente, los realizadores y productores documentalistas independientes.

1. Una mirada realista

Bajo el inmenso número de descubrimientos y sucesos del siglo XX, el cine se impone como uno de los más significativos en el ámbito del entretenimiento. Una tecnología capaz de reproducir imágenes en movimiento sería el sueño consumado de dos hermanos, quienes lograron sorprender hasta lo más profundo de su ser a un grupo de incrédulos espectadores. Auguste y Louis Lumière perfeccionaron la técnica para reproducir imágenes en movimiento y presentaron su invento aquel 28 de diciembre de 1895 en el salón hindú del bar Capuchinos en la ciudad de París. Aunque no fueron ellos los únicos en incursionar en esta tecnología –ya que sin los estudios previos en el campo de la fotografía no hubiera sido posible su consecución– es a quienes se les atribuye esa primera proyección frente a un público utilizando el cinematógrafo. La intención de plasmar en imágenes el movimiento estuvo presente en los hombres quienes acuñaron y forjaron un arte que no ha cesado desde entonces; el cine. Las posibilidades han sido infinitas y dictaminadas sólo por cada uno de los artistas que han adoptado esta profesión

como un estilo de vida y expresión. Los profesionales en la técnica de la reproducción de imágenes en movimiento conllevan en su haber la posibilidad de crear, mostrar y exponer mundos en movimiento para el deleite de las masas.

1.1 Breve historia del cine documental

Dentro del contexto histórico de finales del siglo XIX y principios del siglo XX el cine daba sus primeros pasos y se instauraba dentro de la cultura de la sociedad. Sus primeras expresiones estuvieron determinadas principalmente por la técnica más que por la expresión artística y su forma aún no conocía su potencial.

Los primeros intentos de recrear el movimiento estuvieron a cargo de fotógrafos profesionales quienes lograban la captura de un movimiento en una sucesión de imágenes. Sin embargo no fue hasta la llegada de los Lumière que fue posible ver ese movimiento de forma continua por primera vez. Esta toma de imágenes consecutivas a una cadencia determinada y su posterior proyección hicieron del cine un espectáculo. “Estas primeras películas, consistían en pequeños rollos de un minuto de duración, aproximadamente, que se limitaban a la toma ininterrumpida de la realidad en movimiento.” (Feldman, 1991, p. 26).

Surge entonces un espectáculo para ferias y parques que impresionaba y deslumbraba a la gente. Esta afición del pueblo por este artefacto estaba dada principalmente por el hecho de ver su propia realidad representada en una pantalla, donde no se suponía que debía aparecer sino el blanco mismo de ésta. Fue esa realidad representada en movimiento ante sus ojos lo que hizo del cine un espectáculo único. Era un documento en imágenes de la vida cotidiana de la sociedad. Esto le otorgó al cine una importante cualidad; la de representar lo real en pantalla.

Basándose en eso, los hermanos Lumière decidieron mostrar la realidad tal y como era y no se limitaron únicamente a mostrar su propia sociedad. Numerosos técnicos fueron entrenados por ellos mismos para realizar viajes y registrar lo que sucedía alrededor del mundo (Feldman, 1991, p. 26). Se destacaban escenarios pintorescos, con desfiles, ceremonias y diversas curiosidades que podrían ser lo suficientemente interesantes para ser vistos de vuelta en París. Estas películas de corta duración plasmaban en imágenes el mundo gracias a los corresponsales enviados a filmar en distintos países para mostrar una realidad desconocida y nueva. Era el trabajo de estos operadores el de documentar todo cuanto creyeran podría acumular la mayor cantidad de espectadores durante su reproducción.

En esta primera etapa del cine, su forma era pura y llanamente informativa. Se basaba plenamente en registros de la realidad y la actualidad. Mostraba la vida cotidiana tal y como era. Una llegada de un tren a una estación en París, la salida de los obreros de una construcción, entre tantas otras. La vida quedó documentada por los primeros realizadores sin ninguna intervención por ellos mismos. Aunque no debe olvidarse el hecho de que el realizador nunca va a estar completamente ajeno al registro. Decidir qué parte de la realidad mostrar, cómo mostrarla, y hasta en qué momento, se puede considerar una intervención.

La imagen de este documental [primitivo] se presentaba, sin dudas, como una verdad del mundo, como si éste apareciera en la imagen, en el sentido del idealismo baziniano, sin la intervención humana. Los cineastas políticos van a considerar “falsa” la imagen ontológica del mundo, precisamente porque ella oculta su proceso de producción y de ese modo reproduce un *statu quo* dominante o contribuye a su perpetuación.

(Bernini, 2004 p. 42)

A pesar de existir latente la idea de un cine documental, la falta de teorización hacía que no se concibiera todavía. El término documental no se consideró sino hasta la segunda década del siglo XX en Francia donde se hablaba de películas sobre viajes, aunque no haya sido adoptado de inmediato (Paz, 1999, pp. 42-44).

Se puede encontrar esa primera gestación de una idea de documental probablemente en Rusia, de la mano de Dziga Vertov con su *Kino-eye* (Cine-ojo) y su grupo. Este realizador produjo noticiarios educativos a favor de la lucha revolucionaria en Rusia durante los años veinte. “Como creyente apasionado del valor de la vida real según la cámara la captaba (...) llegó a aborrecer la forma artificial y ficticia con que la cinematografía burguesa presentaba la vida.” (Rabiger, 2005, p. 20). La vida cotidiana era utilizada como medio que nutría el hecho de hacer cine. Las imágenes que se podían ver eran conocidas entre la sociedad o por lo menos familiares para ellos. Era donde se podía encontrar su propia realidad documentada. Sin embargo harían falta seis años más para que la idea de un cine documental se viera claramente.

“La leyenda fundacional quiere que fuera John Grierson quien por primera vez pervirtió el adjetivo habitual para emplearlo como sustantivo. Fue en el *New York Sun*, el 8 de febrero de 1926, en un artículo dedicado a la segunda película de Robert Flaherty,

Moana.” (Breschand, 2004, p. 7). Sin embargo, la primera película de Flaherty: *Nanook, el esquimal* (Nanook from the north, 1922) es considerada como la primera película documental.

Desde ese momento se empieza a pensar al cine documental como un género específico dentro del medio. El cine empieza a mostrar la vida cotidiana, la propia realidad, pero con una intención diferente. Esta vez iba más allá de la simple presentación de acontecimientos de los noticieros y se inauguraba un nuevo movimiento. Es ahí donde el cine documental adopta su forma y sus primeras teorías. Grierson se refiere a este tipo de cine y habla de un “tratamiento creativo de la realidad”.

En los Estados Unidos se desarrolló la realización de documentales siguiendo la línea y el ejemplo de Flaherty. Con películas que denunciaron a un gobierno inconsciente del daño ambiental y ecológico, los productores tuvieron que trabajar sin ninguna ayuda del estado para lograr estos documentales de denuncia (Rabiger, 2005 p. 22). A diferencia de los Estados Unidos, en Gran Bretaña las películas hablaban de la fuerza del pueblo y su dignidad frente al trabajo. Se ve claramente una distinción en los pensamientos de estas dos potencias mundiales. En los Estados Unidos, se estaba viviendo lo que se conoció como la gran depresión, la crisis que azotó al país a principios de la década del 30. Sus realizadores intentaron documentar y presentar a su gobierno como el culpable de aquella crisis, para lograr que la gente tome medidas en el asunto y no permita que algo así suceda. Por otro lado, Europa venía de la Primera Guerra Mundial y sus realizadores, en vez de atacar a un gobierno, sostuvieron la idea de que el trabajo era lo que los iba a sacar adelante.

Durante la Segunda Guerra, los alemanes vieron en el cine documental una herramienta fundamental para difundir su ideología a una generación aficionada al espectáculo cinematográfico. Sus películas propagandistas y fuertemente cargadas del

idealismo Nazi fueron altamente explotadas. A modo de ejemplo se encuentran dos documentales de Leni Riefenstahl, *El triunfo de la voluntad* (Triumph des Willens, 1937) y *Olimpiada* (Olympia, 1938). “(...) dos obras épicas que están tan logradas por lo que se refiere a los elementos argumentales y musicales de la filmación que pueden calificarse, sin lugar a dudas, como obras maestras entre los documentales de todos los tiempos.” (Rabiger, 2005, p 24). El uso del medio cinematográfico y específicamente dentro del género documental, hizo que los alcances de este tipo de obras fueran mucho más allá y no se limitaran únicamente a mostrar la vida cotidiana. “Resulta [muy] incómodo para los historiadores del cine que el gran arte cinematográfico sirva para ensalzar a una figura tan monstruosa como la de Hitler, pero el trabajo de Riefenstahl sirve como valioso recordatorio de que la representación de la realidad precisa un intérprete sabio y responsable si deseamos que el arte esté del lado de los buenos.” (Rabiger, 2005, p. 24). Se ve claramente la dimensión que ha alcanzado el cine documental hasta este punto. Ha pasado de ser una simple atracción en ferias y parques y se ha convertido en un arma de convencimiento única en su clase. Es ahora el documental la razón por la cual hacer cine se convierte en un oficio cargado de responsabilidad.

La técnica documental había estado limitada por su propia incomodidad. Los pesados equipos y maneras de uso hacían que las cosas se complicaran. Las cámaras eran grandes y pesadas, y para lograr un sonido sincronizado se necesitaban equipos de grabación igual de pesados. Los directores se vieron forzados a sustituir su manera de representar la realidad.

Con demasiada frecuencia la vida se escenificaba, pero rara vez se captaba tal y como era en realidad. Pero los adelantos tecnológicos cambiaron el panorama. Uno fue la grabación de sonido en cinta magnética, que se efectuaba por medio de una grabadora portátil de tamaño bastante reducido y el otro fue la cámara Eclair, con

su propio recubrimiento y mecánicamente silenciosa, que hicieron posible la filmación sincronizada con cámara portátil.

(Rabiger, 2005, p. 25)

Esta innovación tecnológica dentro del mundo del cine hizo que la realidad se viera de manera completamente distinta. Su efecto causó que los espectadores percibieran la realidad tal cual había sido registrada por la lente de la cámara y esto habría de servir como suficiente prueba de su veracidad. La cámara se convierte en el sujeto observador de una realidad que acontecía ante sus ojos. “Solamente eran necesarias dos personas (...) [y] se podía seguir la acción a donde quiera que ésta llevara. La cámara se convirtió en observador activo (...) que requería la nueva fórmula cinematográfica.” (Rabiger, 2005 p. 25). Las imágenes ahora eran tomadas en el mismo momento en que sucedía la acción, sin necesidad de recrear la realidad sino simplemente estar en el lugar de los hechos. La realidad empieza a tener una importancia fundamental para este nuevo tipo de cine documental. El hecho por sobre la técnica. Los realizadores preferían tomar la realidad de manera concisa que hacerlo de manera linda o prolija.

A raíz de estas innovaciones tecnológicas, los realizadores empiezan a pensar de una nueva forma al cine documental. Nacen dos corrientes conocidas como el cine directo, promovido en Norteamérica por los hermanos Maysles, Fred Wiseman y otros cineastas, y el *cinema vérité* cuyo nombre se debe al francés Jean Rouch luego de estudiar a fondo la etnografía africana (Rabiger, 2005, p. 26).

El documentalista de cine directo ponía la cámara como testigo de una determinada situación de tensión y esperaba hasta que se producía la crisis; en la versión de Rouch del *cinema vérité* se trataba de precipitar o provocar esa situación de tensión. El realizador de cine documental directo aspiraba a ser invisible; el del *cinema*

verité de Rouch era un participante declarado. En el cine directo hacía el papel de espectador de lo que aconteciera; en el *cine verité* adoptaba el de provocador del acontecimiento.

(Barnow, 1974, s.p.)

Este cambio en la manera de encarar una filmación acerca de la realidad hizo que el espectador también cambiara su manera de relacionarse con el cine documental. Por un lado, el realizador –sea defensor del cine directo o del *cinema verité*–, quien está de algún modo eligiendo la realidad a mostrar, que luego cuando se haga el montaje de la película puede cambiar completamente su sentido, es la entidad que conduce el desarrollo de dicha realidad. El espectador es quien se va a encargar de decidir, consciente o inconscientemente, si lo que se muestra es un desarrollo natural de los hechos o si han sido intervenidos de alguna forma por parte del realizador, sea en montaje o por su propia actuación dentro del contexto.

Para la década de 1960, los costos en las producciones de documentales tuvieron un alza importante a causa de la película virgen en color, cuyos costos eran mucho más elevados. Esto hizo que el documental tuviera un fuerte contratiempo para producirse. Asimismo, la televisión estaba empezando a disminuir el ingreso en las taquillas de cine y obligó al documental a desplazarse a las pantallas hogareñas (Rabiger, 2005 p. 29). La supervivencia de los realizadores de documentales dependía en gran medida de los ejecutivos de televisión, quienes aceptaban o no transmitir las películas. “Su inclusión en un programa de esparcimiento presenta algunas dificultades, porque el que su extensión y contenido resulten adecuados depende de la opinión de cada persona en particular.” (Rabiger, 2005 p. 29). Los documentales eran considerados lentos y de poco atractivo para

las masas que buscaban entretenerse. Sin embargo los documentales son la forma de examinar hechos de importancia en el medio del cine.

Actualmente, los avances en la televisión por cable hacen que la demanda de contenidos sea mucho más sectorizada y los documentales encuentren en este medio su lugar. También los videoclubes especializados y los canales de documentales han hecho que la esencia de realizar un documental no se vea perdida entre las dificultades monetarias. Las nuevas tecnologías como el video digital aportan a que la realización de documentales sea mucho más accesible para los directores y productores. La aparición de cámaras con tecnología de punta en video digital permiten la grabación de documentales de forma sustancialmente más sencilla que antes. Esto hace que la función de la cámara como sujeto observador se potencie en el sentido de que siempre existe la posibilidad de que la realidad sea tomada en el instante preciso. Los documentales surgen de la propia realidad y existen por y para quien tenga una buena historia para contar.

La actualidad del cine documental se estudia en mayor profundidad más adelante en este trabajo.

1.2 Bases de un cine documental

A continuación, después de revisar, de manera muy general la historia del cine documental, se debe llegar a una primera conclusión de lo que este tipo de cine es en forma y contenido. Se estudia y se reflexiona sobre el documental y se intenta dar una visión general de lo que este género cinematográfico se propone.

Entonces, ¿qué es un documental? Se puede empezar a determinar la forma de un documental al compararlo con lo que no es. Un documental no es una película de ficción. Sus personajes e historias no han sido creadas por un escritor, guionista o director. Su principio fundamental es el de mostrar objetivamente la realidad. Es en un sentido puro, retomando las palabras de Grierson, un tratamiento creativo de la realidad. Es creativo en cuanto al enfoque que se le da para su desarrollo y depende de la decisión del propio realizador para contar una realidad determinada. Pero al hablar de una objetividad para con la realidad y la verdad se llega a un punto de discordia. ¿Puede un documental ser realmente objetivo? ¿Cuánto de la propia subjetividad del realizador está presente en su obra?

Los realizadores de documentales son cineastas tanto como los directores de ficción. Están a cargo de contar creativamente una historia real. No pueden ser considerados periodistas o investigadores, porque su trabajo es contar una historia creativamente. La mayoría de documentalistas se consideran narradores de historias y no periodistas (Aufderheide, 2007, p.1). Los documentalistas buscan la verdad en el documental. Pero no la verdad absoluta, ya que esto sería un imposible desde el punto de vista de la objetividad. Sí, más bien una verdad dentro de cada documental. Cada película encierra su propia verdad, su propia realidad y verosimilitud. Por esa razón la subjetividad juega un papel muy importante a la hora de contar un documental. No es lo mismo mostrar las imágenes de una concentración masiva ante Hitler bajo la dirección ideológica de Leni Riefenstahl que mostrarlo bajo la mirada irónica y audaz de Michael Moore, director de documentales de reconocido nombre como *Roger and me* (1989) o *Fahrenheit 9/11* (2004). La subjetividad marca el punto de vista que adopta el documental. La visión del director es la que queda plasmada dentro de las imágenes. Es su propia interpretación de los hechos lo que se presenta y se trata de defender.

Cuando un espectador mira un documental, no está preparado para comprender una historia sino para entender un argumento (Nichols, 1997 p. 34). El documental no expone una historia sino una idea, la cual está previamente concebida por su realizador. “El documental imita los cánones del argumento expositivo.” (Nichols, 1997 p. 32). Es la propia mirada del realizador que presenta una idea, un punto de vista o una opinión bajo la premisa de realidad tratada creativamente. Usa elementos de la ficción propios del cine para convencer y persuadir. Los documentales no son la vida real, sino una adaptación de ésta bajo un punto de vista.

Los documentales son sobre la vida real: no son la vida real. No son ni siquiera ventanas a la realidad. Son cuadros de realidad, utilizando la vida real como su materia prima, contruidos por artistas y técnicos que deben tomar importantes decisiones acerca de qué historia contar y con qué propósito.

(Aufderheide, 2007, p. 2)

Entendiendo por la cita anterior y continuando con la idea de la subjetividad del director se puede decir que los documentales no tratan de mostrar la vida real o retratarla fielmente. Lo que se proponen es usar la realidad para contar una historia que se enmarca dentro de el concepto de veracidad. Los documentales son un medio importante de comunicación que transforma la realidad bajo la condición de mantener la verdad. El cine de este género intenta promover una opinión acerca de un tema determinado. Asimismo intenta crear en los espectadores una visión previamente seleccionada por parte de cada realizador y en algunos casos, intenta promover un espectador activo. A menudo las películas documentales son vistas como actores hacia un público determinado. No hablan sólo a las grandes masas sino a miembros del público que necesitan conocer para actuar (Aufderheide, 2007, p. 6). En resumidas cuentas el documental se propone convencer a los

espectadores de una posición frente a determinada realidad que ha sido cuidadosamente seleccionada –y tratada creativamente– para defender un argumento o un punto de vista.

A pesar de ser películas de cine, es clara la diferencia entre el cine de ficción y el documental. El primero clama por una verdad dentro de su propia realidad y las cosas que pasan dentro de ésta son aceptadas dentro de ese pacto de verosimilitud entre la obra audiovisual y el espectador. En las películas de ficción las historias no necesariamente tienen que ser posibles o siquiera verosímiles, pero si deben mantener una veracidad dentro de su propia forma. El mundo creado por James Cameron en *Avatar* (2010) es real dentro del contexto de la película pero no puede trascender más allá de allí. Por otro lado, el documental presenta una realidad y se basa en su veracidad. Los documentales no crean mundos posibles, sino que exponen mundos existentes. Michael Moore en *Fahrenheit 9/11* no creó el desastre, sino que por el contrario lo expuso y lo usó para promover su propio punto de vista frente al gobierno de los Estados Unidos. A pesar de que las películas de ficción muchas veces se basen en la realidad como el caso de *Titanic* (1997) –continuando con el ejemplo de James Cameron como director de ficción–, su intención no es mostrar ni exponer los hechos tal cual sucedieron sino usarlos para contar una historia sin necesidad de ser cierta o veraz. Michael Moore expone los hechos en sus documentales y su intención sí es la de exponer los hechos como son y tal cual han sucedido para defender un punto de vista, sin olvidar que los hechos que se muestran son precisamente seleccionados para otorgar a ese punto de vista un fundamento.

El director de ficción cuenta su historia; el director de documentales expone su punto de vista, su argumento. Bordwell y Thompson hacen una primera diferencia fundamental entre el documental y el cine de ficción y se refieren a éstos diciendo que: “a menudo diferenciamos una película documental de una de ficción según el grado de control que se ha ejercido durante la producción.” (1995, p. 29). Entonces, el director de

ficción controla toda la producción para llegar a un producto audiovisual terminado y cerrado dentro de los límites de la historia. Controla todas las variables que puedan surgir desde la creación del guión, los decorados, la iluminación, sus personajes, etcétera, para llegar a contar una historia. El director de documentales, sale en la búsqueda de argumentos para exponer su punto de vista y es posible que no tenga control sobre algunas cosas, pero posteriormente va a poder controlar lo que se muestra y lo que no para que su idea se presente con claridad.

La idea del documental planteado en términos y fines de convencer y persuadir, hace de este tipo de cine un cine paralelo. Los espectadores no quieren soñar con su propia realidad ni ver lo que ocurre a su alrededor, prefieren vivir en mundos imaginarios como los de la ficción.

La denigración de imágenes y películas [documentales], estableciendo una industria dominante del largometraje de ficción y un cine no narrativo marginal, se basa tanto en tradiciones pragmáticas como en tradiciones idealistas para fomentar la ilusión de que lo que más nos afecta –las imágenes- es lo que menos importa.

(Nichols, 1997, p. 39)

El cine documental se considera como una lección o enseñanza para el espectador y es por eso que el trabajo del realizador es tan importante. Su mirada debe ser clara y concisa. Debe presentar un punto de vista definido. Y por sobre todo debe realizar un “tratamiento creativo de la realidad” para que sea exitosa, en el ámbito económico y en el de su intención final de persuadir y convencer.

Las películas de ficción son fáciles de digerir. El espectador se lleva la idea concreta de una historia. A diferencia, el espectador de documentales es invitado a tomar una posición frente a lo que se expone –que puede o no ser fácil de digerir– ya sea a favor

o en contra. En una cita anterior se hablaba de la importancia que tienen los documentales al momento de argumentar. Se puede alzar una figura hasta el punto mítico –Hitler, bajo la mirada Nazi de Leni Riefenstahl– o se puede destruir la imagen de un gobierno de una potencia mundial –Michael Moore en *Fahrenheit 9/11*–. En resumen, el director de ficción cuenta la historia de un mundo que existe dentro de la película y el director de documentales cuenta la realidad detrás de una historia que existe en lo que se considera vida real.

Una primera aproximación a la definición del cine documental, junto con la breve descripción histórica, arroja una importante conclusión para el futuro desarrollo de este trabajo. Lo que sobresale de la revisión histórica y formal del documental es su propio punto de discordia; la subjetividad. Se entiende que el documental es un punto de vista subjetivo sustentado en una realidad que intenta ser objetiva. Entonces, se puede hablar de una fuerte necesidad de contar desde el yo. Ese yo presente en cada realizador, el cual establece una relación con la realidad, es lo que hace surgir el documental. El realizador está usando su propia visión de la realidad para proponer un punto de vista. Es de él de quien depende la forma en que se desarrollan los argumentos, puntos de vista o ideas. Los documentales sirven como medio para proponer una opinión, abrir líneas de debate, enseñar y convencer. Son un arma de movimiento masivo. La intención final es la de compartir un punto de vista de una realidad determinada.

El desarrollo de lo sucedido en términos de historia y estética contemporánea se debe tratar de manera más puntual en lo que refiere al cine en la Argentina.

2. El cine documental argentino

A partir del recorrido previo en la historia, a grandes rasgos, y del análisis del cine documental universal, se deben tener en cuenta algunas cualidades propias de este tipo de cine para abordar un viaje a través del documental argentino.

Se habló de los inicios del cine y de cómo sus primeras expresiones estuvieron determinadas por la cotidianeidad y la realidad de la época. Se inauguran entonces dos posibilidades: el cine de ficción y el cine documental –no se habla del cine de animación porque no es objeto de análisis en este trabajo, aunque se considera una tercera arista en el nacimiento del cine–. Este último, el documental, depende de una intervención artística para exponer un punto de vista utilizando los recursos del lenguaje cinematográfico. Usa los medios propios del cine para argumentar sobre una idea y convencer al espectador de una verdad o realidad. El cine documental es un arma de convencimiento.

Es importante centrarse ahora en lo que sucedió en la historia del cine en Argentina.

2.1 Breve historia del documental argentino

El cine en la Argentina existe desde los inicios de este arte en el mundo. Su primera exhibición pública se hizo el 18 de julio de 1896, a tan sólo unos meses de aquella primera presentación en París. Dicha exhibición se realizó en el Teatro Odeón de Buenos Aires. Según explica Couselo (1984), la presentación fue organizada por un empresario llamado Francisco Pastor, y el periodista Eustaquio Pellicer (Couselo, 1984, p. 11). Dentro de las imágenes que se proyectaron ese día, se encontraba *La llegada del tren*, de los Lumière.

Un año después, Eugenio Py, utilizando las cámaras recién importadas al país, filma de manera muy intuitiva lo que se consideraría como la primera película realizada en la Argentina. “Por obra de Py, el primer producto habría sido un corto de diecisiete metros [de película virgen] titulado ‘La bandera argentina’, la insignia patria flameando en el mástil de la Plaza de Mayo, frente a Casa de Gobierno.” (Couselo, 1984, p. 12).

Alejandro Posadas, un médico cirujano, filma la extirpación de un quiste mediante una técnica quirúrgica desarrollada por él. Esta primera expresión de cine argentino se considera como el primer documental propiamente dicho. Su forma esta más relacionada con lo que se conoce como el cine antropológico, en el cual se intenta retratar fielmente la realidad del otro con fines de investigación científica. La intervención artística se descarta y se pondera el hecho de la mirada de la ciencia. De ahí que un profesional de la salud y no un fotógrafo o cinematógrafo, haya sido quien registró una intervención quirúrgica con la mera intención de observación científica.

Durante los tres años siguientes, el registro de la realidad fue muy precario. Sin embargo, en 1900 se inicia la filmación de noticieros a partir de *Viaje del Doctor Campos Salles a Buenos Aires*, tomado por Py el 25 de octubre al desembarcar Manoel Ferraz de Campos Salles, presidente electo del Brasil, y abrazarse con al mandatario argentino Julio Argentino Roca, a la vera del ex presidente Bartolomé Mitre.

En 1901, Eugenio A. Cardini, luego de haber adquirido una cámara de los Lumière en Francia, filma un documental ciudadano titulado *El regimiento ciclista*. Así como en Europa, donde el cine era usado para reproducir una cultura en imágenes, en Argentina se trataba a la cinematografía de la misma forma. El proceso de creación de un documental propiamente dicho no estaba del todo presente en los realizadores.

En 1915, luego de años sin tener registro de características del género, el italiano Federico Valle aparece para continuar una línea documental y de noticieros, y “se consagró

principalmente a la realización de documentales que reconstruían bastante bien la realidad del país, situándolo en el marco de un panorama culturalmente influenciado por numerosos intelectuales que muy a menudo subestimaban la realidad bajo todas sus formas.” (Getino, 1981, p. 27). Valle sobresalió en el cine documental y creó *Film Revista Valle* que era un noticiero editado semanalmente.

Las imágenes de la época estaban cargadas de un fuerte carácter urbano. Se puede concluir de manera imprecisa que es la idea de los primeros inmigrantes la de retratar su propia realidad en este nuevo país. Es desde su propia experiencia y relación con esta realidad del país donde recién llegaban que se exponían los puntos de vista. Además se centraba en reflejar a la clase elitista del país, que lleva a pensar que era por el hecho de que eran ellos los que podían costear este tipo de entretenimiento tanto en producción como en consumo. Así pues, el cine documental empieza a forjarse poco a poco.

El cine argentino comenzó a dibujar una realidad tímida y humilde, inadvertida por los muchos y a penas informada en los diarios, pero con posibilidades de continuar. Su primera época hasta 1900, fue similar a la del cine universal, solo que un poco mas extendida en el tiempo: la del noticiero breve y el documental elemental. Según Ducros Hicken ‘la edición cinematográfica no se apartaba de las actualidades y las reuniones de familia, de los cumpleaños de opulentos hacendados, algunos paisajes rurales y fluviales’. Deben agregarse los desfiles militares, los actos religiosos, los grandes sepelios. Esta siesta burguesa se excedió a veces en rodajes más espectaculares, sea por el arrojío y la multiplicidad de camarógrafos exigidos, como en ‘La revista de la Escuadra Argentina en mayo de 1901’ o el más prodigado metraje, como en las honras fúnebres de Mitre en 1906. (Couselo, 1984, p. 12)

Se dibuja claramente el paisaje que se vivía por esos años de la historia del cine argentino. La importancia de los actos culturales, sociales y políticos, llevaron al cine a ser considerados como informante principal de la realidad. La tendencia en la década del 20 era la de hacer uso del documental como principal medio para la exhibición de la clase elitista y curiosamente la ficción estaba más ligada hacia la crítica social.

Durante los años de la década de 1930 se vivió en lo que se conoce como la época infame. Los pactos económicos con Inglaterra hacen del país una colonia. La crisis mundial además genera un proceso de industrialización en vistas del autoabastecimiento (España, 2000, p. 23). Dentro de este contexto surge la época de oro del cine argentino con el surgimiento de una industria cinematográfica. “La Argentina se convierte entonces en el principal país productor-distribuidor de Latinoamérica. El espacio de distribución que temporariamente deja el cine estadounidense por la gran depresión, es ocupado por los nuevos estudios argentinos que surgen imitando los procesos de producción hollywoodense.” (Remedi, s.d.). En la época de oro del cine argentino, lo que primó, fueron las películas de ficción.

Como en todas las cinematografías occidentales, en el cine argentino se ha dado en llamar clásico el periodo de institucionalización de los modelos de representación. Su tiempo de producción se desarrolla, aproximadamente, entre 1933 y 1957. El comienzo coincide con el gran momento de industrialización de la Argentina y el desarrollo de la actividad cinematográfica dentro de ese proceso.

(España, 2000, p. 23)

El cine documental había sido replegado por el de ficción. La fuerza de la industria causó que los documentalistas estuvieran de cierta forma en la sombra y sus producciones no fueran tan reconocidas hasta el punto de ser casi inexistentes. Las ficciones

predominantes fueron llamadas teléfonos blancos e historias rosas, fuertemente influenciadas por el cine de la Italia de Mussolini. Puede pensarse en una necesidad documentalista que se ve frenada por el alcance del sistema de los estudios fuertemente implantados en el país.

Los documentales seguían sin realizarse hasta que los estudios y las empresas de publicidad fílmica retomaron la producción de los noticiarios sujetos a la ideología del gobierno. Desde 1938, se produce un noticiero semanal conocido como *Sucesos Argentinos*, producido por la empresa de Antonio Díaz. De la misma manera hicieron Argentina Sono Films con el *Noticiero Panamericano*, Estudios San Miguel con *Reflejos Argentinos*, y Emelco con *Sucesos de las Américas*. “En general eran noticiarios de producción semanal y, en algunos casos, su distribución alcanzaba a otros países latinoamericanos.” (Remedi, s.d.).

Hacia 1940 a causa de la Segunda Guerra Mundial, Europa cerraba los mercados e impedía la importación de películas norteamericanas. Argentina sostuvo una política neutral y a causa de esto “en 1942 y cuando (...) constituía un serio peligro para las ganancias norteamericanas en materia de cine la [Oficina de Coordinación de los Asuntos Interamericanos] CIAA decidió (...) impedir la exportación de película virgen a Argentina.” (Posadas, 1992, p. 220). Esto genera un gran impacto en la mentalidad cinematográfica. Los realizadores deben establecer una prioridad entre lo económico y la función de hacer cine.

En 1945, con Juan D. Perón en el poder, se gesta un intenso control editorial que lleva al fin de *Sucesos de las Américas* y una intervención de manera mucho más directa por parte del gobierno en la producción de noticiarios a favor del discurso político reinante. Bajo este contexto un joven nacido en Santa Fe, llamado Fernando Birri, intentó ingresar a una industria donde no fue aceptado.

Ante su imposibilidad para romper con los estatutos planteados por la industria cinematográfica, decide partir a estudiar dirección cinematográfica en el Centro Sperimentale di Roma en Italia a principios de la década del 50, cuando el movimiento neorrealista estaba en su alza. Profundamente influenciado por la ideología, la estética y la metodología de dicha corriente, pionera en la idea: “anti-industria”, “anti-Hollywood”, y un modelo de cine nacional, Birri vuelve a la Argentina en 1956 para fundar la primera escuela de aprendizaje documental en Latinoamérica, la Escuela de Cine Documental de Santa Fe (ECDSF).

La obra mas reconocida de esta escuela es *Tire Dié* (1956-58) y aún hoy es considerada la primera encuesta social filmada en Latinoamérica e inauguró una línea dentro del cine documental como recurso estético-político en Argentina (Guarini, 2006, p. 95).

La importancia de la creación de la ECDSF radica en dos puntos importantes. En primer lugar se gesta un ámbito de enseñanza que “socializa el conocimiento en un contexto industrial cerrado, jerarquizado y altamente ligado a las capas medias y altas de la sociedad.” (Remedi, s.d.) En segunda instancia, se ve claramente cómo se produce un cambio en la manera de abordar un proyecto documental. Desde ese momento se empieza a registrar un sector de la sociedad castigado y explotado con una mirada crítica e independiente ya que antes era excluido desde el punto de vista cinematográfico. La metodología de la ECDSF “reúne de forma pionera (...) la práctica académica y el registro fílmico de la realidad. Birri promueve un método de acercamiento dialectico a los conflictos sociales.” (Guarini, 2006, pp. 95-96).

A partir de la década de 1960, el cine documental adopta una postura de representante social muy importante. Humberto Rios, un realizador de origen boliviano pero radicado en Argentina, produce *Faena* (1960). Este documental es una crítica a la

sociedad de consumo bajo la representación de un matadero lindero de la ciudad de Buenos Aires. Jorge Prelorán “comenzará una importante y solitaria obra que lo llevo a la realización de sus conocidas ‘etnobiografías’.” (Guarini, 2006, p. 96). La idea de la subjetividad como motor del cine documental se empieza a dibujar dentro de los confines de la industria cinematográfica.

El crecimiento de los sectores medios de la sociedad y de los grupos de trabajadores hicieron que el documental tuviera una relevancia mayor. El abordaje cinematográfico en este tipo de cine se vio fuertemente influenciado por la postura ideológica y la opinión personal de los realizadores. Se explotaron formas de expresión técnicas y narrativas. El cine se vuelve panfletario, militante y actor de una clase social reprimida. Por esa época, la distribución de productos internacionales dejaba muy poco espacio para el cine nacional. La ayuda oficial escaseaba. La producción de programas de televisión era un proceso industrial complejo y caro; tan inaccesible para los jóvenes como el cine, cuyos costos en el sistema industrial eran inabarcables para cualquier proyecto que pretendiera desviarse de las estrictas leyes del mercado.

Durante las décadas de 1960 y 1970, el documental abarca una línea representativa heredada de la ESCDF. Este tipo de cine militante, formó parte importante dentro de lo que se denominó Nuevo Cine Latinoamericano, en el cual se observó una razón social en el cine tanto de ficción como el documental. Las películas mostraban la realidad de un continente con fuertes críticas sociales y de denuncia.

Entre las mayores obras de esta etapa están los films: *La Hora de los Hornos*, de Fernando Solanas y Octavio Getino y *México, la Revolución Congelada*, de Raymundo Gleyzer. Pero también los nombres de Humberto Ríos, Gerardo Vallejos, Enrique Juárez, o Jorge Denti se unen para dar forma a uno de los

periodos mas intensos de búsqueda de una función política y cultural para el cine en su ambición de transformación de la sociedad y el hombre.

(Guarini, 2006, p. 96)

A mediados de los años 60, bajo un contexto de vida política muy ajetreada y cambiante, Fernando Solanas junto con Octavio Getino dan vida al grupo Cine Liberación. Su primera película, *La hora de los hornos* (1966-68) de más de cuatro horas de duración, es un compilado de imágenes de archivo, filmaciones televisivas, registro directo, gráficas y entrevista. Durante la primera parte los realizadores critican al sistema capitalista y en la segunda, establecen una posición marcada por el peronismo. El desenlace del documental realiza un llamado a la lucha armada para la liberación nacional.

“*La hora de los hornos* genera un nuevo quiebre en la cinematografía nacional: El film enuncia su construcción y le propone al público debatir, sacar conclusiones propias para seguir construyendo la historia.” (Remedi, s.d.) Es claro el objetivo político del documental y plantea una mirada revolucionaria. Su distribución se hizo de manera clandestina y sus presentaciones eran tema de amplios debates. Uno de los legados más importantes del grupo Cine Liberación fue lo que se conoció como Tercer Cine. Esta base teórica e ideológica, sostenía una tercera opción en contraposición de los productos norteamericanos –fuertemente dominantes– y de la industria nacional –que imitaba los productos de Hollywood–.

La subjetividad documental, que se ha venido exponiendo, se refleja claramente dentro de este tipo de cine militante, con un fuerte punto de vista personal de cada uno de los realizadores.

La práctica del documental en la década del sesenta posee la ambición de expresar una proposición política a través de ideas-cine y sostiene una tensión entre imagen

e idea, atravesada por la búsqueda de valores de verdad. Se trata de un cine cuya fuerza emerge de una creencia en las prácticas de representación del pueblo, y el núcleo de sus preocupaciones gira sobre el problema de la identidad nacional y continental.

(Cangi, 2007, p. 39)

El documental adopta una postura definida y actúa como representante del pueblo. Es un cine activo, que busca un espectador activo. Un espectador que tome partido en una politización del discurso cinematográfico. Los realizadores consideran fundamental forjar una identidad propia dentro de los grupos marginados de la sociedad. En el caso de Cine Liberación, el uso del lenguaje cinematográfico como vehículo para la representación de la realidad, tomando las imágenes como prueba irrefutable de la verdad, otorga una importante función a los posibles usos del cine para el juego político (Getino y Solanas, 1973, p. 162). “Cine Liberación se autodefine como ‘uno de los brazos cinematográficos del Movimiento Peronista y de su líder el Gral. Perón’.” (Mestman, 2007, p. 65). Es clara la idea de un cine documental como instrumento político y social cargado de la relación subjetiva con la realidad.

Del mismo modo percibían este tipo de cine el realizador Raymundo Gleyzer y la formación del colectivo Cine de la Base. Se habla del documental como actor social, superando las barreras mismas de la industria cinematográfica e implantando una nueva forma de abordar y concebir películas. Ahora el documental era considerado como un arma política.

No deja de llamar la atención, aún hoy, lo claro que tenían Gleyzer y sus compañeros –por encima, incluso, del resto de los colectivos de cine documental de la época– que las películas que hacían no estaban destinadas a los cines. Esa

convicción equivale a creer que ni debían verse en el tiempo libre ni debían verlas todos los espectadores que quisieran. Es propio de quien hace una película política decidir qué público debe verla y, al decidirlo, pensar no a quien le sirve verla, sino quién le sirve a él que la vea –en función de su objetivo–.

(Schwarzböck, 2007, p. 71)

Con la cita anterior queda expuesto el objetivo claro de este tipo de cine militante que buscaba la aceptación del pueblo bajo la premisa de actuar frente a las opresiones. Para Gleyzer el cine era una forma de revolución siempre y cuando las películas fueran exhibidas dentro de los círculos adecuados. Los documentalistas son conscientes del impacto que se puede lograr con una película fuertemente politizada. La diferencia entre el cine revolucionario y el cine que hace la revolución es el efecto que éste produce en el espectador. “Pero lo que produce el efecto es el contexto, no el film” (Schwarzböck, 2007, p. 76) Es cuando y donde se presenta la película lo que determina su efectividad –en este caso revolucionaria–.

Durante los tres primeros años de la década de los 70, grupos de guerrilleros tuvieron una acción muy importante dentro de la sociedad. La respuesta hacia estos movimientos vino de la mano de lo que se llamó la Alianza Anticomunista Argentina, más conocida como la triple A. Dentro de los más afectados, se encuentran el clasismo obrero, activistas estudiantiles, intelectuales y cineastas. Se elaboraron listas negras de censura y esto afectó fuertemente a la producción de documentales. En 1974, bajo la producción de Cine de la Base, aparece *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan*. “Filmado con el acuerdo de los participantes, el registro directo retrata la olla popular, las movilizaciones y el triunfo de la lucha.” (Remedi, s.d.). Asimismo denuncia el asesinato del diputado Ortega Peña a manos de la triple A. “La política represiva del estado que incluyó la

caracterización de los movimientos obreros como ‘guerrilla fabril’ y el llamado a la ‘aniquilación de la subversión’ a cualquier costo, generó el exilio anticipado de algunos cineastas y la prudencia de otros.” (Remedi, s.d.).

Con el golpe de estado el 24 de marzo de 1976, la censura, la desaparición y los asesinatos a realizadores, interrumpieron la producción documentalista. Raymundo Gleyzer, exiliado en Nueva York, regresa al país en 1976 y el 27 de mayo es secuestrado y desaparecido por el gobierno dictatorial.

Con la llegada de los 80, y próximo el fin de la dictadura militar que azotaba al país, surge un cine testimonial y de denuncia, continuando la idea de cine militante de años anteriores. Los realizadores de este periodo abordan temáticas comunes bajo lo que se nombró el Grupo Cine Testimonio con dos ejes muy marcados: la identidad de los pueblos originarios de América y la marginalidad urbana. En 1983, Carlos Echeverría realiza *Cuarentena*, que habla del regreso del escritor Osvaldo Bayer al país luego de su exilio en Alemania. La película muestra los interrogantes de los exiliados a la hora de su regreso al país y sus dudas a no ser detenidos por una dictadura que declinaba (Remedi, s.d.). El documental es terminado para cuando el candidato de la Unión Cívica Radical, Raúl Alfonsín llega al poder. De la misma manera, Miguel Pérez, montajista de profesión, realiza la película *La republica perdida* (1983), la cual mediante el uso de imágenes de archivo y un relato en voz en *off*, habla de la época política de Argentina desde la década de 1930 hasta el golpe militar en 1976. La subjetividad en este caso se encuentra referida en la relación con los medios de comunicación de la época. Tristan Bauer se perfila como un documentalista de la línea de Jorge Prelorán al realizar *Ni tan blancos ni tan indios* (1984).

A principios de los 90, un fenómeno gestado por la aparición de radios comunitarias, impulsan el surgimiento de canales de televisión que estaban al margen de la

ley de radiodifusión. Estos canales iniciaron una práctica social de información y producción documental. “Los noventa implican además la irrupción del video. Los formatos VHS y posteriormente el SVHS remplazaron al súper ocho en las producciones de bajo costo. Los modos de edición lineal artesanales no impidieron el crecimiento de la producción.” (Remedi, s.d.).

La tecnología apoya a los documentalistas y los nuevos formatos digitales disponibles propician el terreno correcto causando que la producción se dispare. Los nuevos documentalistas abordan sus documentales principalmente como una forma de contar historias que les parecían interesantes y no tanto de denuncia. A pesar de que el documental está fuertemente cargado de este carácter denunciante. La subjetividad juega un papel fundamental a la hora de contar la historia reciente del país. Aparecen noticieros obreros de corte documental y surgen grupos de las escuelas de cine conocidas como Contraimagen y Cine Ojo.

Finalizando los 90, se crean entidades para que los documentalistas unieran fuerzas para producir y realizar documentales. Espacio de Mirada Documental (EMD) en 1999 y la posterior Asociación de Documentalistas Argentinos (DOCA) a fines del 2001, otorgaron un espacio para que los realizadores pudieran discutir sobre los problemas actuales y buscar soluciones para hacer cine documental. “No había hasta el momento entidad (...) en el ámbito del cine que planteara (...) los conflictos de la producción, exhibición y distribución de los documentales ya que las diferentes asociaciones de cineastas mayoritariamente hacen hincapié en el cine de ficción.” (Remedi, s.d.).

Ahora el proceso de hacer cine documental está ligado a la competencia mediática con el cine de no ficción, e infortunadamente, los procesos de distribución y producción hacen del documental un cine marginal.

2.2 El documental argentino en la actualidad

La actualidad del cine documental se puede delimitar desde la crisis económica del 2001, en la cual resultó la caída del gobierno de Fernando de la Rúa en diciembre de ese año, en adelante. Se propone este punto crítico de la historia como lugar de partida del cine contemporáneo por su impacto social y cultural. A partir de ese momento, y gracias a la innovación tecnológica, los documentales han encontrado formas de insertarse en la sociedad y mantenerse como denunciadores del pueblo. Además la acción política resurge con fuerza dentro de la cinematografía con lo que se denominó el cine piquetero.

Una nueva generación de cineastas y estudiantes formados en la era de las nuevas tecnologías recurriría a su mayor funcionalidad y accesible costo y –motorizada por la violenta reaparición de la política y la historia en la escena nacional– se sumaría a las camadas ya experimentadas registrando un sinnúmero de versiones de lo acontecido por aquellos días.

(Falcone, 2005, p. 89)

Surge una generación motivada por contar desde su propia perspectiva una realidad tan actual como ellos mismos y que, gracias al fácil acceso a los medios para producir, inundan de obras audiovisuales el corpus documental.

No se debe olvidar la premisa de que el documental está cargado de la subjetividad misma del realizador. Es por esa razón que se considera que el documental contemporáneo se basa principalmente en esta idea para abordar los proyectos.

Hablar de un cine documental subjetivo, lleva a pensar irremediabilmente en la proposición de los distintos modos de representación del cine descritos por Nichols (1997). Dentro de estos modos existen dos en los cuales la subjetividad esta fuertemente presente y actúa como motor principal del desarrollo. El primero es el que nombra como modalidad interactiva de representación. En éste el realizador interviene directamente en el desarrollo de la narración. Su presencia dentro de la película determina el curso de la propia realidad. Su intervención explícita moviliza procesos de transformación en los sujetos y agentes sociales abordados, pero no necesariamente reconoce que la interactividad puede repercutir de manera directa en su experiencia subjetiva y en sus afecciones (Nichols, 1997, pp. 78-92). La subjetividad del realizador es clara, puesto que pone de manifiesto el yo, actuando dentro de esa realidad para lograr un discurso.

El segundo modo es el performativo. En éste, el realizador utiliza su propia experiencia para determinar el discurso. Se le da una importancia mayor a la subjetividad puesta dentro de la película y no trata de alcanzar una objetividad –principio del documental–. Asimismo, las experiencias afectivas del realizador tienen un peso fundamental al abordar el documental. Esta modalidad se aleja de la discusión entre objetividad y veracidad para darle paso a un proceso de comunicación como tal. Los discursos dentro de este tipo de representación no están sujetos a una prueba de verdad o rectificación puesto que no pueden ser comprobables sino desde la propia subjetividad del realizador (Weinrichter, 2004, pp. 49-52). “Aplicando la analogía al discurso del documental: decir ‘el mundo es así’ puede ser cierto o no; pero decir ‘yo digo que el mundo es así’ escapa a este tipo de verificación (Weinrichter, 2004, p. 51).

Actualmente, han surgido documentales de tipo subjetivo y sus realizadores consideran que su objeto de investigación sólo puede ser retratado desde un punto de vista subjetivo (Kriger, 2010, pp. 34-35). Es importante destacar como este cambio en el género

documental fundamenta el hecho de que para contar la realidad, se debe primero tener una posición frente a ella y por consiguiente un punto de vista delimitado.

Un ejemplo claro de este tipo de documental es sin duda el del realizador Andrés Di Tella. Para él, el documental subjetivo traspasa los límites propios del género y pone en tela de juicio la premisa de que el realizador no debe ser visible dentro del discurso –a pesar de ser su propio punto de vista expuesto, es el espectador quien debe llegar a las conclusiones apoyado en la argumentación de la película–. “En estos films, el objeto a investigar se confunde con la historia personal del sujeto que investiga, con sus deseos y emociones.” (Kriger, 2010, p. 35). El realizador aborda su proyecto desde su propia experiencia de la realidad. Esto determina el punto de vista y los argumentos a tratar. Se puede decir que, al estar sujeto a una relación directa con la realidad, el realizador de documentales subjetivos determina una conclusión propia con la cual intentará convencer al espectador. En *La televisión y yo* (Di Tella, 2003) está esta idea desde el propio título de la película. En principio el documental intenta indagar en lo que la televisión significa en la vida de una persona, pero fracasa y deriva en un repaso de los recuerdos de su propio abuelo empresario, junto con los de Sebastián, el nieto del empresario mediático Jaime Yankelevich. El documental en sí es el recorrido del realizador haciendo el documental, con todas las trabas, sentimientos y frustraciones que esto determina.

Los directores de documentales subjetivos se asumen como sujetos de la acción y como sujetos de búsqueda. No disimulan los procedimientos de la puesta en escena ni la naturalización de los encuentros “casuales” que permiten a todo investigador avanzar en su trabajo. Sin tomar distancia del objeto de investigación, entienden que hay mucho de ellos en ese objeto y que, por eso, se hace necesario explicitar las motivaciones y prejuicios que los guiaron.

(Kriger, 2010, p. 37)

Esta muy claro cómo los documentales subjetivos se cuentan desde el yo de cada uno de sus realizadores. Esta innovación determina cuanto del acercamiento con la realidad se puede confrontar con el espectador. Es decir que, si el realizador mantiene un enunciado determinado de una realidad, que sea familiar a la del espectador, éste se verá reflejado en la película y llegará a tomar partido junto con la experiencia del director.

Otros casos donde el realizador esta accionando dentro de la película son *Fuerza Aérea Sociedad Anónima* (Enrique Piñeyro, 2006) y *Deuda* (Jorge Lanata y Andrés G. Schaer, 2004). Estos documentales son narrados en primera persona pero no pueden ser considerados subjetivos ya que la relación con la realidad no es de forma directa. El realizador en este caso conoce más de la realidad que el espectador, e inclusive más que algunos de los protagonistas de la película. Esto causa que el realizador presente su punto de vista sobre algo que él conoce y quiere dar a conocer. Se podría considerar que el realizador en este caso hace un relevamiento de fuentes, imágenes, o entrevistas a investigar y bajo su propia mirada concreta el discurso. El yo del realizador se desplaza de la realidad y se implanta dentro del conocimiento. El realizador no experimenta dentro de la realidad sino que la conoce y puede generar una conclusión que intentará dar al espectador para que sea compartida.

No se debe pasar por alto un claro ejemplo de un cine documental subjetivo marcado por la necesidad de contar desde el yo una parte de la realidad. *Los rubios* (Albertina Carri, 2003) es un documental puramente subjetivo. Éste “introdujo toda una serie de procedimientos estéticos que tuvieron como fin mostrar la complejidad de la memoria” (Aguilar, 2010, p. 18). En este documental, la realizadora indaga entre sus recuerdos y trata de reconstruir una tragedia basándose sólo en su memoria. La película es plenamente subjetiva y la presentación de una realidad –que resultará completamente ajena

a los recuerdos, puesto que la memoria no es fiel a los hechos– se hace por medio de su propia interlocutora. Es la realizadora que intenta descubrir si lo que ella recuerda es tal cual sucedió o si ha sido tergiversado por su propia memoria.

La subjetividad puede mantener una historia tomada de la propia realidad, pero no significa que sea la realidad propiamente dicha. La fidelidad no se pone en duda, lo que se trata es de alcanzar un desarrollo emocional dictado por la afectividad del realizador. “Una vez más (...) la elección del objeto del documental es el resultado de un proceso intelectual pero también afectivo.” (Kriger, 2010, p. 42). Los documentales subjetivos están sujetos a una búsqueda del realizador por encontrar una verdad, la cual escapará de su alcance y se presentará tan esquivada como sus propios recuerdos. “La cruda exposición del yo por parte de los realizadores rompe con las funciones tradicionales del documental. Es decir, que las películas no están confeccionadas para difundir un mensaje, ni para enseñar, ni para mostrar cómo es la realidad.” (Kriger, 2010, p. 47). Esta nueva misión del documental reformula la imagen del realizador. Ya no se presenta como ente conocedor de una verdad que es expuesta por medio de argumentos, sino que ahora se desenvuelve como agente catalizador de la realidad. Es el realizador el que intenta descifrar la realidad, no presentarla. La realidad interactúa con el realizador y viceversa logrando un efecto mucho más dramático –en términos narrativos– dentro de la búsqueda de lo real en el cine documental.

Si en un principio el cine documental en la Argentina se utilizó para mostrar una realidad nueva entre los inmigrantes con recursos suficientes para hacer cine, la subjetividad como base se gesta desde ese momento. El cine documental adquiere una fuerza única, a penas perceptible entre los gobiernos que la utilizaron para difundir la

propaganda política. No es sino hasta la visión subjetiva de un realizador como Fernando Birri que el cine adopta su verdadera misión en el país.

El documental se torna en una forma de relacionarse con la realidad y se implanta como un arma de convencimiento. Por esta razón, el cine militante de las décadas del 60 y 70, está cargado de una fuerza subjetiva mayor. Sus realizadores dependían de esa relación con la realidad en el espectador y presentaban sus películas como ejemplos de lo que ellos percibían de la vida cotidiana. Su labor fue mostrar un pensamiento en imágenes. Su función específica se ve reforzada gracias al contexto en donde se presentan las películas. Los espectadores adhieren a estos discursos gracias a que ellos mismos mantienen una posición similar a la del realizador y una mirada compartida, fuertemente cargada de idealismo, frente a su propia realidad

Después de la dictadura de los 70, los realizadores son más conscientes de este cambio ideológico del documental. Las películas se dedican a buscar entre las historias personales de los realizadores para lograr esclarecer el oscuro pasado reciente. Se centran principalmente en la investigación periodística realizada por los propios directores, la necesidad de contar desde el yo las heridas de la dictadura; el intento de hacer que los militares confiesen su culpa, todo esto en busca de una justicia. Y esa justicia es subjetiva dentro de la propia realidad. Lo que para unos es justo para otros no lo es. Pero lo que realmente importa no son las historias en sí, sino la sensación y la relación que mantienen los directores para con estas. Es su propia relación con la realidad representada en el documental lo que subyace dentro del texto fílmico y lo sustenta desde la subjetividad.

El cine documental adopta esa postura contada desde el yo para describir una fuerza mayor a la de la industria: la necesidad de contar. Se puede pensar que el género documental, al adoptar esta postura individual de representación de la realidad, se presenta a sí mismo como un ente aparte que no debe por qué respetar las leyes del mercado. Se

presenta con una posibilidad de experimentación única, y se alienta al espectador a buscar dentro de sí mismo esa misma relación con la realidad. Se le presenta ante él la posibilidad de trasgredir los estándares de producción industriales proponiendo innovaciones creativas.

Aunque todo lo anterior pueda ser una observación general de la actualidad del cine documental, se debe indagar a continuación en el concepto de industria para entender lo que es cine independiente.

3. Producción documental en la Argentina

El cine debe mantenerse en circuitos de exhibición y producción donde pueda ser visto por los espectadores. A pesar de haber propuesto la idea de que el documental subjetivo pareciera tener cierta autonomía y libertad en el mercado, sus productos aún deben pasar por procesos de industrialización.

La industrialización ha causado que las ganancias en el cine se vean resumidas a la recuperación de la inversión inicial. El cine es una industria cultural. Produce creaciones artísticas –películas–, que representan un bien monetario. El trabajo en equipo está determinado por la división de tareas, contando con especialistas de cada área que contribuyen a la producción de una obra.

En la Argentina, existe una ley que fomenta el desarrollo cinematográfico en el país. Ésta es la Ley de Fomento y Regularización de la Actividad Cinematográfica. Dicha ley determina los requisitos que una película debe cumplir para beneficiarse con créditos, subsidios, cuotas de pantalla y otras medidas de fomento (Pelerman y Seivach, s.f., p. 27).

La existencia de esta política de fomento se debe a la creencia de que el cine contribuye a crear una identidad nacional. Este apoyo es de suma importancia, ya que sin éste, los costos a asumir en una producción audiovisual serían inalcanzables para el realizador independiente. El control sobre qué tipo de películas merecen ser fomentadas está totalmente a cargo del Estado y por medio del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA). Este instituto surge en 1994 y se le asignan fuentes de recursos específicas para el desarrollo del cine nacional. El rol del INCAA establece nuevos

mecanismos e incrementa drásticamente los recursos otorgados a la cinematografía en el país (Pelerman y Seivach, s.f., p. 21).

Se puede pensar en cómo el gobierno de los Estados Unidos apoyó al cine con la idea de exportar e implantar su cultura en el mundo. Con un fuerte desarrollo, la industria norteamericana impide a las periféricas existir con solvencia dentro del mercado. Esto causa que los intentos por imitar dicha industria resulten frustrados o inexistentes. No se puede competir contra un ingreso de recurso multimillonario si antes no se tiene una autonomía económica suficiente. Es una idea interesante la de remarcar el concepto de independencia en el cine latinoamericano.

Esta idea de lo verdaderamente independiente se aborda en las páginas siguientes de este capítulo destinado al relevamiento de la industria del cine en la Argentina.

3.1 El documental en la industria

El INCAA como ente encargado de fomentar y regular la actividad cinematográfica, dentro de los ámbitos de producción, distribución, exhibición y comercialización de películas, es la ayuda más importante para el desarrollo del cine nacional. Con objetivos como el fomento a través de concursos, premios, becas, que incentiven el surgimiento de nuevos realizadores; el apoyo financiero con subsidios y créditos para producciones nacionales y coproducciones con el exterior; el impulso del cine en el exterior, transforma la actividad cinematográfica y la convierte en una verdadera industria cultural gracias al Estado (Pelerman y Seivach, s.f., pp. 33-34).

Se debe empezar por dilucidar la posición del cine documental en esta industria. Al estar implantado y regulado por la misma ley, los documentales tienen las mismas condiciones que cualquier producción de ficción en el país.

Para recibir un fomento del INCAA es necesario presentar el proyecto para que sea evaluado. Esta presentación puede estar a cargo de personas naturales –representantes de sí mismos– o productoras de cine. La evaluación del Comité de Evaluación de Proyectos, creado en el 2007, determina si recibirá o no beneficios.

En otras palabras, el INCAA recibe pedidos por parte de las productoras o realizadores para que acompañen y apoyen los proyectos, y se basa principalmente en la evaluación que se realiza para definir si recibe o no ayuda. Esto implica que si el proyecto es aceptado como benefactor del fomento, se podrá realizar, de lo contrario ocasionará una dificultad a la productora o realizador para su finalización. Se debe tener en cuenta que para el INCAA, las películas propicias para el fomento son aquellas que ayudan a la construcción de una identidad nacional y a un cine autóctono, según la ley de regulación cinematográfica. (2004, Art. 26 y Art. 27 incisos a, b, c)

Del análisis de esta situación se puede empezar a pensar en el concepto de independencia. Es claro cómo el cine argentino depende completamente de esta ayuda estatal. Los costos en las producciones hacen que realizar una película sea un proceso de mucho riesgo económico de magnitudes a veces inalcanzables con fondos propios de las productoras del país. Por esa razón, el cine depende de la ayuda que otorga el Estado para su realización. Pero no se debe olvidar que la ayuda depende de la premisa de construcción de una identidad nacional fomentada por el gobierno.

Observando esto, parecería que el cine independiente es casi inexistente en el país por dos motivos principales. El primero, y el que más determina la consecución de los proyectos es: el monetario. Una productora independiente deberá buscar recursos

económicos, materiales y humanos propios que, a su vez, no estén ligados a ayudas del Estado. Esto es una gestión prácticamente imposible ya que encontrar dichos recursos estaría sujeto a un ingreso muy grande del cual las productoras que no reciben la ayuda estatal estarían vetadas. Si bien existen asociaciones que se consideran a sí mismas independientes, como la Asociación de Directores y Productores de Cine Documental Independiente de Argentina (ADN), éstas entran dentro de los círculos de fomento del INCAA y no deben ser consideradas a parte de esta dependencia estatal. La independencia monetaria es inexistente en un país donde la economía cinematográfica está controlada por el gobierno.

El segundo motivo de la inexistencia de un cine independiente en Argentina se debe a su regulación gubernamental. A grandes rasgos, se puede creer que el cine que no recibe apoyo por medio del Estado –sea por la negación de subsidios del INCAA o por incumplimiento de alguno de los parámetros de la ley– es aquel que no está comprometido con la formación de una identidad nacional. Esto puede generar una problemática mayor si se considera que el cine documental nace como una necesidad de los realizadores para contar una realidad bajo sus propias perspectivas y no la de un estado o gobierno. Si la propia ley de fomento deja por fuera a un tipo de cine que no vaya de acuerdo con la regulación, éste se vería inmensamente afectado en términos de distribución y exhibición, y en algunos casos, de realización.

El cine documental no está exento de estas reflexiones y su postura en la industria depende de la regulación.

Aunque es posible hablar de una independencia en términos de producción. El hecho de proponer una forma alternativa e “independiente” de la industria cinematográfica para producir, realizar o presentar proyectos audiovisuales de corte documental se puede

considerar el margen donde se pretende enmarcar al documentalista independiente del que habla este trabajo y que en el último capítulo se reflexiona acerca del concepto.

Dejando de lado por un momento la discusión de independencia en el cine, se debe relevar la forma en que un documental recibe financiamiento. Existen actualmente diversas formas para financiar un proyecto de corte documental.

En primer lugar se encuentran los subsidios del INCAA por medio del Fondo de Fomento Cinematográfico.

Desde el 2007, este fondo contempla de manera mucho más selectiva a las películas documentales. Anteriormente se consideraban dentro de la misma categoría a las películas de ficción y los documentales y se subsidiaban para ser exhibidas en salas de cine con formato de 35mm –el formato habitual de proyección en sala–. A partir de la innovación tecnológica, el INCAA determina que los documentales pueden recibir subsidios para otros medios de exhibición. Este cambio se debe principalmente a los avances en la grabación en video digital y la accesibilidad por parte de los realizadores a la hora de abordar un proyecto documental.

Principalmente se crea el subsidio para la compra anticipada de los derechos de exhibición en televisión dentro de los canales públicos. Ahora pueden presentar sus proyectos ante el instituto todos los documentalistas del país que tengan un proyecto en su fase previa al rodaje, es decir, cuando hayan cerrado la etapa de desarrollo del proyecto. El proyecto puede ser presentado por el realizador o productor de la película indistintamente. No es necesario acreditar experiencia ante el INCAA –como debía hacerse antes–, ni estar registrado en ningún padrón del organismo para presentar el proyecto.

Además el instituto, en su resolución 639/07, crea la figura del Realizador Integral. Este realizador está a cargo de la producción, el rodaje, y la difusión de la película. Este reconocimiento es fundamental para que los productores-realizadores de pequeña

envergadura puedan recibir la ayuda del INCAA sin la necesidad de contar con experiencia ante el instituto en producción.

Este nuevo régimen de financiamiento por compra anticipada de derechos de exhibición en televisión nacional, permite que el documentalista no necesite un capital financiero antes de realizar el film. Los requisitos de presentación no obligan al realizador a atarse a la figura de un productor con experiencia ante el INCAA que presente el proyecto. Esto le garantiza más independencia económica y productiva, y por lo tanto independencia estética y de contenidos. Se respetan las nuevas formas de producción y exhibición que viene desarrollando el cine documental independiente. Esto reduce costos para el instituto, y permite que más producciones documentales puedan realizarse con el mismo dinero destinado para ello. Por lo tanto más documentalistas de todo el país van a poder filmar con recursos del Estado.

Esta forma de subsidio colabora a que los realizadores independientes encuentren su posición dentro de los medios de comunicación habituales.

Otra forma para subsidiar películas documentales, se encuentra en los canales de televisión. Actualmente el Canal Encuentro, que es un canal de cable educativo dependiente del Ministerio de Educación, financia la producción de algunas obras documentales, producidas para el canal. Asimismo, compra películas realizadas para incorporar a la programación.

Esta forma de financiamiento actúa como ayuda para el realizador, pero como impedimento al mismo tiempo. Si se trata de documentales producidos para y por el canal, definitivamente deben ser proyectos desarrollados a efecto de la visión propia de la productora. Es decir que, si un documental está pensado para salir al aire, indudablemente debe mantener una línea temática definida por el canal. Esto implica una imposición de formas estéticas y narrativas para la producción de la obra. El realizador de éste debe

mantenerse dentro de los lineamientos pautados por la productora y su creatividad estará determinada por los límites de la misma.

Se debe también resaltar la existencia de fondos de subsidios internacionales como el *Altercine* en Francia, el *Jan Vrijman* en Holanda o el *Sundance* en Estados Unidos, entre otros. Dichos fondos otorgan financiamiento a diferentes instancias de los proyectos documentales bajo regulaciones específicas de cada uno de ellos. Se efectúan subsidios para la investigación, la producción y postproducción de películas documentales. Una vez más la realización de películas deberá mantener una línea de dependencia económica claramente delimitada por los parámetros de la industria del cine.

De la misma manera, una gran mayoría de documentalistas, sustentan sus obras con financiamiento propio. Se intercala la producción cinematográfica con la práctica docente en algunos casos, o directamente con el trabajo en los medios audiovisuales como publicidades, videos institucionales, entre otros. Esto genera un problema fundamental a la hora de la realización. Se podría decir que, en general, los fondos con los que cuentan estos realizadores son escasos comparados a los que un estado o entidad pudiera otorgar.

Enfrentar un riesgo económico de esta magnitud implica la rectificación del cine documental. Los realizadores que se embarcan en proyectos utilizando recursos propios, disparan la reflexión de que su finalidad no es la de una ganancia monetaria, o la aceptación dentro del mundo cinematográfico, sino que mantienen viva la esencia de la necesidad de contar una historia, y si pudiese ser creativamente –a pesar de los recursos– arrojaría un mejor producto audiovisual. Esto puede ser considerado una primera instancia de independencia. Desligarse de cualquier ayuda específica –de donde quiera que venga– para materializar sus propias inquietudes y puntos de vista en una película documental. También se mantiene la idea de un cine documental subjetivo contado desde el yo del

realizador –incluyendo sus propios recursos o fondos– para enfrentar una realidad que se presenta como espacio para desenvolver las mejores historias.

3.2 Principales exponentes de producción documental

Tratar de describir cuáles son los principales exponentes de producción documental supondría una tarea muy extensa y no es tema principal en este trabajo. La intención de exponer y conocer algunas de las productoras de cine documental en el país se basa principalmente en la búsqueda de una industrialización –a modo de empresa– cinematográfica dedicada a la realización de cine documental. Con esta búsqueda se pretende encontrar una base para diferenciar la independencia de la industria. Es un rastreo en función de ver la organización de dichas productoras, y de cómo están organizadas, con el propósito de proponer una discrepancia en la realización independiente. Se debe investigar entonces, cómo funcionan productoras o asociaciones como Cine Ojo, Americine, el Canal Encuentro, la ADN, y Documentaristas Argentinos (DOCA).

Entre las más influyentes dentro del género, Cine Ojo se implanta como una productora de renombre en el ámbito documental. Creada en 1986 –según su página disponible en Internet–, nace con el objetivo de desarrollar un estilo propio dentro del campo del cine documental de creación. Su fundación a cargo de Carmen Guarini y Marcelo Céspedes tuvo un objetivo muy claro desde el principio. En la actualidad se considera como la única productora en la Argentina dedicada exclusivamente a realizar documentales de autor para salas cinematográficas.

Durante 22 años, Cine Ojo ha construido un discurso de la realidad con una definición estética y ética fundamental. La mayoría de sus películas están pensadas como un relato autónomo y no como un registro de la realidad únicamente. Dentro de sus

producciones se encuentra una organización propia de cada película manteniendo sus leyes de narración y estructura para cada caso en particular. Su forma de financiamiento se basa en coproducciones internacionales y en la ayuda de organizaciones no gubernamentales de distintas partes del mundo.

Las películas que ha producido esta empresa, han sido seleccionados por los principales festivales de cine internacionales. Diversas cinematecas y fondos audiovisuales de todo el mundo cuentan, entre su material, con las producciones de Cine Ojo. Su relevancia dentro de la industria del cine los ha llevado a ser reconocidos y galardonados en diversos ámbitos de producción documental. En el Festival de La Habana, por ejemplo, uno de los más importantes en Latinoamérica, se han organizado muestras retrospectivas de sus producciones a modo de homenaje y ejemplo.

Esta productora a su vez ha sobrepasado la producción de cortos y largometrajes puesto que en 1990 fundó, junto con diversas instituciones para los derechos humanos, un banco de imágenes con el propósito de conformar un archivo audiovisual de los acontecimientos más importantes y relevantes de la historia contemporánea argentina. Asimismo, se convierte en un archivo a disposición de instituciones educativas para apoyar las tareas de formación y capacitación. De la misma forma lo hace para instituciones sociales como las Madres de Plaza de Mayo, el Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS), entre otras.

Cine Ojo también incursionó en la producción de films ajenos a sus propios. Ha participado, desde 1994, en la producción de documentales de prestigiosos realizadores tales como Noël Burch, Nelson Scartaccini y Nadine Ficher en coproducción con Francia (*Aller Simple, tres historias del Río de la Plata*, 1994), o junto a Fernando Birri en coproducción con España y Uruguay (*Che: ¿muerte de la utopía?*, 1997), entre tantos.

Participó también en la producción del documental –previamente mencionado en este trabajo– *La televisión y yo* (2002) de Andrés Di Tella.

Con la distribución de videos y exhibiciones de películas de poca penetración en el país se descubren obras de excelente repercusión entre la crítica y el público. De esta manera, Cine Ojo promueve y difunde materiales novedosos a los que el público argentino no puede acceder por vías convencionales. Actualmente se consagra como la productora más importante en la realización de documentales en la Argentina.

Junto con Cine Ojo, se encuentra otra productora llamada Americine. Esta empresa se especializa en la distribución y consultoría para los medios audiovisuales. También participa activamente en la producción de éstos. Su principal función es la de distribuir comercialmente películas cinematográficas, programas de televisión, documentales y cortometrajes de América Latina. Actualmente cuenta con su sede principal en Argentina pero tiene representantes en Colombia, España y Estados Unidos.

También existe el Canal Encuentro. Este canal depende del Ministerio de Educación argentino y fue creado en el 2005. Mantiene una señal televisiva que llega a un gran número de televidentes a nivel nacional y constituye una importante herramienta para la comunidad educativa. Es un canal federal que incluye contenidos de todas las regiones de la Argentina y otras producciones adquiridas de las más prestigiosas productoras de Latinoamérica y el exterior. Se trata de un servicio público de comunicación y no posee publicidad.

La señal, según los datos disponibles en su página de Internet, alcanza a más de seis millones de hogares de todo el país, durante las 24 horas, a través de una red de mil cuatrocientos operadores de televisión por cable, mediante franjas horarias en distintos canales locales de televisión abierta y en Canal 7, la Televisión Pública de aire de Argentina, de alcance nacional.

Desde el inicio del proyecto se trabaja con la firme convicción de que el Estado puede desarrollar una nueva televisión educativa y cultural. Dentro de sus principales objetivos se encuentran la contribución para la equidad en el acceso al conocimiento de los distintos sectores del país, brindar a las escuelas contenidos televisivos que aporten a la calidad educativa y ofrecer herramientas innovadoras para facilitar y mejorar los procesos de enseñanza y de aprendizaje, en el marco de los desafíos actuales de la educación para la construcción colectiva de una sociedad más justa.

Canal Encuentro, como medio de comunicación de la TV pública, trabaja en la construcción de ciudadanía, da cuenta de los intereses comunes, muestra imágenes de lo que considera el país y expresa la diversidad existente. El canal considera a la audiencia como ciudadanas y ciudadanos, sujetos de derecho. En este sentido, Encuentro es una herramienta pedagógica que aporta a la función social de la enseñanza, tanto para el sistema educativo como para la sociedad en su conjunto. Su programación se orienta a la construcción de una audiencia reflexiva y crítica.

Con respecto a las asociaciones de documentalistas ADN y DOCA, su función principal es la de la integración de los que trabajan dentro de este tipo de cine. En el caso de ADN, su misión es reunir una generación de directores y productores para constituir un espacio de discusión, acción y reflexión. Trabajando desde el 2006, entre sus objetivos se encuentran la elaboración de propuestas y el debate de políticas de fomento al cine documental frente a organismos públicos y privados. Del mismo modo, profesionalizar las condiciones y la calidad del trabajo de sus integrantes, generar espacios de exploración y discusión sobre aspectos éticos y estéticos aumentando la capacidad de producción y socializando la información relacionada con la actividad documental para ponerla al alcance de los realizadores.

DOCA, por su parte intenta consolidar un Nuevo Cine Latinoamericano. Apostando a la diversidad en los contenidos y lenguaje de un cine documental que se apropie de las diferentes formas de producción y distribución. Dentro de sus objetivos se enmarcan cuestiones muy similares a las de la ADN, pero cabe resaltar el hecho de defender los derechos de los documentalistas argentinos, en forma independiente, ante organismos estatales. También la lucha por una mejor y mayor distribución democrática y transparente de los recursos para el desarrollo de la producción y exhibición de películas documentales.

Se puede decir en base a la breve descripción de algunas empresas, productoras y asociaciones dedicadas a la mejora y el desarrollo del cine documental, que su función es la de generar espacios donde este tipo de cine se cultive y se mantenga en vigencia. Los realizadores que dependen de estos emprendimientos mantienen una relación abierta en cuanto a su capacidad creativa y su posición frente a la realidad. Pero sin lugar a duda, a pesar de que el cine se haga, debe ser, y fundamentalmente se hace para, ser visto. Por esa razón se debe realizar un breve recorrido por los medios donde el cine documental encuentra su difusión actualmente.

3.3 Medios de distribución y producción documental

Un interrogante primordial se desprende del relevamiento de la industria y su financiamiento. ¿Dónde se deben ubicar los documentales y de qué manera son presentados a los espectadores? ¿Cómo dar a conocer la película? Principalmente las películas documentales deben seguir los lineamientos de los medios de comunicación habituales para su distribución y difusión.

Entonces, los lugares donde los documentales se pueden exhibir se basan principalmente en su organización. A saber, existen las salas de cine especializadas o no, la televisión pública o privada, festivales, encuentros, videoclubes especializados o no y archivos de imagen, entre otros. Teniendo eso en cuenta se puede decir que el cine –como cualquier producto del mercado económico– necesita de su propio ámbito de exhibición para su existencia.

El problema de la distribución crece por la cada vez mayor concentración del sector exhibidor. Son unas pocas las empresas que poseen y administran la mayoría de las bocas de salida -pantallas- para las películas. En contraste, el otro componente del mercado, la producción, se encuentra fragmentadísimo (salvo unas pocas excepciones de productoras más grandes e integradas), por lo que al sentarse a negociar el estreno de una película, las cadenas llevan la de ganar.

(Vinocur, 2008, s.p.)

La complejidad para que el cine documental encuentre un lugar de exhibición depende prácticamente en su totalidad del ámbito económico. Los costos que conllevan la presentación de una película documental son riesgos que no se están dispuestos a asumir sin una seguridad de una retribución monetaria. Se puede deducir que es por esto que existen subsidios como los explicados anteriormente por parte del INCAA que aseguran una exhibición por un período de dos años en canales de televisión. Asimismo las productoras que concentran su producción a canales de su propiedad o convenios con las principales salas de cine del país.

Resulta evidente que las compañías de exhibición y distribución prefieren trabajar con productos con rentabilidad asegurada –producciones de Hollywood– antes de arriesgarse a perder dinero con producciones nacionales –aún más en cuanto al cine

documental-. Las grandes productoras norteamericanas garantizan un alcance mayor en términos de publicidad fílmica que resulta en una mejor recepción por parte de los espectadores. El resultado final es que cada vez mayor cantidad de films argentinos, europeos, latinoamericanos e inclusive americanos independientes o de estudios pequeños, se encuentran con inconvenientes a la hora de estrenar. (Vinocur, 2008, s.p.). Esto se traduce en la imposibilidad de encontrar salas de cine para su exhibición. Los realizadores y productores prefieren, por dicha razón, estrenar en videoclubes, salas de exhibición en universidades o bibliotecas, y por supuesto, por televisión por cable dentro de canales privados especializados en producciones documentales.

Los premios internacionales que pueda recibir una producción nacional en el exterior ayudan a la recepción en el país pero aún así no es suficiente para mantener un promedio de exhibición constante y duradero.

Los medios de comunicación disponibles para el cine también se ven fuertemente afectados por la piratería y el surgimiento de nuevas formas de difusión en el mundo, lo que conlleva a un reconocimiento menor.

Luego de la observación del estado actual de la industria cinematográfica en la Argentina, queda un punto concluyente a tratar.

La independencia productiva en el cine resulta esquivada si se mantiene dentro de un país que no tenga los recursos económicos suficientes para mantener una autonomía cinematográfica respecto al Estado, el cual actúa por medio de subsidios para mantener una producción constante. Esta reflexión alcanza a un gran número de industrias del cine que se ven opacadas por los productos de consumo masivo vinculados generalmente con las producciones de Hollywood. Los realizadores ineludiblemente van a ser dependientes de los recursos económicos que otorgue la industria para poner en marcha sus producciones y

estarán sujetos a los medios que se encuentran dentro de dicha industria para exhibir sus películas.

De la misma manera, si no se encuentran subsidiados por la industria, sus productos aún dependen del estándar planteado por la misma en términos de producción y reproducción. Los documentalistas independientes no son aquellos que no dependan del subsidio de la industria, sino que buscan la manera de producir y realizar las películas al margen de lo que la industria demanda.

Si bien, las productoras de cine documental obtienen fondos para sus producciones, los productos no son numerosos y en algunos casos ni siquiera se realizan de forma continuada y se pierden en la fragmentación. Las productoras no están dotadas de los recursos necesarios para mantener una producción sin interrupciones –salvo un número muy reducido de casos como el Canal Encuentro o Cine Ojo– y fructífera en el ámbito audiovisual. Asimismo ocurre con los realizadores que se empeñan en hacer un cine que se considera de poco atractivo con rentabilidad reducida y que están limitados por los parámetros de la producción de documentales en el país.

El documentalista independiente debe entonces buscar dentro de sus propios alcances, los recursos para poder contar una historia. Deben encontrar la manera de producir por fuera de los parámetros industriales. Estos realizadores tienen la necesidad de presentar una realidad dentro de la que ellos existen y con la cual interactúan, pero no poseen los medios económicos para lograrlo. Sin decir en ningún momento que no posean la creatividad o la astucia necesaria para realizarlos.

Se deben encontrar formas alternas a las establecidas por una industria, donde el crecimiento depende de la cantidad de retribuciones monetarias que se obtengan de una película, para presentar documentales personales contados, financiados, y exhibidos por los

propios realizadores. Se debe encontrar la manera de ser realmente independiente de la industria cinematográfica en tanto a producir y exhibir se refiere.

No se debe olvidar que existe un mercado al cual todo cineasta apunta. Si bien en algunos casos los resultados que se esperan no son cuantitativos sino cualitativos, las películas se hacen para ser vistas. Esto se puede considerar en algún modo dependiente pero al buscar formas alternas se puede sortear ese título e implantar una nueva visión.

4. Los nuevos medios de comunicación

A pesar de que el cine documental cuenta con sus propios medios para su exhibición, el conflicto monetario y económico implantan restricciones difíciles de sortear por las productoras y distribuidoras. Para mantener el cine hay que hacer y mostrar cine. Teniendo en cuenta la idea principal del cine subjetivo como expresión personal de un realizador y el concepto de independencia cinematográfica, la industria ha mutado y hoy en día conviven distintos medios para difundir cine.

¿Qué pasa entonces cuando la industria no es suficiente y los medios para distribuir cine se ven afectados por las nuevas tecnologías disponibles? Una mirada general podría arrojar un resultado más o menos cercano a la realidad. La aparición de nuevas tecnologías causó la aparición de nuevos formatos, formas y discursos que en la actualidad se consideran como los nuevos medios de comunicación (NM). A primera instancia pareciera que la aparición de los NM no implicaría la caída de los medios habituales –no se habla de los “viejos medios” por que no han dejado de existir en forma, estos han adoptado los avances tecnológicos para un mejor desarrollo sin cambiar su discurso o metodología– y la implantación de éstos recién considerados como medio de comunicación. Sin embargo se puede hablar de una reconfiguración de los espectadores –los cuales como se verá más

adelante son ahora denominados usuarios– frente a la comunicación y por supuesto un cambio en la demanda de dicha comunicación. Los avances en la tecnología hacen de ésta un potenciador para la cultura de los NM implantándose en los hogares como alternativa a los distintos modos de comunicación.

Se debe entonces tener en cuenta que los NM deben ser abordados desde la perspectiva de democratización de la información y la demanda. Se observa a continuación cómo el surgimiento y desarrollo de los NM ha sido un factor clave en la cultura y la sociedad actual determinando el modo de representar y ver el mundo. Este cambio es tan importante que ha causado que los NM se impongan como principal referente de comunicación por su accesibilidad.

4.1 Teoría de los nuevos medios

¿Qué son los nuevos medios? La idea principal de considerar a los NM como tales depende de su proceso cultural y productivo que actualmente intervienen en la vida cotidiana. “Los nuevos medios son formas culturales que dependen de una computadora para su distribución, representación y uso interactivo” (Igarza, 2008, p. 11). En un sentido general se comprenden a los NM como la expresión cultural y mediática de los avances tecnológicos a favor de una cultura renovada y específica. Se puede confeccionar una lista de los NM sin entrar en un debate mayor. Los NM son el Internet, los sitios web, la telefonía móvil, el multimedia, los videojuegos, los CD-ROM, el DVD y la tecnología Blu-Ray.

Es importante resaltar la diferencia entre el soporte y el medio. De manera muy sencilla, la confusión aparece y plantea como NM a los soportes tecnológicos. El soporte es donde se encuentra la información. Es el objeto tangible donde se guarda electrónicamente diversos tipos de dicha información. A modo de ejemplo, se pueden mencionar los discos compactos, que usando la tecnología laser, soportan –almacenan– información que luego será transformada para ser visualizada o escuchada en un medio que soporte el tipo de archivo –computadores, reproductores, entre otros–. También se pueden exponer como ejemplo a los discos rígidos de los computadores, los cuales almacenan datos legibles para los medios electrónicos ya mencionados. Entonces, el soporte es donde la información descansa y el medio es donde la información se visualiza o distribuye.

Esta primera definición de los NM se queda corta y limita la reflexión. Los NM van mucho más allá de la mera aparición de tecnologías como el computador, o los avances de reproducción del video hogareño. Asumir que las nuevas tecnologías son las que determinan como “nuevo medio”, es obviar las características de una convergencia que es más compleja y plural. (Igarza, 2008, p. 173).

La comprensión popular de los nuevos medios los identifica con el uso del ordenador para la distribución y la exhibición, más que con la producción. En consecuencia, los texto distribuidos por ordenador, como los sitios *web* y los libros electrónicos, se consideran nuevos medios, mientras que los que se distribuyen en papel no. De la misma manera, las fotografías que se colocan en un CD-ROM [o DVD] y requieren de un ordenador para poderlas ver sí que se consideran nuevos medios, pero no las mismas fotografías impresas en un libro.

(Manovich, 2005, p. 63)

Ahora bien, los NM entonces son aquellos recursos electrónicos y tecnológicos a favor de la distribución y la producción de contenidos culturales. Dentro de este mundo de innovación, los NM representan los vehículos de difusión disponibles dentro de la inmensa concesión de productos culturales tales como imágenes, textos, sonidos, y lo que más interesa para el desarrollo del presente trabajo, audiovisuales.

Tampoco se debe privilegiar el uso del computador u ordenador como único aparato de exhibición y distribución por encima de su uso como herramienta de producción o como dispositivo de almacenamiento (Manovich, 2005, p. 64). Es decir que el computador tiene los dos factores fundamentales de los medios de comunicación. En primer lugar su capacidad para distribuir contenidos de forma electrónica, lo que permite una reproductibilidad mayor y, por ende, una mayor pregnancia y penetración en la sociedad. Por otro lado se encuentran las cuestiones técnicas que apoyan una producción por parte de esta avanzada tecnología. Son los avances en tecnología, las telecomunicaciones y en formatos de reproducción lo que ha hecho posible la aparición de los NM como medios de comunicación propiamente dichos.

“Nuestras actividades son, cada vez más mediatizadas digitalmente. El acceso a los contenidos culturales es mediatizado por dispositivos electrónicos.” (Igarza, 2008, p. 34). Esta nueva metodología de acercamiento con los productos culturales ha cambiado la forma de relacionarse con éstos. El término de espectador, acuñado a la persona que consume productos culturales, ha sido transformado y se reconoce con el nombre de usuario. Esto cambia completamente la percepción de los productos. Ya no se consideran para ser vistos simplemente sino que adquieren una nueva dimensión y son “usados” por estas nuevas generaciones de espectadores.

Al hablar de cine como medio audiovisual se debe considerar que “los espacios de ocio y entretenimiento estuvieron durante mucho tiempo limitados a la producción y

distribución de los grandes medios de comunicación” (Igarza, 2008, p. 39), pero en la actualidad esa limitación se quiebra y se libera para dar paso a los NM haciendo gala de su innovación tecnológica.

Básicamente, la aparición de los NM se debe a la síntesis de dos recorridos históricos. Por un lado se encuentran las expresiones mediáticas –imágenes, textos, productos audiovisuales, etcétera– y por el otro los avances en la tecnología informática actual –del computador–. De la unión de estas expresiones se genera el campo para que los NM encuentren su creación.

La traducción de todos los medios actuales en datos numéricos [propios del procesamiento del computador] a los que se accede por medios de los ordenadores y [como consecuencia] el resultado son los nuevos medios: gráficos, imágenes en movimiento, sonidos, formas, espacios y textos que se han vuelto computables; es decir, que se componen pura y llanamente de otro conjunto de datos informáticos.

(Manovich, 2005, p. 65)

Es claro cómo los NM se han implantado dentro de la cultura social y se mantienen en constante innovación a causa de sus ventajas tecnológicas. Sus expresiones artísticas, informativas y productivas, entre otras, se adueñan y apropian de las tecnologías y sus avances en los medios y, en la industria del entretenimiento en general, interviniendo en sus circuitos de difusión disponibles para presentar alternativas cualitativas (Machado, 2005, p. 84). Estas nuevas formas de expresión determinan a su propio espectador o usuario quien tiene la posibilidad de intervenir en todos los procesos creativos desde la producción misma hasta la exhibición.

Los NM de comunicación comparten características básicas que deben ser evaluadas para la definición de su teorización. En primer lugar, los NM son producto de

una digitalización de los contenidos y redes (Igarza, 2008, p. 173). Esto quiere decir que la información que es transmitida y difundida dentro de lo que se considera como NM es enteramente digital, propiedad que se expone en mayor extensión en el segundo punto del presente capítulo.

Otra característica fundamental es el concepto de interactividad que presentan estos NM. El hecho de poder estar relacionado de manera directa e influyente frente a un contenido cultural, ya sea texto, audio, fotográfico o audiovisual, hace que los NM sean una forma de difusión única. El pasado espectador ahora es un usuario activo del medio de comunicación (Igarza, 2008, p. 174). Es importante resaltar el factor de acercamiento que se produce con estos NM. El autor del contenido cultural ya no se presenta ahora ausente y dentro de otro tiempo y espacio. Por el contrario, se coexiste en un medio donde autor y receptor están ligados por la interactividad que otorgan los NM dentro de su propio lenguaje apoyado en las nuevas tecnologías en comunicación.

En tercer lugar, se encuentra el hecho de la obtención en los contenidos. Los NM “ofrecen contenidos y servicios que están disponibles desde cualquier lugar de la esfera [terrestre] en todo momento.” (Igarza, 2008, p. 174). Esto representa un cambio importante en contraste con los medios tradicionales. Se puede observar como la información y los contenidos que se encuentran dentro de los medios de comunicación considerados como habituales, están determinados por la programación, los horarios y la oferta. Es claro como los contenidos que se pueden encontrar en la televisión están sujetos a la hora, la grilla de programación y el tipo de canal, por ejemplo. En cambio en los NM la información se encuentra disponible y de forma simultánea en todo momento a pedido del usuario que la demande sin estar sujeto a ningún tipo de obstáculo –sin olvidar que existen cuestiones que obstaculizarían la obtención de los contenidos como la conectividad, el dinero en algunos casos o los propios formatos de los archivos–.

Se desprenden de esta característica de los NM entonces dos conceptos dignos de resaltar. El primero es la simultaneidad que se puede encontrar dentro de un NM. Un usuario puede decidir por un contenido y obtenerlo al mismo tiempo en que otro usuario, del mismo medio, en el mismo momento, decida ver otro contenido distinto. Un ejemplo claro sería la imposibilidad de escuchar en radio y en una misma emisora, al mismo tiempo, dos contenidos demandados por dos espectadores distintos.

El segundo factor determinante es la obstaculización en la demanda de contenidos. Esto no es dependiente del medio, sino de la tecnología y del sistema de mercado como tal. Si un usuario no cuenta con la conectividad a una red –sea por razones técnicas de la instalación o monetarias, propias de la prestación del servicio por medio de compañías especializadas– del NM no podrá acceder a los contenidos. Entonces esto no depende del medio como tal sino de cómo está creado y operado.

Todo esta teorización general y de manera muy concisa otorga las bases para intentar definir un lenguaje dentro de los nuevos medios. Así como en la televisión, su lenguaje se determina por la inmediatez, el vivo y en directo; en el cine el lenguaje evolucionó de una representación de la realidad a un arte de contar en imágenes, los NM deben mantener esta línea de pensamiento que formula un discurso y un lenguaje característico del medio.

4.2 Métodos discursivos y de lenguaje

Encontrar dentro de los NM un método discursivo propio y un único lenguaje significaría hablar de la posibilidad de la multiplicidad misma de los medios. El factor más

importante para que los NM existan, se puede considerar desde su cantidad de formas que alberga bajo el nombre de actualidad. Los NM no contienen un método discursivo específico, sino que el discurso se genera con cada reproducción, producción, y representación realizada dentro de los parámetros de la distribución y difusión electrónica.

Lo mismo sucede con la búsqueda de un lenguaje propio y característico. No existe un único parámetro que mantenga dentro de los límites a un lenguaje de los NM. Su propia capacidad de converger con todas las expresiones artísticas, informativas y productivas, los ubican en un punto mucho más alto. Esta convergencia se encuentra desde los productos, los medios habituales y los propios usuarios de los NM.

Son sistemas hipermedia adaptativos que proponen una experiencia de inmersión en un entorno permeable, crecientemente inteligente y personalizable, que tiende a involucrar al usuario en una sucesión de tomas de decisiones potencialmente sin fin.

(Igarza, 2008, p. 11)

En otras palabras, los NM no son un medio puro en un sentido de especificidad sino que por el contrario con la sumatoria de distintas convergencias entre las expresiones artísticas y la tecnología. Se entiende por especificidad aquello que es único de cada medio de comunicación. Es lo que en términos de conceptos, prácticas, modos de producción, tecnologías, economías y públicos específicos, define a cada uno de los medios (Machado, 2006, pp. 1-3). A modo de ejemplo se encuentra la fotografía o el cine que tienen una forma concebida para sus propias necesidades y se mantiene dentro de sus propios parámetros. En el caso de la fotografía, el registro fotográfico es específicamente una impresión de luz sobre un soporte sensible que se transforma en una imagen luego del proceso de revelado. El cine mantiene la especificidad de la fotografía pero se diferencia

desde su propiedad al hablar de que las imágenes están dotadas de movimiento. Los NM son una confluencia de especificidades planteadas desde su difusión, distribución y producción que dependen de la tecnología para su existencia.

En un sentido general, el discurso de los NM es la integración tecnológica y artística junto con el lenguaje de la electrónica y sus avances. “Cada vez que se introduce una nueva tecnología dominante de apoyo al lenguaje, ésta modifica tanto el lenguaje y la forma cognitiva del usuario como la capacidad cognitiva.” (de Kerckhove, 2005, p. 2). La relación con los espectadores evoluciona y su entendimiento de los NM se vuelve un proceso de descubrimiento en tanto se consideran como usuarios y no simples consumidores.

Las demandas y ofertas dentro de los nuevos medios se ven también afectadas por esta premisa de convergencia y cambio cognitivo. Su pregnancia en la vida cotidiana ha causado el nacimiento de una generación de usuarios de los NM únicos.

Un análisis más detenido, arroja resultados de un lenguaje dentro de los NM como su principal característica: la representación a base de números. “Todos los objetos de los nuevos medios, ya se creen partiendo de cero en el ordenador o sufran una conversión a partir de fuentes analógicas se componen de código digital.” (Manovich, 2005, p. 72) Esto podría considerarse como el lenguaje de los NM. El hecho de que exista una forma matemática única y referida a los computadores, implica que el lenguaje que deben compartir estos NM está regido por la tecnología y su funcionamiento.

Este código digital binario del que habla Manovich, es fundamentalmente el lenguaje –entendido desde la organización de signo y significado– que comparten los computadores y por ende los NM, que existen gracias a esta tecnología. “En resumen, *los medios se vuelven programables*.” (Manovich, 2005, p. 73). Y es esta capacidad de ser programables lo que hace que los nuevos medios se concentren en la convergencia de las

expresiones artísticas, informativas, y productivas bajo una sola línea discursiva y de lenguaje.

Todos los contenidos que se encuentran dentro de los NM están basados en una representación de unos y ceros legibles para los dispositivos de reproducción y difusión.

La conversión de datos continuos en una representación numérica se llama *digitalización*, y se compone de dos pasos, que son la toma de muestras y la cuantificación. En primer lugar, se *toman muestras* de los datos, normalmente a intervalos regulares, como sucede con la matriz de píxeles que se utiliza para representar una imagen digital. La frecuencia de muestreo recibe el nombre de *resolución*. (...) En segundo lugar, cada muestra es *cuantificada*, esto es, se le asigna un valor numérico a partir de una escala predefinida.

(Manovich, 2005, p. 73)

Este lenguaje compartido dentro de los NM es lo que hace que se consideren como medios de comunicación, ya que a través de su propia estructura de lenguaje, comunican a los espectadores las expresiones artísticas.

Un hecho de suma importancia en el análisis del lenguaje y el discurso de los NM hace referencia a su uso. El lenguaje de los NM no está condicionado por sus expresiones culturales o informativas sino que dependen del uso que se les da a éstas. Se puede decir que el discurso de un contenido audiovisual visto en Internet, puede ser considerado como ocioso o de divertimento, pero esto no se aplica a las noticias en video que se difunden en la red. Los videos que están creados para el esparcimiento mantienen dentro de si mismos el lenguaje propio de lo lúdico, lo divertido y lo pasajero, pero esto no quiere decir que los NM también se puedan considerar de la misma forma. Por otro lado, las noticias en video

no están pensadas para divertir sino para informar entonces su discurso es explicativo o expositivo, pero este atributo tampoco determina un discurso de los NM.

“Su modelo de comunicación incluido en la actividad social (...), es un modelo relacionado con la libertad de expresión (...), con la diversidad de fuentes, la emisión libre de mensajes (...) y con la creación individual y colectiva.” (Igarza, 2008, p. 71). Entonces no se puede hablar de un sólo discurso en términos específicos de los NM, sino que se deben comprender desde su propia diversidad y adaptabilidad a las formas de expresión existentes.

Los parámetros que determinan un medio deben ser entendidos por su capacidad para mediatizar los contenidos. Los NM evolucionan gracias a la tecnología y ofrecen posibilidades antes siquiera imaginables dentro de los medios tradicionales. Los obstáculos se disuelven dentro de los NM por su elasticidad, que es la capacidad de expandirse incorporando contenidos de distinta naturaleza. (Igarza, 2008, p. 154). Los NM actúan como lugar para el encuentro de diversas formas culturales distribuidas a partir de un lenguaje digital compartido por los dispositivos que son capaces de su reproducción y difusión. Esto determina el encuentro entre un usuario y un número potencialmente sin fin de discursos y lenguajes.

4.3 Avance y alcance de los nuevos medios

¿Cuál es el alcance que tienen los NM actualmente? Es prácticamente imposible determinar hasta dónde pueden llegar este tipo de formas de comunicación. Al ser formas que pretenden satisfacer la demanda urgente de contenidos informativos y de

entretenimiento, en el marco de la relación entre los usuarios de la era digital (Igarza, 2008, p. 12), se implantan como medio que dispone de posibilidades sin fin. Los NM tienen un alcance limitado únicamente por los avances en la tecnología, los cuales no cesan. Imponen una “resignificación social y cultural de los medios de comunicación cuando las intervenciones de los profesionales se mezclan con las de los participantes, que antes eran simplemente destinatarios del mensaje.” (Igarza, 2008, p. 13). Esto implica pensar en los NM como una herramienta al alcance de cualquier persona sin importar su nivel educativo, nivel de conocimiento o profesión.

Esto es una característica descrita anteriormente de los NM. La posibilidad de converger y unir bajo un solo esquema electrónico diferentes contenidos culturales y por ende diferentes productores de dichos contenidos. Los NM entonces desarrollan una democratización de la información sin precedentes y sus avances tecnológicos son lo que los apoyan y sustentan en esta empresa. Esta es la era de un cambio del consumo mediático y la evolución de la economía del sistema en su conjunto. (Igarza, 2008, p. 25). Este cambio expuesto por el autor citado, comprenden también los roles de los usuarios que intervienen en los NM para promover nuevas formas de compartir, producir y distribuir contenidos.

El cambio en los usuarios se puede describir como una nueva forma de abordar contenidos informativos o de entretenimiento que determinan su propia relación con la realidad que los rodea. Son ahora los usuarios los que determinan cómo es el mundo de los NM y emplean los recursos tecnológicos para realizar intercambios comunicativos, determinados por la utilización del medio para difundir contenidos. La percepción que tienen estos usuarios digitales de la realidad es el resultado de una mediatización de contenidos que por la propia experiencia. (Igarza, 2008, p. 36). Con la integración de la tecnología en estos procesos comunicativos, se hacen posibles formas novedosas que

abarcan todo el ámbito de la vida social. La interactividad que se experimenta dentro de los NM, influye directamente en su relación con la información y el entretenimiento y por sobre todo en la comunicación con los demás usuarios. Estos usuarios navegan inmersos entre formas y presentaciones no lineales resultantes de las estrategias estéticas y formales derivadas de los procesos anteriores. Los NM cambian la forma de ver los contenidos y por ende el alcance social es sumamente significativo en cuanto ha cambiado la forma de vivir.

De la misma manera, las industrias de contenidos están experimentando una nueva etapa impulsada por dos grandes acontecimientos. En primer lugar, la innovación tecnológica y la divulgación masiva de dispositivos móviles, resultado de la creciente miniaturización electrónica. “Los reproductores de contenido móviles como los *iPods*, los teléfonos polifuncionales y las computadoras portátiles.” (Igarza, 2008, p. 39).

El segundo factor de cambio para las industrias deviene de las mejoras en la forma de ver y difundir contenidos, dentro de lo explicado anteriormente. Este cambio propuesto por la era digital consiste en una actualización constante y una distribución global e inmediata de los contenidos.

La siguiente tabla, confeccionada por Colin Sparks, en su estudio sobre el impacto de Internet en los medios habituales muestra como se han venido implantando los NM en la actualidad.

Tabla 1: El impacto de Internet en los medios de comunicación:

	Medio	Fuente de ingresos off line	Demanda de compresion / ancho de banda	Fuente de ingresos on line	Proximidad de amenaza	Amenaza comercial
Películas	En salas de cine	Entradas	Muy alta	Venta al por menor	Distante	Baja
	Alquiler de video	Cuota de alquiler	Alta	Venta al por menor	Cercana	Baja
	Venta video	Venta al por menor	Alta	Venta al por menor	Cercana	Baja
	Multidifusión	Venta al por mayor	Alta	Venta al por menor	Distante	Baja
	Comercial	Venta al por mayor	Baja	Venta al por menor	Presente	Baja
Televisión	Gratuita	Publicidad	Alta	Publicidad	Presente	Media
	Suscripción	Cuota regular	Alta	cuota más transacciones	Presente	Media
	<i>Pay per view</i>	Cuota ocasional	Alta	cuota ocasional	Presente	Media

Amenaza comercial: grado en el que la evolución *on line* amenaza las fuentes de ingresos de los medios *off line*. Proximidad de amenaza: momento en que el impacto de Internet es significativo. Fuente: Sparks, C. (2002) *La influencia de Internet en los medios de comunicación tradicionales*. Citado en Igarza, R. (2008) *Nuevos medios: estrategias de convergencia*. (1ª ed.) Buenos Aires: La Crujía

Hay que tener en cuenta el año en que se realiza este estudio. Es el año 2002, casi una década atrás. Esto era lo que se suponía que iba a pasar y en cierto modo tenía algo de razón. En primer lugar, la digitalización y posterior uso de la Internet para distribuir contenidos audiovisuales, ha ocasionado que estos niveles de amenaza comercial que propone Sparks se incrementen. Actualmente es factible encontrar películas, series y prácticamente cualquier pieza audiovisual en la red sin realizar un pago por esta demanda. Desde la aparición de páginas de Internet como *YouTube*, *Cuevana*, *Megavideo*, entre otras, los usuarios comparten libremente obras audiovisuales, disminuyendo así paulatinamente las entradas en las salas de cine, el consumo de alquiler de películas y la atención –y demanda– de la televisión.

Pero hay que tener en cuenta un punto de suma importancia al hablar de las páginas en Internet destinadas a difundir contenidos audiovisuales. Su labor principal es la de mostrar y actúan como plataforma de la cual el NM hace uso para funcionar. Estas páginas no son condicionantes al discurso audiovisual. Aunque en YouTube por ejemplo, existe un

limite de tiempo permitido en un video, no es una traba al discurso, ya que esto se sortea de manera muy sencilla dividiendo el producto en partes que sean de la duración permitida. Entonces esto no condiciona la narración o el mensaje del producto, simplemente determina como funciona la información dentro de las redes. Lo que hace en términos generales es mediatizar estos contenidos y colocarlos a disposición de los usuarios. Pero al no ser condicionantes del discurso o la narración y al estar disponibles para todos los usuarios en cualquier parte del mundo, es “(...) una mediatización débil cuyo objeto es la difusión pública y global de mensajes –textos, fotos, videos– a través de Internet y el debate con otros usuarios (...)” (Igarza, 2008, p. 58) y no una alternativa a la creatividad de los realizadores.

La democratización de la información y el entretenimiento es claro luego de estas reflexiones acerca de los alcances de los NM. El hecho de poder encontrar contenidos desde cualquier parte del mundo, y a cualquier momento, implanta una especie de omnipresencia otorgada por la tecnología y la conectividad mundial. “La flexibilidad temporal y espacial ha ido incrementándose a lo largo del recorrido y constituye la variable que más ha influido en la determinación de nuevos modelos de comunicación.” (Igarza, 2008 p. 73). Esto ha sido posible solo en los NM de comunicación. A pesar de que la televisión ya había determinado el discurso del aquí y ahora, y de que esto podía ser considerado como una omnipresencia, se queda únicamente en términos de información. En otras palabras, la posibilidad de estar en todas partes en la televisión se refiere a lo que se muestra y no a quien lo ve. Es lo que el usuario consume que puede ser y estar desde cualquier parte del mundo. Con la aparición de los NM y su característica de interactividad, es el usuario –y no lo que se muestra– quien tiene la capacidad de estar virtualmente en todas partes, “la identidad puede ser compartida y a la vez distribuida” (de Kerckhove, p. 4).

Los NM encuentran su lugar primordial en las computadoras personales. Éstas son capaces de realizar la conectividad requerida para el intercambio de modos comunicativos. Además son capaces de guardar la información con la misma facilidad con que la reproducen. Son los NM por excelencia gracias a la convergencia de todos los atributos propios de este tipo de formas de comunicación. Estas computadoras están cada vez más al alcance de la sociedad sin importar el lugar ni el momento. Son las bases para que los NM existan y se mantengan en constante innovación. “Los servicios de información *on line* no sólo se orientan a *targets* [grupos demográficos definidos] con perfiles (...) definidos sino que se orientan a individuos (...)” (Igarza, 2008, p. 110) Esto implica que el usuario comparte con usuarios y no con un medio especializado que no reconoce entre los gustos y simplemente se basa en dar y esperar ser recibido. En otras palabras, en los NM el usuario demanda un tipo de contenido determinado y no depende de lo que se le presente sino de lo que encuentra. Este modelo de demanda determina los alcances y los avances de los NM.

No se debe olvidar también el avance en la tecnología móvil –celulares, reproductores, *Tablet PC's*, entre otras– a favor de la reproducción de contenidos informativos y de entretenimiento. Los celulares ahora son capaces de grabar video de alta calidad con una facilidad que seguramente los primeros documentalistas hubiesen deseado tener.

Continuar con un análisis más profundo acerca de los NM es una tarea que demandaría un trabajo de investigación muy extenso y supondría una desviación en los objetivos de este trabajo. La presentación de algunos rasgos fundamentales de los NM realizada durante el presente capítulo sienta las bases para el desarrollo del tema que compete estas líneas.

Ver cómo los NM han llegado a implantarse dentro de la sociedad, hasta el punto de cambiar completamente la percepción de los procesos de comunicación y la interacción con la realidad, lleva a pensar en su capacidad para otorgar una libertad completa a los usuarios, quienes buscan librarse en su haber con respecto a los contenidos que comparten. La independencia en el cine, cuestión que se trataba en páginas anteriores, encuentra una primera solución que debe ser analizada en profundidad. La aparición y desarrollo de los nuevos medios de comunicación, genera un espacio para que todos estos realizadores independientes puedan exhibir sus proyectos, compartirlos, usarlos, y difundirlos sin límites de tiempo, espacio o lugar.

Esto es fundamental a la hora de hablar de un cine documental. El hecho de que existan estos medios de comunicación y la oferta de una libertad sin regulaciones, aporta una base primordial a la idea principal de hacer cine documental. Las historias ahora pueden traspasar los límites y obstáculos que implanta la industria cinematográfica y encuentran una verdadera independencia en cuanto a exhibición se refiere. Por lo menos en una primera mirada.

Para cerrar este capítulo es conveniente hacerlo con las palabras de Manovich cuando dice que: “El desafío que los medios digitales plantean al cine va mucho más allá de la cuestión de la narrativa. Los medios digitales redefinen la verdadera identidad del cine” (Manovich, 1995, s.p.)

5. Los nuevos medios de comunicación y el cine documental independiente

Una de las características principales que se tratan en este trabajo, y de la cual se desprenden los análisis pertinentes, es fundamentalmente la del realizador independiente. Desde la explicación del funcionamiento de la industria cinematográfica en la Argentina,

se trata de contrastar y establecer la existencia de una figura independiente. Es este tipo de documentalista quien, al utilizar las ventajas del lenguaje cinematográfico, configura un discurso documental para plantear una relación personal con la realidad que lo rodea, siempre estando al margen de los procesos productivos estandarizados por el medio.

Dentro de este trabajo, y específicamente en el presente capítulo, se delimita el concepto de ser dependiente o no de un proceso industrial. Los parámetros que mantienen esta reflexión vienen dados principalmente por dos puntos primordiales.

En primer lugar, se busca configurar un realizador que esté al margen de los procesos productivos industriales y por ende sea independiente de la forma de hacer cine habitual en el país. Para esto se busca la alternativa productiva y creativa que los NM brindan a dichos realizadores. Se deben tener en cuenta en este punto la evolución del video digital, la democratización de la información que la aparición de los NM han traído consigo y la accesibilidad tanto técnica como creativa por parte de los documentalistas. Los formatos que estos realizadores independientes producen, están al margen de los formatos habituales de la industria y rompen con los estándares pautados por ésta.

La segunda pauta reflexiva es la que concierne al mercado cinematográfico. El documentalista no puede estar al margen de dicho mercado porque, como se estudia más adelante, los productos que realiza deben ser vistos y por consiguiente difundidos. Entonces no se puede hablar de independencia como tal en este punto. Es evidente que el realizador debe mantenerse en un mercado donde sus obras salgan a la luz pública. Lo que se trata de definir en este capítulo es el concepto de utilizar al mercado de los NM para tal fin. Se puede decir que el realizador depende del mercado –cualquiera que sea– para subsistir y mantener vivo su proyecto. Por eso, dentro de los NM el documentalista independiente encuentra un mercado alternativo al habitual. Ya se habló anteriormente de las opciones que existen hoy en día para difundir y distribuir cine documental, y es dentro

de estas líneas de reflexión donde se busca encontrar la manera de aprovechar al máximo las ventajas que ofrecen los NM.

La independencia se ve frustrada en una industria como la que existe actualmente en la Argentina. Los cineastas no pueden lograr una completa desvinculación con los modos de difusión y reproducción habituales sin pensar en lo que la tecnología ha traído consigo misma. Las nuevas posibilidades para generar contenidos audiovisuales se han potenciado gracias a los avances en el campo tecnológico. Actualmente se pueden realizar todo tipo de obras, desde la creación de un video hogareño de corta duración hasta la realización integral de una película cinematográfica, para ser transmitidas a través de los NM.

El documentalista, quien siente la necesidad implícita de exponer en imágenes y sonidos un punto de vista sobre la realidad desde su propia posición, no debería estar ligado a las imposiciones de una industria que en muchos casos dificulta el trabajo de aquellos que no poseen suficientes recursos. Al analizar la premisa del movimiento de cine brasileño conocido como el *cinema novo*, la cual dicta que: una cámara en la mano y una idea en la cabeza (Paranaguá, 2003, pp. 50-66), como principal motor para realizar una película, se puede decir que ya no es suficiente. No basta con querer hacer cine. Hacer cine comprende mucho más que sólo salir a contar con una cámara en la mano y una idea en la cabeza. Los productos deben ser vistos, y si es por un gran número de espectadores mejor. Pero el problema radica en la dificultad, en términos de recursos, para concretar esa difusión masiva. Cuando un producto se logra terminar, se está a la mitad del camino. Falta presentarlo, mostrarlo y sobre todo difundirlo. ¿De qué sirve un documental excelente que tenga la capacidad propia de convencer y persuadir si nadie lo ve? La respuesta es obvia, no sirve para nada. Gleyzer y su grupo de Cine de la Base ya habían delimitado esta determinación principal del cine en los 70. Para el realizador no basta con mostrar sus

productos a los cercanos –madre, padre, tíos, etcétera–, se deben exhibir para la gente que necesite verlos. Cine de la Base perseguía la idea de que los documentales políticos que realizaban debían ser vistos únicamente por aquellos a quienes les fuera a servir, a quienes les fuera a convencer (Schwarzböck, 2007, p. 71).

Entonces, como realizadores independientes, se deben encontrar nuevas formas de difundir los productos, y la respuesta podría radicar dentro de los avances en la tecnología actualmente disponible.

5.1 Nuevos formatos para la difusión

No es para nadie desconocido el hecho de que lo que se considera como nuevo formato para difundir cine es sin duda el digital. Aunque es pertinente resaltar que no se deben confundir dos cuestiones de suma importancia al hablar de la digitalización del cine documental. En primer lugar, existe lo que se conoce como cine digital, realizado con tecnología digital. A saber, son aquellas películas grabadas en video de alta calidad que utilizan cámaras digitales y soportes digitales, las cuales serán presentadas en los circuitos comerciales habituales de la industria. Por lo general, el producto final es en negativo de 35mm. En segundo, lugar están las películas digitales, que son las que competen a este ensayo. Son aquellas producciones de corta duración realizadas en soporte digital pero pensadas para ser vistas a través de medios digitales. La diferencia radica en que las primeras utilizan la tecnología únicamente para su realización mientras que las segundas dependen enteramente de la tecnología para ser realizadas, exhibidas y consumidas. En pocas palabras, las películas digitales, que algunos han osado en llamar el cine cibernético,

los *films.com* (Huertas, 2002, p. 1), son las películas pensadas para ser vistas a través de la Internet.

El hecho de separar medio y soporte (transmisión, recepción/reproducción) permite centrarnos más en la función y en la funcionalidad y, por lo tanto, en los usos. De este modo, se pueden equilibrar mejor la carga tecnológica que suelen tener los discursos sobre los nuevos medios y la convergencia.

(Igarza, 2008, p. 16)

Son estas películas digitales, que en este caso particular se habla de documentales, las que se tienen en cuenta a la hora de hablar de los nuevos formatos para difundir contenidos audiovisuales. Este cine cibernético al que hace referencia Huertas, tiene en su conjunto a esas producciones pensadas y realizadas con las posibilidades expresivas de las nuevas tecnologías, que buscan su especificidad y cuyo destino final único es la red o similares, es decir los NM. Son productos que existen para y por los usuarios. El concepto de interactividad dentro de los NM recibe en estas obras un factor especial que puede ser explotado tanto creativa como comercialmente.

Hay que tener en cuenta las posibilidades a las que se enfrentan los documentalistas independientes en el mundo audiovisual. Se mantiene la idea de que lo principal de estos nuevos formatos es la digitalización de los contenidos, pero para que dicha digitalización exista, es necesario entender que es gracias a los avances en la tecnología y las innovaciones en la técnica de hacer cine que es posible encontrar una alternativa a las formas habituales. Sin la tecnología que hoy en día se encuentra disponible, no sería posible realizar una película en digital.

Es interesante ver cómo actualmente los documentalistas enfrentan una nueva etapa de transición que ya se vio en el pasado. No se debe olvidar que en un principio los

equipos técnicos y productivos para hacer cine documental eran ostentosos e incómodos, y que con la aparición de la grabación sincrónica de sonido el cine cambió radicalmente. No sólo cambió para volverse más accesible sino que configuró un nuevo discurso. El discurso de la veracidad de la imagen que es plasmada en la película virgen en el instante preciso en el que ocurre la acción. Actualmente la aparición de nuevas tecnologías –la historia se repite– ocasionan grandes y significativos cambios en las producciones y en los espectadores.

En la siguiente página se encuentra una tabla confeccionada por el autor donde se pueden ver cómo los avances en el video digital han otorgado diferentes alternativas para hacer cine.

Tabla 2: Avances en el video digital

Nivel	Descripción	Costo	Requerimientos técnicos	Diferencia
Alta Gama	Las cámaras de alta definición proporcionan una calidad similar al negativo de 35mm.	Muy elevado	Profesionales calificados, grupo de trabajo igual al cine convencional.	Prácticamente ninguna
Nivel Profesional	Equipos Betacam digitales con respuesta inferior al negativo de 35mm	Medio	Manejables. No requiere un conocimiento extenso.	Costos menores a los de alta gama y buena calidad para televisión o posterior transferencia a negativo.
Nivel empresarial y doméstico	Equipos MiniDV, DV, o DVCPRO. Menor calidad que los Betacam digitales pero mejores que los analógicos.	Muy bajo	Facil manejo con respuesta satisfactoria. No es necesario ningun conocimiento extra.	Es apropiado para informativos, documentales (por su facil manejo) y programas de television (como los que se basan en notas) Ofrecen buena calidad a un muy buen precio.

Fuente: Huertas, F. (2002, abril-junio) El futuro digital del cine. En *Revista TELOS* [Revista en línea] N°51 Segunda Época. Texto recuperado el 23/11/10 de: <http://www.campusred.net/TELOS/articuloperspectiva.asp?idarticulo=2&rev=51>

Al analizar cómo ha evolucionado la tecnología en favor del video y la toma de imágenes en movimiento, surgen algunas inquietudes que deben ser tratadas. Se sabe que los equipos que se encuentran disponibles actualmente mantienen una capacidad muy efectiva si se habla de calidad. La CNN, la BBC, MTV, entre otros, han adoptado la producción de contenidos en formatos de baja gama los cuales estuvieron en un principio pensados para el uso doméstico y no para el profesional (Huertas, 2002, p. 2). Estos equipos –cámaras, grabadores de sonido, micrófonos, etcétera– son ligeros, versátiles y fáciles de transportar. Su manejo es mucho más sencillo y su respuesta es sumamente satisfactoria en cuanto a lo que se pretende a la hora de grabar un video. Esto dota al mundo de la producción audiovisual de alternativas antes siquiera imaginadas.

Otro avance importante dentro del mundo del cine digital es el de la postproducción. Al eliminar los procesos de laboratorio –al menos en producciones de media y baja gama– también se reducen los costos. No se debe pasar por alto que las salas

comerciales de exhibición cinematográfica aún en su mayoría trabajan con proyectores de película virgen de 35mm. Es necesario en estos casos unir los dos soportes en una sola producción. Si se graba en digital, se edita, y posteriormente se realiza un *transfer* – transferencia– a un negativo de 35mm los costos en realidad no cambian de manera radical. Cuando no se hace necesario este paso de digital a negativo, los costos sí juegan a favor del realizador o productor, y esto le otorga una primera libertad al poder enfocarse en cuestiones creativas y narrativas haciendo uso de texturas generadas por computador o efectos visuales, por ejemplo.

Entonces, la diferencia fundamental entre el video digital y el cine digital no se encuentra dentro de su método de producción. Ambos comparten el soporte digital para su consecución pero sus procesos productivos difieren. La diferencia radical se encuentra en cómo se aborda un proyecto cinematográfico profesional, de televisión o de divertimento. “La forma de hacer, el talante de los cineastas, la propia concepción del proyecto, son las fuerzas que transforman el video en cine”. (Huertas, 2002, p. 2). Es el hecho de hacer cine de forma profesional con los recursos más accesibles del mercado.

Pero no son únicamente los avances en el video digital lo que se debe considerar como nuevo formato. Es importante describir cómo, en primera instancia, los NM actúan dentro de la cultura cinematográfica. Se puede citar un ejemplo expuesto por Huertas (2002) realizado hace casi una década atrás por parte de la compañía de telecomunicaciones Cisco en junio del 2000. Esta empresa, en una combinación de fuerzas con la Twentieth Century Fox, logró transmitir de manera exitosa y a través de una red de *Internet Protocol* (IP), diseñada con la última tecnología disponible, la película *Titan* (Don Bluth, Gary Goldman y Art Vitello, 2000). “La experiencia permitió proyectar, en un cine de Atlanta, una película que se transmitía desde el otro extremo de los Estados Unidos.” (Huertas, 2002, p. 3). Este experimento de difusión a través de los NM indica que los

conceptos en los inicios de esta teoría de lo “nuevo” aún no conocían su potencial. Esa es la idea fundamental que se trata a lo largo de este trabajo. No sólo hacer uso de los NM para difundir, sino considerarlos como opciones para proponer propuestas alternativas creativamente.

“En la reconversión del cine fotoquímico en digital, el concepto de un audiovisual trascendente reivindica la autonomía creativa y la independencia formal de los artistas, creando obras complejas alejadas de la uniformidad del cine comercial.” (La Ferla, 2009, p. 26). Es en esta evolución de las formas de video digital y los avances en los medios de comunicación, explicados en el capítulo anterior de este trabajo, y en su combinación donde la libertad encuentra su sentido.

Los documentalistas que ahora utilizan las facilidades del video digital, tienen una propiedad única en términos productivos. Al poder expresar su creatividad y por ende su punto de vista frente a la realidad de una manera libre, por decirlo de algún modo, el trabajo del realizador se ve fuertemente intensificado. Si se retoma la idea de la subjetividad en el documental, en este punto se ve cómo se potencia ésta y se aplica gracias a la accesibilidad de los nuevos formatos.

El formato dentro de los NM viene a ser transformado por el propio funcionamiento de éstos. Se explicó, en páginas anteriores, cómo dentro de los NM lo que prima es la convergencia entre los productos, los diferentes medios y los usuarios. Entonces, los contenidos que hagan uso de este nuevo formato –nuevo medio– deben seguir pautas propias que dependen de la oferta y la demanda de los usuarios.

El salto tecnológico que debe darse está sujeto a: la implantación de nuevas redes de fibra óptica en sustitución de las redes de cobre trenzado y redes coaxiales, la digitalización (impacto en la producción) y compresión digital de las imágenes. A estos tres factores pueden asociarse los factores vinculados al almacenamiento, en

una y otra punta del modelo de comunicación, y las limitaciones en la presentación vinculada a criterios ergonómicos propios de cada entorno, la computadora, los dispositivos móviles (especialmente el celular) y el televisor.

(Igarza, 2008, pp. 121-122)

Es evidente cómo la inclusión de los NM, apoyados por los avances en la tecnología, cambian la forma de ver y hacer productos. Si se habla de proyectos audiovisuales, por ejemplo, se debe tener en cuenta la posibilidad de una reproducción óptima en las diferentes plataformas disponibles, de lo contrario el medio no sirve para nada y más bien se convierte en un obstáculo. Ahora bien, el formato en el que se presentan las obras dentro de los NM mantienen un solo lenguaje binario –de unos y ceros– dentro del cual se integran todas las posibilidades de reproducción, por ende, el medio destinado a dicho efecto debe ser compatible, esto representa otro condicionante importante.

Las pautas que ofrecen los NM también condicionan el discurso de los productos audiovisuales. Al evaluar, por ejemplo, a los dispositivos móviles –celulares, *tablet PC's*, entre otros– resulta evidente cómo la propia configuración de la película debe ser planteada de manera distinta. No es una locura pensar en la posibilidad de que los dispositivos móviles tienen cada vez un rol predominante en la sociedad. Esto determina un reacomodamiento de todos los actores sociales que intervienen en la producción y distribución profesional y comercial de contenidos, desde los propios realizadores hasta los mismos fabricantes de los dispositivos. Las imágenes deben adaptarse a un nuevo formato de pantalla y los guiones deben desarrollarse en microestructuras semánticas que guarden significatividad cuando se distribuyen independientemente, “(...) escena por escena, píldora por píldora.” (Igarza, 2008, p. 21).

Tener en cuenta este análisis es pertinente para decir que los NM han establecido un formato convergente. Si en el cine comercial, el formato principal es el de las pantallas cinematográficas, dentro de un estándar determinado para cualquier sala; y en televisión, el formato depende de los parámetros de transmisión que siguen normas específicas para tal fin, dentro de los NM el formato lo condiciona el medio-soporte.

En el cine comercial, las películas –sean realizadas en digital o no– son exhibidas bajo formatos específicos. En sala con proyector de 35mm, en las salas efectistas *Imax*, y *Omnimax* de 70mm, o en las escasas salas con proyección digital, el formato lo condiciona la pantalla y la calidad mínima requerida.

Para la transmisión en televisión, la calidad es fundamental. Las cadenas televisivas deben mantener una norma específica de *broadcasting* que propicie una correcta recepción en cualquier televisor.

Ahora, en los NM, el formato no está preestablecido y se configura según las necesidades específicas de cada producto audiovisual y soporte. Una película realizada para la Internet, debe mantener una tasa de compresión de imagen mucho menor a la destinada a un DVD, por ejemplo. Los productos que se distribuyen dentro de los NM por lo general cambian de formato, de calidad y/o de duración según las necesidades propias del usuario. Ya sea que se reproduzca desde un celular, desde un computador o desde una pantalla de cine de costa a costa.

En resumen, y luego de haber visto cómo el video digital ha evolucionado y cómo se puede combinar con la aparición de los NM, resta indicar qué es lo que más interesa para el desarrollo del trabajo: los productos audiovisuales realizados exclusivamente para ser difundidos en dichos formatos propios de la innovación comunicativa.

5.2 La industria cinematográfica argentina y los nuevos medios

Tras la revisión de los conceptos previos, es necesario buscar la relación que tienen los NM con la industria cinematográfica. Para esto se divide en tres grandes secciones de la industria y se evalúa la relación y las opciones que los NM brindan a la producción, exhibición y difusión de contenidos audiovisuales. En primer lugar se considera a las producciones grandes. Son éstas el producto de una industrialización definida dentro del país y por eso se hace necesario considerar dentro de los NM a un lugar lleno de posibilidades para todos los momentos de producción, exhibición y difusión. A continuación, se revisan las producciones medianas y pequeñas –que se pueden considerar como independientes– que mantienen un vínculo con la industria pero encuentran diferentes opciones para el proceso cinematográfico. Por último, se revisan las producciones alternativas, que están al margen de la producción industrial y por ende son independientes –no se debe pasar por alto la revisión hecha en páginas anteriores donde se remarca el hecho de ser independiente de los formatos industriales pero dependiente del mercado que presentan los NM–. Estas producciones alternativas son, por lo general, obras de corta duración destinadas exclusivamente a la red de Internet, por ser el NM que converge a todos los demás.

Las películas comerciales, por lo general realizadas con costos muy elevados, se mantendrían sin cambio en una primera consideración de la relación con los NM.

(...) la extraordinaria calidad de imagen que se exige en estas producciones, sólo se obtendría, en soporte digital, utilizando cámaras de alta definición y medios muy parecidos a los que habitualmente se emplean en rodajes con negativo fotográfico,

lo que hace que la diferencia de coste sea mínima y absolutamente despreciable en un contexto de tal magnitud económica.

(Huertas, 2002, p. 3)

La relación entre las grandes producciones y los NM no implica un cambio en la forma de hacer cine. Si bien los NM cambian la forma de abordar los proyectos, los costos, la manera de trabajar, la producción, la realización y todo lo que requiere una película, se mantienen de forma similar. La producción de una película que cuente con recursos suficientes y se mantenga dentro de un formato industrializado debe mantener ciertos estándares para su realización, por esa razón los NM no transforman la manera de realizar cine en el país.

Al tener en cuenta la exhibición, resulta evidente que es el punto en el que la relación entre los NM y las grandes producciones es menos evidente. Los estándares de la industria aún hoy implican que el producto terminado mantenga una calidad específica. “Sustituir por ello el negativo por un soporte nuevo (...) supone unos riesgos nunca justificables por razones económicas.” (Huertas, 2002, p. 3).

Las películas comerciales se limitan a las reproducciones en salas de cine destinadas para una apropiada exhibición. Sin embargo, los NM juegan un papel importante a la hora de difundir los contenidos. Una película se puede distribuir dentro de los parámetros de los NM sin que esto represente una pérdida en la calidad o riesgo económico. La tecnología aporta opciones para que sea posible reproducir una obra en un reproductor hogareño con las características propias de las salas cinematográficas. La inserción en los hogares de reproductores de DVD o Blu-Ray suponen una mejora en la relación espectador-obra y por lo tanto brindan nuevas posibilidades para la difusión de una película. Es posible actualmente encontrar productos dentro de los NM con los mismos

estándares demandados por la industria y con resultados muy satisfactorios –como si se consumieran en las salas apropiadas– a un costo muy razonable.

Los NM entonces cambian la forma de distribuir y difundir las grandes producciones, pero no su forma de producción ni su exhibición propiamente dicha. Asimismo, la Internet y los avances en la compresión de video, permiten ver una película con gran calidad a través de la conexión de banda ancha. En páginas destinadas a ser bancos, o archivos de películas, los resultados son extremadamente satisfactorios. Existen páginas como *Cuevana.net* donde las películas se difunden de manera gratuita y a un gran número de usuarios con una excelente calidad en la imagen y el sonido.

De manera conclusiva respecto del análisis de la relación NM-grandes producciones, se puede indicar que los cambios son menores. Los NM no cambian la forma de hacer cine ni la forma de abordar un proyecto, lo que cambian son las reglas de la distribución y suponen una democratización de las obras cada día más extensa.

Un segundo grupo perteneciente al corpus cinematográfico son las producciones mediana y pequeñas, las cuales tienen una relación más estrecha con los NM. Dentro de estas producciones, los NM juegan un papel fundamental a la hora de la producción.

“El cine digital tendrá en este segmento de producción, su ámbito de implantación y desarrollo más importante, su terreno específico, donde se originan los cambios más significativos.” (Huertas, 2002, p. 3). Entonces, estas producciones de menor envergadura tanto económica como productiva, encuentran en los NM una razón que sustente el hecho de hacer cine. La cantidad de reducción de gastos, gracias a la implementación de nuevas tecnologías en combinación con un trabajo mucho más sencillo por parte de grupos más reducidos, suponen la condición principal por las cuales las películas se terminan o no. Los NM en este punto sí modifican la manera de producir cine, a diferencia de las grandes producciones. “Hacer una película digital no es sólo cambiar el soporte, sino el concepto

de la producción que exige una postura y unos planteamientos distintos.” (Huertas, 2002 p. 3). Estas producciones encuentran una funcionalidad muy importante en los avances tecnológicos que los NM brindan, lo que implica menos tiempo de producción, equipos reducidos de trabajo de fácil manejo y organización, y sobre todo la posibilidad de hacer cine por cuenta propia.

En este punto los documentales independientes encuentran su lugar. El hecho de que realizar una película resulte ahora en un proceso mucho más accesible que antes, a un costo razonable, libera el potencial de creación de los documentalistas frustrados por la estandarización industrial. Desde la realización de películas de media y baja producción con alta calidad de imagen para Internet, hasta la exhibición en salas comerciales de cine con gran calidad –mientras no existan salas apropiadas para una exhibición en digital deberá hacerse en *transfer* a 35mm–, la tecnología actúa como principal ayuda para terminar los proyectos. La posibilidad que brindan las cámaras y los equipos digitales, en cuanto a calidad y resultado, son el mayor logro y apoyo para estos documentalistas que desean contar en imágenes su postura personal frente a la realidad que los rodea.

Esto evidentemente cambia los parámetros de la industria en la Argentina. Cuando se explicó que el INCAA, como ente principal encargado de la estandarización, decide aprobar el uso de nuevas tecnologías y fomentar el desarrollo de medianas y bajas producciones, demuestra de qué manera influyen los NM para con la industria. La aparición de nuevas formas de difusión como Internet, o la telefonía móvil cambian también los parámetros sentados por el cine. Ahora se puede hacer cine de forma mucho más sencilla, lo que ocasiona que cada vez más proyectos se den a conocer y se consuman.

En tercer lugar, se encuentran las producciones alternativas, las cuales existen al margen de una industrialización y dependen enteramente de los NM. Éstas son producciones de muy bajo presupuesto que encuentran dentro de la tecnología y el uso de

los NM una alternativa creativa para realizar productos audiovisuales. Lo más importante dentro de este grupo es la aparición de nuevos circuitos y canales de distribución. El hecho de que los NM supongan un sinfín de posibilidades creativas, hace que las producciones de bajo costo se realicen con recursos accesibles a un gran número de realizadores. Los documentales que se encuentran en este tipo de producciones utilizan las ventajas de los NM para proporcionar soluciones creativas a sus proyectos.

La tecnología móvil, los nichos cibernéticos en Internet, las salas de exhibición alternativas de arte y ensayo digital y la aparición de pequeñas estaciones de televisión digital, dotan a la industria del cine, y más específicamente a los realizadores, de plataformas propias para experimentar creativamente con sus obras. Este es el lugar donde las producciones son realmente independientes de los formatos industriales. Las películas, por ejemplo, pueden estar realizadas por partes y se puede comercializar una a una generando nuevos formatos a demanda de los usuarios de los NM. Estos canales se desvinculan de la industria y existen paralelamente como una alternativa a los procesos establecidos.

En una entrevista con el autor (ver anexo C de este trabajo), el reconocido actor argentino Daniel Kuzniecka, propone a los NM como la solución creativa para generar contenidos multimedia. Actualmente, Kuzniecka se encuentra trabajando en un proyecto que empezó hace quince años que está pensado exclusivamente para producirse dentro de los NM. El formato de este proyecto integra las diferentes plataformas disponibles actualmente –Internet, celulares, televisión digital, etcétera– y las considera una opción innovadora creativamente para contar una historia. La idea principal es la de contar con los NM para fragmentar el discurso y volverlo dependiente de la combinación de las diversas plataformas. Es una historia que se va desarrollando en los diferentes medios de comunicación, los cuales a su vez otorgan un nuevo sentido a la narración. (Kuzniecka,

2011, s.p.). Este proyecto sirve como ejemplo para explicar cómo los NM pueden ser condicionantes de un proceso creativo y que a su vez sean una solución económica, estética y original a los procesos industriales.

Del mismo modo trabaja, con películas pensadas exclusivamente para ser difundidas y consumidas a través de Internet, el argentino Eugenio Zanetti con *Quantum Proyect* (2000). Esta producción está disponible de forma paga en la página de Internet www.sightsound.com.

Estas soluciones creativas, que son potenciadas gracias a los NM, resultan en la aparición de contenidos interesantes y producciones mucho más libres e independientes de los formatos habituales. Los documentales se pueden realizar con muchos menos recursos y con equipos de baja gama que tienen una excelente respuesta para los NM. La industria argentina ha aportado las bases para que este tipo de producciones encuentren una difusión masiva, sin embargo es la red de Internet lo que aporta al desarrollo de esta cinematografía. Se debe analizar entonces de qué manera los NM pueden ser considerados para la producción, exhibición y difusión de cine documental independiente en el país y en el mundo –no se debe olvidar la globalización que han causado los NM gracias a su conectividad omnipresente– y cómo éstos son condicionantes a los nuevos discursos documentales, a las expresiones realistas y sobre todo al cambio en los procesos de la industria del cine.

5.3 Ventajas y desventajas del uso de los nuevos medios de comunicación

Para considerar como ventaja o desventaja el hacer uso de los NM, por parte de los documentalistas independientes, se deben contrastar con los medios habituales. Para este fin se divide en: producción, circuitos comerciales y alternativos y los estándares económicos de mercado. Se tienen en cuenta por sobre todo a las producciones que están al margen de los formatos habituales de la industria.

En un sistema de comunicación tan abierto existen un gran número de desventajas vinculadas principalmente al control y el manejo de la información. Se deben enfrentar cuestiones que dejan de ser dependientes del autor o realizador de documentales y que son características de los NM.

Una desventaja que los NM presentan desde su funcionamiento, es el de los derechos de autor y el *copyright*. Las obras que se comparten en las redes, no están reglamentadas bajo los parámetros del mercado *off line*. La propia características de los NM de democratizar la información causa una evasión a dichos derechos. Cuando una obra es presentada en los NM, las posibilidades para que su originalidad y sus derechos se mantengan en propiedad de sus creadores son muy limitadas. El acceso libre a la información propicia el terreno para que los productos pasen de ser de un realizador a ser de millones de personas. Los derechos de autor se vinculan más con la idea que con el producto en sí. Un usuario de Internet puede conseguir una película y, luego de pasarla a un soporte físico como un DVD, puede comercializar el producto sin estar regulado de ningún modo.

La piratería es consecuencia de esta libertad que promueven los NM. Los avances tecnológicos han causado que el acceso a los equipos necesarios, para realizar copias, comprimir contenidos o distribuir obras, sea parte del diario vivir. Cualquier persona, con un mínimo de conocimiento técnico, puede transferir desde las redes al mundo *off line* contenidos sobre los cuales no se tienen los derechos legales. Esto es muy difícil de

estandarizar y de cierto modo, y mientras la tecnología lo permita, es imposible de regular y controlar. La única forma de control sobre los derechos y la piratería depende enteramente de procesos tecnológicos. Se puede considerar como opción la encriptación de los archivos para las descargas, e inclusive el registro bajo un costo en videoclubes virtuales. Sin embargo, la posibilidad de que se reproduzcan las películas una vez han sido descargadas de la red existe y no hay forma de frenarla. El pago inicial –sea por archivo o por suscripción– se recupera rápidamente gracias a los bajos costos de la reproducción en serie de los NM.

El control sobre la oferta de contenidos y sobre la demanda de los mismos, representan otra de las desventajas de los NM. Existen en la red, por su capacidad expansiva, un número muy extenso de contenidos audiovisuales lo que genera una oferta sin control y excesiva. Del mismo modo, existen un número potencialmente infinito de usuarios que demandan los contenidos sin ninguna restricción o regulación por parte del medio. Los NM son completamente permeables de un lado hacia el otro. Es posible utilizarlos para difundir cualquier contenido y a la vez sirven para brindar a los usuarios lo que éste desee.

Existe también otro tipo de desventaja respecto a la utilización de los NM. Ésta se relaciona con la competencia dentro del medio y con el gran número de opciones disponibles. “Hacerse visible entre tanta oferta de información no es algo que se encuentre al alcance de cualquier persona o medio de comunicación.” (Igarza, 2008, p. 29). La cantidad de productos que contienen los NM, a causa de su posibilidad infinita de convergencia, resulta en la pérdida de obras específicas si no se hacen conocidas para la mayoría. Al tomar como ejemplo a los video virales que invaden la red, es claro el funcionamiento del medio. Para que un contenido se difunda masivamente es necesario que se publique y se de a conocer. Por lo general estos videos se vuelven virales y se

insertan con rapidez por su contenido divertido y su corta duración. Una película de larga duración no puede considerarse como un video viral, ya que ésta por lo general se inserta de manera mas lenta, pero se mantiene activa durante más tiempo. Los videos como los que se encuentran en *YouTube*, por ejemplo, se mantienen durante unos pocos días en el imaginario social. En cambio, un contenido como el de un documental polémico, tal es el caso de *Zietgeist* (Peter Joseph, 2007), se mantiene por mucho más tiempo y es duradero.

Raramente los productos mediáticos tienen éxito si no son conocidos o no han tenido repercusión en el mundo *off line*. Para este fin hace falta un respaldo económico que exponga la oferta en la vía pública o similares y en los medios habituales. “El problema para los nuevos medios entonces es doble: cómo sobresalir (...) y cómo construir una credibilidad aceptable en el contexto social y cultural actual en el que crece el medioescepticismo [sic] y se diversifican las fuentes.” (Igarza, 2007, p. 29). Se debe tener en cuenta que la red es una herramienta que aporta al desarrollo comunicativo cultural. La forma de existir delimita un mercado, pero si no existe una demanda generada desde el afuera –el mundo *off line*– con apoyos en publicidad, los resultados comerciales son escasos y fruto del azar. Las películas documentales, por interesantes que sean, quedan perdidas en nichos cibernéticos donde sólo unos pocos tienen acceso. El cine independiente tiene que crear nuevos espacios propios que permitan su fácil localización.

Esta excesiva demanda también produce un exceso en los usuarios. La imposibilidad para segmentar un mercado que funcione dentro de los NM implica que los contenidos que se consumen no resulten interesantes para los consumidores o inclusive no sean apropiados. Se toma, a modo de ejemplo, ejemplo un documental cualquiera que hable acerca de la legalización del aborto. Este documental presentado dentro de los grupos que se encuentren a favor de dicha despenalización será aceptado de inmediato y se difundirá con rapidez y eficiencia. En cambio, en los grupos que se encuentran en contra,

el documental será censurado y su difusión no será posible, pudiendo llegar hasta el punto de la desaparición de éste. La segmentación es importante por ese punto fundamental, y se vuelve sobre la marcha para recordar aquella premisa de Gleyzer. Es clave para el correcto desarrollo de una obra que sea vista por quienes interese.

La propia conectividad presente en los NM determina otra de sus desventajas principales: la eliminación y la no identificación de los roles en los productos audiovisuales.

En estas formas de comunicación colectiva, los usuarios alternan en los roles de producción/recepción de contenidos y emisor/receptor de mensajes, lo que implica que, en términos de comunicación pública, más personas tienen la posibilidad de difundir públicamente sus opiniones, sus perspectivas y sus experiencias de vida.

(Igarza, 2007, p. 13)

Esto conlleva a que la democratización en la información no se de únicamente desde su consumo sino desde la producción misma. El director, Francis Ford Coppola (1991) habla de la muerte del profesionalismo en el cine y dice que la esencia se ha transformado. Habla de cómo “una pequeña gordita en Ohio” puede convertirse en Mozart al realizar una excelente película con la videocámara del padre (Coppola, 1991, s.p.). Esto sólo sería posible dentro de los NM por su alcance y su democratización. El hecho de que ya no exista más la figura única del director, productor, editor, etcétera, causa que los usuarios de los NM sean realizadores integrales, lo que genera una absurda cantidad de contenidos sin sentido o de mala calidad.

Este punto es considerado como una desventaja más. Las posibilidades de difundir cualquier contenido audiovisual, por parte de cualquier usuario, inevitablemente lleva a un aumento exponencial de la cantidad de obras de mala calidad, con contenidos ofensivos o

simplemente mediocres. Brian De Palma, reconocido director de cine estadounidense se refiere a este punto con estas palabras: “la idea de que debido a la tecnología cualquiera puede hacer una película es absurda.” (Huertas, 2002, p. 5). No basta con hacer cualquier contenido audiovisual y subirlo a la red para que esté al alcance de todos. Es necesario crear contenidos interesantes que sean demandados por un gran número de usuarios de los NM.

Las desventajas son muchas, pero bajo un punto de vista distinto se pueden convertir algunas en ventajas, y buscar posibilidades efectivas para el uso de los NM.

Una de las principales posibilidades que tienen los NM es su fácil acceso. La ventaja de que cualquier persona pueda ingresar en este medio permeable permite una relación mucho más interesante con los productos audiovisuales. Los usuarios y realizadores –siendo en la mayoría de los casos una misma persona– encuentran en los NM una solución de bajo costo para la difusión. “(...) el modelo de negocios y su consumo de Internet hace que sea el consumidor el que pague la mayor parte de los costos de difusión o, mejor dicho, de recepción.” (Igarza, 2008, p. 114). Esto es crucial para tener en cuenta a la hora de realizar un documental de bajo costo con un formato independiente. Al ser un medio de difusión tan accesible, los contenidos que se encuentran dependen enteramente de la demanda, y para que esto se genere deben ser interesantes y ser consumidos por los usuarios.

Dentro de los NM se crean nuevos mercados y formas alternativas para distribuir. Las posibilidades son infinitas, y al no estar regularizados, se pueden considerar como una opción válida para difundir un contenido a muy bajo costo e inclusive gratuitamente. El problema ya no radica en la ganancia monetaria o en la retribución económica de una obra sino en la difusión masiva de un mensaje. Los documentalistas independientes encuentran en los NM esa posibilidad para expresarse, contarse y describir su propia realidad sin que

esto represente un riesgo económico. La idea de un cine documental subjetivo es clara en este punto. Si el realizador desea expresar su punto de vista personal frente a su propia realidad, acude a los NM para lograr una difusión asegurada.

Dentro de la red, ser es comunicar. Esto es fundamental para tener en cuenta la propuesta del presente proyecto. Los usuarios de Internet comparten entre si los contenidos con los que se topan dentro de este mundo virtual y expresan su consentimiento u oposición a lo que se está compartiendo. El hecho de comunicar la existencia de un producto audiovisual en línea, implica la existencia propia del usuario. Quien comunica, es quien es y existe dentro de este campo paralelo que es la virtualidad. El documentalista entonces existe al expresar su punto de vista dentro de los NM y subsiste gracias a la existencia –por comunicar– de los usuarios. La cantidad de expresiones se vuelven multiculturales y globales. Cualquier usuario, en cualquier parte del mundo, puede obtener piezas documentales en cualquier momento y a cualquier hora. No importa dónde se generen o dónde se consuman, la multiculturalidad de los NM abren los caminos para una globalización de la información y sobre todo para una democratización de la misma.

La poca segmentación bajo este punto de vista puede convertirse en una ventaja. Si no hay quien controle, o divida las producciones, éstas pueden llegar a todo el que las demande. Esto puede ser considerado como una salvación para las producciones de documentalistas independientes. Se potencia esta idea en un país como la Argentina, donde la estructura industrial no es sólida, con escasos medios y determinada por los productos dominantes del cine. Esto puede implicar la aparición de un documental más comprometido socialmente y a la vez más beligerante. Al no existir control, no existen límites. Los productos son masivos desde el punto de vista del mensaje y no desde lo económico. Si bien, a largo plazo, un producto audiovisual dentro de los NM pueda generar una ganancia monetaria que sustente el proyecto, los casos son los menos y al

documentalista independiente no debería importarle. Este realizador se expresa en su necesidad por explicar y difundir su propia realidad de la manera que le sea posible.

También, y gracias a la tecnología, es posible un exacto seguimiento del producto y de la cantidad de vistas, lo que hace que el mercado se mantenga activo de manera más eficiente. Si se sabe lo que se está viendo y consumiendo, se puede producir en función de esta información. Existen páginas destinadas a la demanda de producciones para ser vistas por Internet. *CurrentTV* es una de estas propuestas y combina dos tipos de obras no ficcionales: las profesionales y las de los usuarios. Los videos de los usuarios deben ser producciones sobre alguno de los temas de la lista que el sitio publica y actualiza frecuentemente. “La lista proviene de la interpretación que hace la empresa de las estadísticas que provee Google acerca de los términos más buscados en la red, lo que en alguna medida representa aquello que más parece interesar al público.” (Igarza, 2007, p. 51). Este tipo de propuestas, generan una nueva forma de relación con el mercado. Se produce únicamente lo que se pretende encontrar. Si los términos de la búsqueda son acertados, las producciones van a ser consumidas por un gran número de usuarios. Y dentro de los NM, mientras más se vea un contenido o se busque, más tiempo estará activo; su evolución es exponencial.

Asimismo, los que están empezando en el mundo cinematográfico, pueden entrar a competir con las grandes producciones que los dejan de lado y sobresalir en el mundo cibernético. Todo esto con tan sólo haber invertido un capital relativamente bajo. La diversidad entonces es completa. Se pueden difundir a bajo costo tanto grandes producciones como medianas, pequeñas o alternativas. El corpus audiovisual se incrementa cada vez más y se genera esa democratización del cine. Además, gracias a la digitalización de contenidos por parte de las grandes productoras cinematográficas, es posible encontrar contenidos extraviados dentro del mundo *off line*. La gran cantidad de películas disponibles

en Internet se consideran como vastos bancos de imágenes donde conviven producciones desaparecidas de los medios tradicionales y producciones específicas de los NM.

Los NM también apoyan la creación de contenidos sin ningún tipo de censura o regulación, abonando un terreno de infinitas posibilidades creativas y productivas. Sobre todo las propuestas de interactividad que se tratan de construir para el cine documental independiente en el siguiente subcapítulo.

5.4 Difusión de cine documental independiente en los nuevos medios

Con el gran número de posibilidades, también se encuentran un gran número de obras. ¿Cómo poder sobrevivir y sobresalir dentro de la fuerte competencia que existe dentro de los NM? En principio, la demanda es lo fundamental para que esto sea posible. Para que los documentalistas independientes puedan generar dicha demanda, el trabajo resulta comparable quizás con el de los pioneros del mundo del cine. Se deben generar nuevos discursos propios y únicos dentro de los NM. Así como los fundadores del arte cinematográfico lograron configurar las pautas específicas de la producción, el discurso y el modo de desarrollo, se debe buscar hoy alternativas creativas para promover a los NM como medio adecuado para el documental independiente en el país.

Al observar de manera precisa, las características de los NM, una resalta y se implanta como opción principal para el desarrollo documental. Esta cualidad es la de la interactividad dentro de un medio completamente permeable de punta a punta del modelo comunicativo.

Según una encuesta realizada por el autor (ver anexo C de este trabajo), el 87% de los usuarios regulares de los NM prefieren los contenidos interactivos a los habituales unilaterales. Esto no se debe pasar por alto y se debe concentrar la atención para ver de qué manera se puede construir un discurso documental interactivo que sea atractivo dentro de los NM.

El documental independiente pensado para su reproducción en los NM es por ende interactivo. Es esta peculiaridad, única dentro de los NM donde radica la difusión y la demanda de contenidos audiovisuales.

Cómo una propuesta creativa, la interactividad juega un papel muy importante, por eso desde este punto se habla del documental interactivo. Éste no es simplemente un documental realizado en digital y puesto a disposición de los usuarios de los NM. Al ver el ejemplo de *Zeitgeist*, se puede decir que es un producto realizado con un formato determinado –que se puede considerar dentro de los parámetros industriales– y simplemente ha sido subido a la red para que los usuarios lo descarguen o lo consuman en línea. El documental interactivo debe buscar más allá de solo ser una película disponible en los NM. Es una producción para los usuarios que experimentan con la obra, la utilizan, la cambian, y sobre todo la difunden.

El documental interactivo –siempre independiente de los formatos habituales– debe mantener en si mismo un desarrollo creativo único. En primer lugar se debe decir que debe estar dotado de un gran número de posibilidades para que la interactividad se vea fuertemente acentuada. El usuario del documental interactivo debe dejar de ser un espectador pasivo al cual se le presenta una idea bajo un formato definido. Debe hacer uso de la obra para generar el discurso y es ahí donde se presenta la interactividad.

Gracias a la permeabilización de los NM, el usuario debe estar inmerso en el mundo del documental interactivo constantemente. La extensión del documental en su

totalidad, podría no estar definida y puede durar mientras se consuma un tiempo posiblemente largo. La idea del documental interactivo se mantiene gracias a la digitalización de los contenidos y cómo ésta ha permitido la fragmentación del discurso. El documental entonces, debe estar compuesto de muchas partes –principio de la digitalización en *bits*– que componen un todo global. De esto se desprenden: las múltiples opciones que el proyecto puede brindar, la posibilidad de combinar efectivamente distintas plataformas de los nuevos medios bajo un nuevo sentido y la globalización de las redes como principal motor a una multiculturalidad. Todo el avance tecnológico actúa a favor de la reducción de costos de difusión y en producción. Además, con los avances en el video digital, es hoy en día una realidad factible la de una democratización del cine.

Las múltiples opciones que puede brindar un documental interactivo representan una configuración de un discurso propio e innovador. Desde la posibilidad de utilizar el documental por parte de los usuarios, hasta la presentación lineal habitual del producto, el abanico creativo es extenso.

La tecnología, como factor principal de un documental interactivo, permite que la fragmentación no influya en el mensaje único del realizador, sin embargo puede llegar a generar nuevos sentidos narrativos que no dejan de resultar interesantes. Un documental interactivo tiene que tener la capacidad de cambiar el punto de vista, la opinión y hasta la posición propia del realizador, en función a la demanda por parte de los usuarios.

Hay que revisar en este punto como Igarza (2008) plantea a esta fragmentación y habla de las diferentes decisiones que puede hacer un usuario.

La idea consiste en proveer al usuario las facilidades para decidir cómo componer en pantalla un ensamblado de diferentes secuencias provistas por diferentes fuentes (por ejemplo *n* número de cámaras) que transmiten información sobre los diferentes

aspectos del mismo objeto o incluso objetos diferentes con alguna vinculación significativa para el usuario.

(Igarza, 2008, p. 134)

Esta es la multiplicidad de opciones que se trata de describir. Es el usuario quien decide cómo se desarrolla la obra, de qué manera se cuenta y hasta qué es lo que se quiere decir con ella. Esto es solo posible gracias a la tecnología y a la fragmentación de los discursos documentales.

A causa de la continua retroalimentación en la información de los NM, los usuarios pueden demandar cierto tipo de contenidos. Esto es parecido a la propuesta integrada por *CurrentTV*, pero en un sentido único dentro de los límites de la realidad del documental interactivo. Es decir que, los usuarios proponen la producción de contenidos a demanda y está a cargo del realizador continuar con la idea que prefiere la mayoría de ellos. Esto se puede considerar como una apuesta segura. Si sólo se produce lo que se demanda, sólo se obtienen buenos resultados y no se pierden recursos en probar qué es lo que funciona o no.

Se puede tomar como punto de partida la combinación de las plataformas que nombraba Kuzniecka (2011) y empezar a trabajar desde ahí. Gracias al alcance que tienen los NM, el cual se hace cada vez más grande, la difusión ya no sólo depende de la computadora, el celular o el televisor, sino que, al combinar estas plataformas se genera una difusión realmente masiva.

¿De qué manera se pueden configurar discursos apropiados para cada plataforma en particular? Hay que analizar cómo podrían funcionar en conjunto los celulares, las *tablet PC's*, la radio virtual, los DVD's y discos Blu-Ray junto con las memorias de almacenamiento en USB, los reproductores hogareños, la televisión, la publicidad en vía

pública y en los medios habituales, los televisores con acceso a Internet y como medio para incluirlos a todos: la Internet.

En primer lugar se debe pensar en las características propias de cada una de estas plataformas, de esa manera llegar a una conclusión creativa y productiva respecto del documental interactivo. Posteriormente, hay que revisar su funcionalidad para el contexto global del sentido y el mensaje, y de qué manera se pueden integrar en un solo proyecto.

Para comenzar el análisis situacional, se exponen a los celulares y se los describe de la siguiente manera:

(...) la telefonía móvil, que impulsó la creación y uso intensivo de un nuevo lenguaje textual abreviado, puede ahora sugerir una nueva dirección en la producción y realización de micro contenidos con nuevos lenguajes audiovisuales adaptados a las características de estos dispositivos de pantalla pequeña.

(Igarza, 2008, p. 53)

Dentro de los parámetros propios del dispositivo móvil, se deben configurar formatos narrativos breves y concisos. Por lo general, este medio depende de la demanda de los contenidos por parte de los usuarios, pero se pueden encontrar formas de penetración como la de los servicios de mensajería instantánea que cobran una tarifa por mensaje que se recibe diariamente. De la misma forma puede actuar el documental interactivo. Se busca la forma de mantenerse activo y siempre bajo el mismo sentido y mensaje, por eso los contenidos que reciben los celulares, deben ser consecuentes con esto y aportar una alternativa creativa.

Las *tablet PC's*, tan de moda actualmente, son un paso que se encuentra entre el computador personal y el celular. Su capacidad de movilidad y conexión inalámbrica, le otorga las mejores cualidades de los celulares, pero su funcionamiento es más parecido al

de los computadores. En este dispositivo los formatos pueden variar de manera que sean interesantes para los usuarios. Ya no se trata únicamente de fragmentos breves adaptados a la pantalla, sino que se pueden empezar a considerar la interactividad dentro del cuadro propio de la obra audiovisual. Estos dispositivos cuentan con el atractivo de ser táctiles, lo que les brinda un manejo más fácil y divertido. Es posible pensar entonces, en un contenido documental que contenga dentro del cuadro propio del film la opción para “tocar” la pantalla e ir a un sitio en internet o a un contenido alternativo, en el momento en el que el usuario o desee, o según lo plantee la narración.

Dentro de los hogares, se pueden encontrar presentes los reproductores hogareños de DVD, Blu-Ray, música, entre otros. Estos dispositivos pueden funcionar de dos maneras distintas. En primer lugar, necesitan de un soporte rígido donde se encuentre la información y desde donde se pueda reproducir el producto. Por eso los discos compactos han evolucionado y cada vez aportan mayor cantidad de memoria para almacenar. Del mismo modo funcionan las memorias de USB (*Universal Serial Bus*), las cuales hoy en día tienen una excelente capacidad de almacenamiento.

Los discos de DVD o Blu-Ray, junto con las memorias, almacenan en su interior todo tipo de archivos que hagan parte del documental interactivo y del mensaje general del mismo. Se pueden encontrar fotos complementarias, textos, videos, juegos virtuales, entre otros, para mantener el documental en desarrollo constante por parte de los usuarios.

Un dispositivo que se viene implantando poco a poco, son los televisores con acceso a Internet. Al combinar la reproducción del documental con la conectividad en el televisor se pueden generar puentes que lleven a nuevos contenidos en línea. De la misma manera, un canal digital de cable, puede transferir información adicional durante la reproducción de un contenido documental brindando la posibilidad de extender la relación usuario-obra.

La publicidad también puede ser intervenida por este documental interactivo. Desde las gráficas en la vía pública, hasta los contenidos digitales en Internet, existen diversas formas de aprovechar sus funciones. Desde la vía pública, por ejemplo, se pueden implementar campañas de expectativa utilizando únicamente códigos QR, los cuales son leídos por la cámara del celular e inmediatamente presentan un contenido específico de la red, o códigos para enviar un mensaje de texto. Esta combinación entre publicidad-celulares-Internet, genera nuevas posibilidades de difusión para estos documentales interactivos. De la misma forma pueden actuar las publicidades tradicionales y las no tradicionales dentro de los canales públicos y de cable en televisión.

Por supuesto, el medio que converge todo es la red de Internet. Es en este lugar virtual donde se pueden configurar, combinar, reproducir, almacenar, difundir, entre otras posibilidades, los contenidos audiovisuales. A modo de ejemplo, se pueden tomar los *Podcasts*, o la radio en línea. Los primeros son lugares donde los usuarios generan archivos de audio de opinión acerca de un tema determinado. En estos lugares se pueden combinar la música del documental interactivo, los sonidos y por sobre todo la opinión de los usuarios. De la misma manera, las páginas Web especializadas con contenidos sobre el documental, de forma gratuita o paga, genera interés en los usuarios que desean conocer una realidad distinta a la de ellos.

En Internet, el documental interactivo no tiene límites; es global. Esta globalización implica una posible difusión de contenidos muy extensa, lo que resulta en una gran demanda por parte de los usuarios. Es trabajo del realizador independiente de los formatos industriales, encontrar la manera de configurar su obra para que sea propicia para estos NM. También debe encontrar la forma de implantar dentro de estas posibilidades su mirada personal y subjetiva de la realidad que se intenta mostrar.

Para cerrar este capítulo, se debe realizar un análisis de lo explicado anteriormente. El realizador independiente es aquel que se encuentra fuera de los parámetros industriales y configura un formato alternativo dentro del mercado de los NM.

La independencia de estos documentalistas se ve obstruida por los parámetros mismos de la industria, y esto ocasiona un trabajo creativo para sobre llevar esta traba. Este documentalista que desea y siente la necesidad de contar en imágenes, su propio punto de vista de la realidad, debe configurar estos nuevos formatos para que sean apropiados para el mercado de los NM y dentro de éstos consumidos masivamente.

Gracias a los avances en la tecnología digital se pueden encontrar más facilidades a la hora de hacer cine. Las cámaras, los micrófonos, las grabadoras, etcétera, son ahora mucho más sencillos de usar y plantean una nueva relación entre el realizador y su obra. De esta tecnología se desprenden las películas realizadas para ser consumidas a través de los NM, y de las cuales se basa el análisis para llegar a un documental interactivo.

Los nuevos documentalistas, los que ya están, los independientes, las grandes producciones; todos se encuentran el mismo sitio gracias a los NM. La competencia ahora es real. Los usuarios pueden encontrar y consumir de igual manera una producción comercial, realizada con un alto presupuesto, y una producción hogareña de muy bajo costo.

Para sobrevivir en este nuevo mundo plagado con ofertas y demandas, es necesario generar un interés particular de todos los demás productos. Por esa razón se propone dejar de lado la idea de producir una película para ser vista en los NM y se plantea la de realizar un documental interactivo. Este documental hace uso de las innovaciones tecnológicas y las adopta dentro de su propia médula espinal configurando un discurso específico y un sentido único. La combinación de las distintas plataformas mediáticas, no es más que

encontrar en esta posibilidad una alternativa para producir contenidos relacionados entre sí de forma creativa y atractiva para el usuario.

En pocas palabras, el documental interactivo es un formato único y el desarrollo para llegar a un mensaje y un sentido único depende de la relación que se mantenga con los usuarios y los nuevos medios de comunicación.

La existencia, en el sentido del ser, dentro de los NM depende enteramente de la comunicación que realicen los usuarios. Se debe contar con la particularidad de éstos al querer subsistir compartiendo todo tipo de información, para que el documental interactivo se mantenga presente y se adecúe a las necesidades propias de cada quien.

Actualmente se observa el fenómeno del *bubble up*, el cual implica que los contenidos sean conocidos gracias al gran número de usuarios compartiéndolos. Como su nombre lo indica, este fenómeno implica que la información viaje de abajo hacia arriba. Empezando por los usuarios quienes la encuentran, la consumen y la comparten, hasta llegar a los medios de comunicación habituales donde se presentan como algo interesante. Por poner un ejemplo, se puede hablar de los videos que aparecen en *YouTube* y que posteriormente son retransmitidos en los noticieros. Estos videos fueron realizados por un usuario que puso a disposición del mundo un producto, el cual fue difundido lo suficiente para alcanzar un reconocimiento en el mundo *off line*.

Resulta interesante observar cómo se está realizando el documental que habla acerca de la vida del difunto ex presidente Néstor Kirchner. En el cuerpo C del presente trabajo, se encuentra adjunta una hoja donde se propone al público su intervención dentro del documental. Se piden contenidos audiovisuales, sonoros, etcétera, que sean personales de cada quien y que contengan a Kirchner como su protagonista. En otras palabras, quien quiera que tenga, un video, una foto, una grabación de audio, o lo que sea, del difunto ex mandatario, envía su producto para que sea utilizado en la película que será dirigida por

Tristan Bauer. El fenómeno explicado es claro en esta producción. Las personas naturales son las que comparten –tal como lo harían dentro de los NM– los productos que van a conformar la película, y es trabajo del director configurar su discurso para concentrar toda esta información –hace el papel de lo noticieros mostrando videos de *YouTube*–.

Se debe confiar entonces en las facilidades que proponen los NM y generar suficiente interés en los usuarios para que el documental interactivo se genere, se consuma, se comunique y sobre todo se mantenga presente.

Una idea en la cabeza y mil manos en la cámara.

Conclusiones

El cine nace como una tecnología capaz de reproducir el movimiento y fue aceptado y ponderado desde el inicio. La imagen que cobró vida, era la vida misma en imagen. Esa posibilidad de ver reflejada una realidad aparente dentro de los límites de la pantalla, desdibujó los límites de sus realizadores y los motivó para crear en imágenes un mundo tomado directamente de la realidad. Sus parámetros principales de creación y representación, hicieron de este arte un movimiento cultural y social sumamente influyente en la vida cotidiana del pueblo.

El documental sigue la línea de pensamiento original que inaugura este movimiento cinematográfico en cuanto su función para retratar una realidad. Con intentos plenamente empíricos, sus métodos discursivos y lenguaje se fueron forjando en las páginas de la historia. Esos primeros realizadores utilizaron la tecnología a favor de un intento de recrear en movimiento una realidad que acontecía frente a sus ojos y que no se dejaba atrapar. La realidad fue el sustento del cine primitivo y fue allí donde el documental encontró a sus primeros teóricos y pensadores.

La idea de hacer cine de este tipo de género evoluciona gracias a dichos personajes influyentes dentro del medio y se convierte en una herramienta para contar. La necesidad de mostrar una realidad se inmiscuye dentro de ésta con una mirada personal y determinada. La acción de hacer cine ahora se refiere a contar cinematográficamente una historia tomada de la propia cotidianeidad de sus realizadores.

Del mismo modo surgen en un país de América del Sur estas ideas de representación de lo real. Argentina utiliza este nuevo lenguaje para contarse a si misma, aunque contada desde sus recién llegados. Los inmigrantes con un poder de adquisición suficiente, fueron los que tuvieron el cine a su alcance y lograron gestar un movimiento que años más tarde se convertiría en una razón social que cambiaría la mirada personal en el país. La realidad argentina se plasma en las películas vírgenes de esos primeros realizadores deseosos de mostrar su vida, su realidad, su mundo. Continuando con los ideales de mostrar la realidad, surgen las necesidades de contar lo real. Con esto se instauran los formatos de noticieros que servirían como medio principal para contar la actualidad del medio argentino.

A pesar de la clara afinidad de una gran mayoría de realizadores por contar desde la ficción, el documental logra sobrevivir a los procesos de industrialización adoptados dentro del país. Un modelo que trataba de imitar los cánones que imponía la gran industria norteamericana. El resultado fue exitoso y a raíz de esto el país del norte decidió evitarlo por miedo a ser superado. La industria se cierra y se inunda con productos extranjeros que no pretendían mostrar un país que era dejado de lado lentamente, sino divertir y elidir de los problemas.

Gracias al trabajo de grandes realizadores, el cine documental argentino encuentra su verdadera razón de ser. Se convierte en el ojo del pueblo, en la voz denunciante de un sector social olvidado y apenas reconocido por pocos. Las historias de ficción habían adormecido el interés social, real e inmediato que se vivía en la Argentina de esa época. Pero son aquellos realizadores que observaban una realidad que aclamaba a gritos el ser representada en las pantallas de los cines como una herramienta para la igualdad social y un incremento en las oportunidades y la calidad de vida. El documental ara el terreno y

abre una línea fundamental. El realizador es el encargado de contar desde su mirada, desde su perspectiva una historia tomada directamente de su entorno y de sus proximidades.

El cine se vuelve militante, político, cargado de improntas sociales que llamaban al levantamiento popular en contra de la injusticia y la opresión. Una vez más el cine comprendía mucho más que la diversión pasajera y el espectáculo de ferias y parques. El documental adopta una postura acorde con su contexto. La mirada del realizador se politiza y toma partido dentro de los discursos reinantes por aquellos años. A esta evolución se le suman las necesidades de cada uno de los realizadores que pretendían mostrar su propia visión contando una historia.

A medida que avanza el tiempo, también lo hacen las formas, los métodos para hacer cine. Sus avances tecnológicos le permitieron surgir como un lenguaje único dentro de sus parámetros genéricos. La realidad es la base principal por la cual hacer cine es muy importante y es este cine el encargado de priorizar la realidad por sobre todas las cosas. El género documental abarca aquellos hombres deseosos de ver su mirada desde el afuera pero contada desde el yo de cada uno de ellos.

La evolución mediática hizo que el cine acoplara a sus métodos de producción la mano creativa del director, del documentalista, del dueño de la visión. El punto de vista se centra como principal motor de la narración y es éste el que determina el desarrollo de las películas.

Actualmente, la realización documental continúa ligada a esta idea de subjetividad que ha concurrido al cine para otorgar productos únicos y sin precedentes. Los realizadores toman conciencia de la importancia de demostrar por medio de argumentos visuales, sonoros y técnicos una idea concebida por ellos mismos de su entorno, de la realidad que los rodea. El cine documental subjetivo depende de la imposición narrativa, técnica y productiva de la posición del director para con la realidad. Esto le otorga un poder singular.

Los realizadores tienen en sus manos la posibilidad de jugar creativamente con una verdad sin transformar su sentido ni su mensaje –al menos no intencionalmente–.

Aunque las cosas parecieran ser liberales y llenas de posibilidades, esto no puede estar más alejado de la realidad. El hecho de que exista una industria que controle y determine el tipo de películas a consumir, indudablemente va a delimitar el tipo de realizador que las creará. Este realizador ansioso de contar desde su propio punto de vista se ve ahora obstaculizado por las formas en que debe presentar su proyecto. Los costos en las producciones impiden gran parte de su trabajo y la realización se opaca en la escasez de tiempo y recursos. La industria cinematográfica apoya al cine documental, pero a la vez lo vuelve un cine dependiente, determinado a seguir unas líneas de producción y realización visiblemente marcadas dentro de la misma. Un realizador dentro de la industria debe ceder su punto de vista en función de poder terminar el proyecto, la película, su sueño, su mirada.

Pero no todo está perdido dentro de la idea de independencia. El avance en las tecnologías ha esclarecido un camino de fácil acceso para estos realizadores que se encuentran al margen de la industria. La aparición de los nuevos medios de comunicación, en respuesta a las innovaciones tecnológicas sumadas a la demanda y producción de productos audiovisuales, gestan un espacio donde el cine documental independiente puede encontrar su campo y florecer. La elasticidad de los nuevos medios en cuanto aceptan todo tipo de contenido, su permeabilidad para recibir y dejar salir toda clase de expresiones artísticas y su capacidad de interacción, democratizan de forma casi absoluta e irreparable la información. La posibilidad de crear con pocos recursos y de hacer cine dentro de los nuevos medios, gesta documentalistas independientes incluso de la disciplina. En cualquier parte del mundo un joven puede generar un contenido documental que será visionado en segundos desde otra parte del mundo. La toma de la realidad se potencia y se condensa dentro de la necesidad de contar desde ese yo que los documentalistas deben poseer para

mantener una posición y una mirada crítica de la realidad. Las argumentaciones determinan el desarrollo, pero el medio es lo que permite su visualización. De nada vale tener el mejor documental de la historia si nadie lo va a ver.

Dentro de los nuevos medios no sólo existe la posibilidad de una presentación con un número potencialmente infinito de reproducciones, sino que posibilita para el realizador una especie de relajación en cuanto a los parámetros dictados por la industria de la cual no desea –o no puede– ser parte.

Los nuevos medios son la respuesta a este fenómeno documentalista. Es en ese lugar virtual, global e interactivo donde los productos de cine documental encontrarán sus nuevas formas de lenguaje y sus métodos discursivos únicos.

Por esa razón se consideran como la alternativa a las producciones que están al margen de los estándares industriales. Son los NM los que determinan el camino a seguir por cada uno de los documentalistas que quieren existir dentro de este mundo virtual. Para esto, se propone como una posibilidad, la aparición del documental interactivo. Este tipo de documental implica que su existencia vaya mucho más allá de la duración de sus imágenes. En éste, el realizador está sentado junto al espectador, llevándolo de la mano por un viaje que puede no tener fin, pero que sí tiene un mensaje específico. El usuario de este tipo de documental es activo, y potencia la idea original del cine por la denuncia social al hacerlo actuar dentro de los límites de la realidad que lo rodea.

El documentalista carga de subjetividad su proyecto y abarca el gran número de posibilidades que brindan los NM para llegar cada vez a más personas, de distintas clases, estilos de vida, culturas, etcétera y contar una visión, un punto de vista. Es ese yo representado y difundido dentro de los NM lo que hace interesante la existencia de éstos.

Gracias a la colectividad presente en los NM, los productos no tienen límites y se difunden a velocidades impresionantes, tanto así, que al terminar de leer estas líneas, el

lector encontrará algún par de productos nuevos, interactivos e innovadores, incluso distintos y mejorados, al que se propone en este trabajo.

Hacer un documental interactivo es un compromiso entre el realizador y el usuario. Uno entrega, el otro comparte, y por esta razón, se mantiene.