

PROYECTO DE GRADUACIÓN

Trabajo Final de Grado

Acompañar, aliviar y asistir

Documental por un área de cuidados paliativos

Nicolás Iannone

Cuerpo B del PG

22/07/2013

Diseño de Imagen y Sonido

Proyecto profesional

Medios y estrategias de comunicación.

Índice

Introducción	5
Capítulo 1: El cine documental	15
1.1 Historia y orígenes	15
1.1.1 Características generales y teóricas	20
1.2 Modalidades de representación documental	23
1.2.1 Documentales expositivos	23
1.2.2 Documentales de interacción o participativos	24
1.2.3 Documentales de observación	25
1.2.4 Documentales reflexivos	26
1.3 Fronteras entre realidad y representación de la imagen	27
1.4 Exponentes y obras relevantes	28
Capítulo 2: El documental de interacción	33
2.1 Justificación de la elección del modo representativo	33
2.2 Características generales y específicas	35
2.2.1 Obras y realizadores referentes del género	39
2.3 El rol del espectador. Sus primeras sensaciones	43
2.4 Estructura técnica. Puesta en escena	45
2.4.1 Utilización de la cámara. Los elementos dentro del encuadre	47
2.4.2 Montaje de la imagen capturada	51
2.5 El cine y medicina. Su relación y conexión	54

2.5.1 Utilización del cine con fines didácticos. El Cine fórum	56
Capítulo 3: La etapa final de vida y cuidados paliativos como temática fílmica	58
3.1. Historia y orígenes	58
3.1.1 Características principales en obras representativas	62
3.2 El final de vida en la ficción	65
3.2.1 Aspectos e interpretaciones destacables	68
3.3 Documentar para reflexionar	71
3.3.1 Caso Las alas de la vida	73
Capítulo 4: Estudio del caso específico	76
4.1 Definición y propiedades específicas del área	76
4.1.1 Desarrollo en hospitales públicos y sectores cercanos	79
4.2 Situación en el Hospital Provincial de Pacheco	81
4.3 Valor social y solidario del proyecto	83
Capítulo 5: Preproducción del documental <i>Acompañar, aliviar y asistir</i>	86
5.1 Armado de la idea	86
5.1.1 Escaleta de acciones. Guión literario	88
5.1.2 Selección de lugar y protagonistas a entrevistar	90
5.2 Estética a utilizar. Paleta de colores	92
5.3 Desarrollo del guión técnico	96
5.4 Plan de rodaje	99
5.5 Presupuesto	101

5.6 Divulgación del proyecto. Campaña de bien público	104
Conclusiones	109
Lista de referencias bibliográficas	
Bibliografía	

Introducción

El siguiente Proyecto de Graduación comenzó a gestarse en el segundo cuatrimestre del año 2012, a principios de agosto en la asignatura *Seminario de Integración I* dictada por la profesora *Analia Faccia* en la *Universidad de Palermo*. Su proceso de realización continuo formándose durante el año 2013 en la cátedra *Seminario de Integración II*, ilustrada por el docente *Martin Stortoni*.

Este proyecto proyecto titulado *Acompañar, aliviar y asistir* pertenece a la categoría *Proyecto Profesional* ya que ha de analizarse en primer lugar una necesidad social, y luego se buscará dar una respuesta profesional que la solucione. Incluso se expresará una temática en particular mediante la creación de un estilo, el cual se irá formando a través del análisis de antecedentes bibliográficos vinculados con la temática principal. El presente escrito tendrá una estética adecuada al tema seleccionado, por lo que deberá ser construida con un cuidado específico, debido a que será de gran importancia durante el periodo de evaluación.

El siguiente trabajo corresponde a la línea temática de *Medios y estrategias de comunicación*. Ha de situarse en esta clasificación, ya que pretenderá transmitir una problemática establecida utilizando un medio de comunicación audiovisual notorio y relevante; un video de concientización identificado fuertemente con el género documental dentro del arte cinematográfico.

El trabajo ha de centrarse principalmente en contemplar la realización de una propuesta audiovisual, la cual estará destinada a colaborar en la difusión de la creación de una unidad de cuidados paliativos en el *Hospital Provincial de Pacheco*. Dicha unidad, posee diversas funciones destinadas a ayudar tanto a los pacientes y a sus familiares como a los doctores y voluntarios del hospital. Tal área posee dos funciones principales. Por un lado ha de ocuparse del cuidado activo e integral de pacientes cuya enfermedad no responde a terapéuticas curativas. Asimismo ha de aliviar el dolor y otros síntomas acompañantes

considerando los problemas psicológicos, sociales y espirituales. También pretende proporcionar, articulando con nivel domiciliario y centros de salud, cuidado integral y longitudinal a los pacientes con enfermedad no curable en etapa de final de vida y a su entorno familiar. Es así como permite establecerse una respuesta holística y coordinada del sistema sanitario a sus necesidades, respetando su autonomía y valores.

La propuesta audiovisual estará centrada en la elaboración de la etapa de preproducción de un video de concientización, el cual pertenecerá al género documental de interacción. En el mismo estará expuesta la necesidad de solucionar el problema social mencionado anteriormente.

Es de gran importancia mencionar y destacar que el presente trabajo ha de enfocarse en la primera etapa de una realización audiovisual, la preproducción. Por lo que a fin del proyecto han de presentarse todos los recursos disponibles tanto para realizar el rodaje de la obra, como para divulgar el producto final, mas no el documental de por si.

La temática seleccionada a exponer en el proyecto audiovisual, está fuertemente relacionada con el área de salud debido a que principalmente buscará transmitir la importancia de la existencia de un área de cuidados paliativos en un hospital.

Las Unidades de Cuidados Paliativos ayudan a añadir vida a los días, incluso cuando no se puede añadir días a la vida. Quiere proveer los mejores cuidados posibles para aquellos que viven y mueren con enfermedades limitantes de la vida o enfermedades terminales. (Sanchez Fernandez, 2010, p.12)

Este proyecto de graduación desarrollará la problemática de transmitir, mediante el diseño de imagen y sonido, la necesidad de crear un servicio en el *Hospital Provincial de Pacheco* para brindar la atención y asistencia adecuada a aquellos pacientes con enfermedades terminales. Este servicio no sólo ayudaría a los mismos, sino también colaboraría en la contención de los familiares y en el ámbito laboral de los médicos. De esta manera, este proyecto será de gran utilidad, no sólo para todo el entorno del paciente, sino también para

quien en un futuro busque realizar un proyecto similar de concientización empleando medios audiovisuales.

Cabe destacar el título del trabajo, *Acompañar, aliviar y asistir*, el cual hace referencia a una adaptación de la frase *Curar a veces, aliviar a menudo, consolar siempre*. Dicho aforismo es bien conocido en el mundo profesional de la medicina, ya que resalta las tres máximas funciones por excelencia de un médico. Filósofos como Hipócrates de Cos, Trousseau o Ambroise Paré se lo atribuían. Ya en el siglo XIX los médicos franceses Bérard y Gulber, quienes en el siglo XIX resumen el papel de la medicina hasta ese momento en *curar a veces, aliviar a menudo y consolar siempre* (Sanchez Fernandez, 2010). De acuerdo a estos acontecimientos, lo más apropiado es decir que dicha frase corresponde a un anónimo.

Este proyecto de graduación posee principalmente un objetivo general, y en un segundo plano, objetivos específicos. En primer lugar el trabajo de grado ha de centrarse en concientizar sobre la necesidad concreta de generar un área de cuidados paliativos, en el hospital mencionado anteriormente, a través de un recurso fílmico determinado. En este caso específico, un video de concientización bajo el género de documental interactivo.

Por otro lado, se encuentran los ya mencionados objetivos específicos. Estos mismos serían, difundir la problemática establecida en jornadas hospitalarias ante las autoridades del hospital, y analizar como influye el diseño de imagen y sonido con el fin de comunicar una problemática social. También ha de establecer la importancia de los proyectos audiovisuales como medio de comunicación en el ámbito de la salud. Por último, poder generar un desarrollo técnico, teórico y práctico para la creación de un documental de interacción, el cual pueda concientizar acerca de dicha problemática.

El proyecto utilizará la teoría expuesta en la bibliografía seleccionada para plantear una estrategia acorde y efectiva, de manera que se pueda alcanzar el objetivo de poder transmitir la necesidad ya nombrada. No solo se establecerá como debe ser aplicada la teoría a la

práctica para la realización del video, sino también se especificará el modo de divulgación del mismo. Para ello se realizará un breve análisis de campañas de bien público en el capítulo final del proyecto.

Para poder comunicar dicha necesidad, este documental buscará concientizar al espectador. Ha de entenderse a un video de concientización como un recurso audiovisual que mediante la creación de imágenes y sonidos, permite comunicar a un público determinado una problemática en particular. El uso de ciertas técnicas cinematográficas permite generar en el espectador un impacto mayor, impregnando en el mismo un cuestionamiento que no poseía antes de observar el trabajo de graduación.

El estudio se generará en el *Hospital Provincial de Pacheco*, mediante la recopilación de testimonios y diversos puntos de vista. También ha de comprarse dicho hospital con hospitales que ya cuenten con estas áreas. Asimismo ha de analizarse el grado de efectividad que suelen tener las campañas de bien público ya realizadas.

La metodología del proyecto estará compuesta por la búsqueda de información, y proceso de investigación, acerca de realizaciones audiovisuales cuyas temáticas principales sean la medicina y los pacientes en etapa final de vida. También se realizarán entrevistas a doctores, pacientes y voluntarios que ratifiquen el grado de importancia de la problemática, y que de cierta manera realicen su aporte al diseño del producto final mediante sus testimonios.

Acompañar, aliviar y asistir será una realización audiovisual perteneciente al género documental, y aún más específicamente dentro de un modo de representación de interacción, en el que a través de las técnicas y características de dicho modo se exprese la problemática de manera efectiva.

El documental interactivo hace hincapié en las imágenes de testimonio o intercambio verbal y en las imágenes de demostración (imágenes que demuestran la validez, o quizá lo discutible, de lo que afirman los testigos). La autoridad textual se desplaza hacia los

actores sociales reclutados: sus comentarios y respuestas ofrecen una parte esencial de la argumentación de la película. (Nichols, 1997, p.79)

Dicha cita define de cierto modo el concepto de documental de interacción, determinando algunas características básicas que se buscarán gestar en el video. Tal concepto ha de ser fundamental para la elaboración del proyecto, por lo que será explorado detalladamente en el segundo capítulo de este escrito.

A continuación se planteará el plan de trabajo a seguir. El mismo está constituido por cinco capítulos y sus sub-capítulos correspondientes.

En el primer capítulo se investigará acerca del cine documental, establecerá como sus características, orígenes y funciones son de gran uso para la construcción del producto final. En dicho apartado se dictarán las modalidades de representación que existen según la clasificación del autor Bill Nichols (1997). Por otro lado, se establecerá la importancia de los documentales al momento de representar la realidad, analizando sus reconocimientos y cuestionamientos históricos. Filósofos como Andre Bazin (2008) serán analizados en su totalidad.

El segundo capítulo del proyecto, estará dedicado a los documentales de interacción, ya que es esta modalidad de representación la que se seleccionó para realizar. En el mismo se justificará el porqué de la elección de esta modalidad; se describirán sus características generales y de qué manera serán utilizadas en el proyecto. La figura del realizador, así como la del espectador, serán analizadas determinando sus funciones en el *film*. Las estructuras técnicas, el uso de la cámara, la función de los testimonios y las entrevistas, son otros aspectos que se verán presentes en este apartado. Por otra parte, se realizará un profundo análisis de la historia entre el cine y la medicina. Incluso, se planteará de qué manera la medicina utilizó al cine en los últimos tiempos con diversos fines, por ejemplo didácticos y pedagógicos.

En el capítulo tres, se profundizará en producciones audiovisuales que hayan utilizado como temática los cuidados paliativos, se destacarán las obras en las que sus protagonistas lidien con la etapa final de vida. En este capítulo han de destacarse las características principales de dichas producciones. Finalmente, se ahondará sobre un caso especial, ya que se analizará el documental *Las alas de la vida*, donde un médico, al que le diagnostican una enfermedad terminal, le solicita a un amigo documentalista que registre sus últimos días de vida

El anteúltimo capítulo estará dedicado a la presentación de la temática y necesidad a solucionar. Planteando y detallando claramente el caso específico del proyecto. En este capítulo, se analizará el desarrollo de dicha unidad en las instituciones de carácter público. Es necesario mencionar, que se resaltarán el valor solidario del proyecto realizando un especial hincapié en la situación que se vive en el *Hospital Provincial de Pacheco*.

Para finalizar, el quinto capítulo estará completamente destinado a la preproducción del documental. Empezando por el surgimiento de la idea, la importancia de una escaleta de acciones y de un guión literario, selección de locación y protagonista, la justificación del guión técnico, la estética y paleta de colores a utilizar. Luego será establecido el plan de rodaje, y un presupuesto específico. Finalmente, se indagará en el modo de divulgación a través de un breve análisis de campañas de bien público.

El contenido de dicho plan será sustentado y argumentado mediante fuentes bibliográficas de extrema confianza. Las mismas corresponden a celebres autores formados profesionalmente tanto por sus estudios dignos como por sus serias investigaciones. No solamente han de utilizarse estas obras literarias, sino también han sido seleccionados diez antecedentes pertenecientes a ex alumnos. Dichos proyectos presentan en su contenido conceptos similares a los que se pretenden examinar en este trabajo de grado. En la siguiente instancia serán exhibidos los antecedentes mencionados previamente.

En función de alcanzar los objetivos planteados en dicho proyecto, ha de realizarse una profunda investigación en busca de antecedentes bibliográficos. Dichas fuentes servirán de apoyo teórico al momento de determinar diversos conceptos y definiciones. Asimismo, han de ser utilizados para instruirse en la estructura del trabajo. A continuación, se expondrán diez antecedentes seleccionados para orientar el curso del presente proyecto.

El proyecto titulado *Documental Social: En búsqueda de la concientización de fenómenos humanos* llevado a cabo por su autora Lozano Velasquez, está basado en realizar un documental social cuya temática principal ha de estar centrada en la cooperativa nombrada *Los pibes del playón* (2011). Dicho proyecto ha de ser de gran utilidad tanto para informarse de ciertos conceptos básicos a cerca de cine documental, en relación a sus características y estructura, como para orientarse en la realización del índice.

Para analizar y estudiar una problemática empleando al cine documental como una de sus principales herramientas audiovisuales, se acudirá como antecedente ejemplar el trabajo de grado denominado *El tren que pasó por el Litoral (Documental para televisión)*. Él mismo intenta establecer la significativa importancia de la existencia de un tren que comunica a determinados pueblos santafesinos entre sí (2012). Ha de comunicar dicho valor mediante la realización de un programa de televisión sustentado por un video documental que revela mediante la imagen y el sonido la problemática mencionada.

El autor Piñeros Sanza De Santamaria ha llevado a cabo la construcción del ensayo *Nuevos medios de comunicación para la difusión y distribución de cine documental independiente*. Él mismo expone en su contenido información concreta y confiable sobre la historia y características del cine documental (2011). Debido a ello, ha sido seleccionado como un antecedente de vital importancia para la elaboración del primer capítulo del presente proyecto.

Concretas definiciones teóricas sobre el cine documental y su clasificación según las modalidades y representación existentes, son temas específicos ilustrados en el primer capítulo. Para educarse en profundidad acerca de dichos conceptos, ha de ser consultado como antecedente bibliográfico el trabajo *B-Afro Indie Film Documental* producido por el alumno Tovar De La Torre. El autor mencionado expone, para sustentar la realización de su documental, términos teóricos relacionados directamente con este trabajo de grado (2011). *B- Afro* está enfocado en transmitir el fenómeno migratorio compuesto por la abundante llegada de africanos a Buenos Aires. Mediante la elaboración de esta obra se pretende conseguir el apoyo del *INCAA* para financiar futuras realizaciones.

El proyecto *El suspenso psicológico: Cómo manipular al espectador mediante el montaje*, es útil como antecedente para recurrir a determinados autores y críticos del séptimo arte. Las mismas serán desarrolladas tanto en el capítulo dos como tres, es de gran importancia la manera en que dichos métodos inciden en el espectador. La temática principal de este ensayo es el de analizar técnicas cinematográficas empeladas por celebres cineastas para captar y direccionar la atención del público. Alfred Hitchcock es seleccionado como principal referente (2011).

Por otro lado, también ha de consultarse el escrito *Buenos Aires es mío Proyecto de concientización y restructuración peatonal*. El mismo se vincula con este proyecto debido a que posee el mismo objetivo de concientizar al público acerca de una problemática específica. Debido a ellos su elección como antecedente. Plantea un proceso de concientización estableciendo al diseño como principal herramienta de trabajo. Pretende transmitir la importancia de una marca al momento de concienciar a la sociedad sobre el uso que se le debe dar a las veredas cercanas a la Avenida 9 de Julio (2011).

Aunque denote un vínculo más cercano con la publicidad que con el diseño de imagen y sonido, o el cine, el ensayo *Composición audiovisual - Simbiosis entre el sonido y la imagen*

en spots publicitarios también contiene términos a fines para con este proyecto. Son de mencionar las etapas de pre producción y rodaje para la elaboración de un producto audiovisual. Dicho proyecto ahonda e investiga términos publicitarios, en función de realizar una descomprensión detallada y analítica de spots televisivos ya existentes (2011).

La autora Maria Perez desarrolló el proyecto titulado *La televisión y la discapacidad - La discapacidad inmersa en lo social a través de un programa televisivo*. Tal escrito propone generar un espacio nuevo en la televisión pública, en el cual se plantee la extrema consideración y significativo respeto que se le debe tener a una persona discapacitada (2012). Dicho programa es nombrado *Otra mirada*. El antecedente es utilizado debido a que posee un fuerte vínculo con temas medicinales en su contenido. Al incidir en esta temática se relaciona naturalmente con el documental a realizar *Acompañar, aliviar y asistir*.

De símil manera que el proyecto anterior ha de ser de gran utilidad él realizado por el alumno Popescu Andersen. Esto se debe a que el texto mencionado ahonda en una temática a fin a los cuidados paliativos. Es titulado *Objetos que curan: El diseño industrial y los tratamientos médicos*. El cual examina e investiga acerca de como han de complementarse el diseño industrial y la medicina. Plantea la importancia e influencia del diseño industrial al momento de generar productos médicos (2012).

Es de mencionarse, como último caso, el trabajo *Lo no convencional activa los sentidos - Campaña de bien público hacia personas con anorexia*. Dicho ejemplar ha de ser de valiosa ayuda al momento de construir el sub capítulo, situado a final del proyecto, destinado a la futura divulgación del video documental mediante una campaña de bien público. Tal elección del antecedente se debe a que el escrito referido plantea concientizar e informar de soluciones existentes a aquellas personas que padecen anorexia mediante medios no convencionales (2011).

Para concluir con esta justificación correspondiente a la elección de los antecedentes bibliográficos, es de destacar en todos ellos la correcta disposición y aplicación de citas correspondientes a determinados autores. La bibliografía de estos últimos es consultada para enriquecer el contenido y argumento del actual proyecto. Una vez finalizada esta etapa se comenzará con el desarrollo de los capítulos establecidos previamente en el índice.

Capítulo 1 El cine documental

Para poder llegar a un panorama general de cuáles son las características que definen al cine documental, es de gran importancia especificar como fue el surgimiento de dicha definición. Esto es de referir a los comienzos del cine y al desarrollo de las distintas modalidades audiovisuales y de representación a partir de entonces. Dichas modalidades fueron consolidándose y obtuvieron un sentido propio en diversos géneros cinematográficos, el documental es uno de ellos.

1.1 Historia y Orígenes

En sus comienzos, el cine era utilizado por sus realizadores para hacer una exhibición de un avance tecnológico, que a diferencia de otros inventos de la época no cumplía funciones prácticas, sino más bien de entretenimiento (Rodríguez Merchan, 2002). El atractivo de las primeras imágenes proyectadas no era necesariamente el de narrar una historia o evidenciar una realidad, sino que era mayormente utilizado para mostrar el truco visual. Las intenciones de narrar ficciones o registrar realidades no eran de encontrarse extremadamente diferenciadas en esa primera etapa de formación, sino que a medida que fueron distanciándose una de otra adquirieron sus propias características. En los primeros cortometrajes, exhibidos como *Atracción de feria*, los componentes de realidad y de ilusión estaban amalgamados entre sí. Sin embargo, estos impulsos básicos, ya estaban contenidos allí, esperando a madurar y llegar a su culminación posterior.

...cuesta trabajo creer que el primitivo cine de los pioneros no hubiera nacido con la innata vocación de narrar historias, de desarrollar argumentos de ficción y de convertir las penosas realidades cotidianas en ensoñaciones liberadoras. Sin embargo, es bastante más probable que aquellos ya lejanos descubridores (...) concibieran y se esforzaran en definir su invento poniendo más énfasis en sus virtudes como medio de registro documental de la realidad circundante que en sus infinitas posibilidades como un auténtico medio de expresión y comunicación, con vocación de utilizar novedosos procedimientos específicos para relatar historias inventadas. (Rodríguez Merchan, 2002, p.2)

Este avance tecnológico estuvo ligado fuertemente con el espíritu de su época, ya que representó en sí mismo a los ideales y a las aspiraciones de la cultura del progreso y de la técnica. Debido al contexto en que surge esta nueva invención, estaba predestinada la aparición del cine documental, ya que existía en aquel entonces una verdadera *Hambre de realidad* no solo por partes de los inventores, sino también por la sociedad y los ámbitos culturales.

Es de recordar, por ejemplo, el auge de la literatura naturalista que dio su origen en las últimas décadas del siglo XIX. Dicha corriente reflejaba los progresos científicos, al mismo tiempo que tomaba influencia de su espíritu de observación. Autores de ese período, como Emil Sola, recibieron la influencia de obras que no pertenecían particularmente al ámbito literario (Williams, 1976). Dentro de las artes plásticas, es de detectar una corriente similar a la literatura naturalista que buscó retratar a la clase trabajadora desde una perspectiva igualmente positivista. En el sentido estético rechazaba el idealismo clásico por su artificiosidad, y es de asumir que haya sido un precursor directo del documental. Tal relación puede ser percibida a partir del propio léxico que se desprendía de la práctica de dicha corriente. Por ejemplo, el término foto - realismo, el cual era utilizado para dar idea de la relación entre la realidad y el medio de representación. Las distintas manifestaciones artísticas e ideológicas que tuvieron lugar en los últimos años del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, son evidencia del vínculo entre ciencia, progreso y arte. Dichas manifestaciones fueron plasmadas en la cinematografía.

En el *cine primitivo* de los hermanos Lumière y en las primeras experimentaciones de otros cineastas precursores como Méliès, a pesar de su carácter lúdico, era de detectarse un ánimo de hallazgo científico acorde con el tiempo en que vivían. Es oportuno aclarar que al hablar de *cine primitivo*, es nombrado en base al concepto reconocido como *modo de representación primitivo*, M.R.P. Este tipo de cine, es aquel que suele caracterizarse

principalmente por no poseer una narración definida, es decir que no es necesario contar una historia en la película. A diferencia del cine clásico, también conocido como modo de representación institucional, en el M.R.P es de percibir un desorden notorio y marcado en la representación de las imágenes (Burch, 1969). Dicha alteración en la estética, es debida a que los cuadros de las películas están fragmentados uno de otro, son independientes, no hay conexión entre un plano y otro. Por ello, la continuidad no está claramente establecida. Otra característica de las películas identificadas con este modo de representación es que las escenas están resueltas en un solo plano, no suele utilizarse más de uno por escena. En estos *films* los planos suelen ser generales, donde la cámara esta fija y los actores expresan su arte libremente.

Por lo contrario en el M.R.I las películas son más organizadas, ya que están estructuradas por una narración definida. En este modo de representación son destacables aquellos *films* que contienen un estilo narrativo lineal consolidado.

El hecho de que los noticieros cinematográficos, y las películas cuyas temáticas estaban basadas en reflejar la actualidad, hayan de originarse en producciones muy tempranas, es un claro ejemplo de como el cine desde sus comienzos estuvo atado al clima de su época. Asimismo, el lado documental del mismo fue fuertemente potenciado a partir de dicha circunstancia. En dichas producciones es de evidenciar de qué modo la evolución del cine y la consolidación de las formas narrativas en el mismo, no quedaron estrictamente limitadas a la estética surrealista u onírica, aunque hayan surgido de las experimentaciones de los cineastas mencionados anteriormente. Esta cualidad dio lugar al desarrollo de la forma realista en sus primeros pasos.

En efecto, el grueso de la producción cinematográfica dedicada a mostrar al público una imagen de la realidad se resumía en las actualidades (Pathé crea su *Pathé-journal* en 1908, Gaumont sus *Gaumont-Actualités* en 1910) y en las películas de viajes, los *travelogues*. En la ortodoxia cinematográfica heredada de los hermanos Lumière, el imaginario del 'viaje inmóvil' reinaba en solitario. (Breschand, 2004, p.7)

Dicha cita hace referencia a los primeros ejemplos de versiones cinematográficas de periódicos y noticias de la actualidad. Las cuales luego darían pie a la realización de los noticieros cinematográficos.

Anteriormente a la división y consolidación de los géneros cinematográficos, generada gracias a la impronta de autores como David Griffith, la concepción de la imagen en movimiento que sostenían realizadores como los hermanos Lumière, estaba caracterizada por una noción distinta. La cual estaba sustentada por entender a la cámara como dispositivo de observación y de registro, en detrimento de su uso como herramienta artística. El hecho de concentrarse específicamente en los beneficios inmediatos que ofrecía dicho mecanismo, les impidió explorar las capacidades narrativas que este mismo podía brindar. Las cuales fueron exploradas por otros autores que aportaron a la evolución del cine.

El autor Rodríguez Merchan afirma que usualmente los historiadores relatan una leyenda, la cual posee a George Méliès como uno de los principales protagonistas, para exponer que sentían los creadores del cinematógrafo. Dicha historia narra que este último pretende comprarle al padre de los Lumière el aparato cinematográfico. Sin embargo, el hombre le advierte que no es conveniente para el propio Méliès, ya que su invento en poco tiempo dejaría de ser novedoso y su única utilización disminuiría rotundamente (2002). En dicho acontecimiento son de percibirse las diferencias entre la forma de pensar de los hermanos Lumière, quienes tenían un pensamiento mayoritariamente científico, a la de George Méliès, un experimentador con aspiraciones más tendientes a lo artístico. Esto le permitió a Méliès, y a otros artistas contemporáneos a él, ver más allá del asombro científico y del espíritu de su época. De este modo podría proyectarse con una visión más a futuro, una visión que le permitió al cine desarrollar capacidades narrativas y configurar un imaginario ficticio a partir de conceptos o ideas previas de los realizadores.

Mediante sus obras cinematográficas Méliés introdujo al mundo del cine nuevas técnicas de montaje, tales como trucos de edición e impresión del material fílmico. También implemento la utilización de la luz y del lente para generar ilusiones ópticas. Estos nuevos procedimientos que introdujo Méliés, posibilitaron que tanto contemporáneos como futuros autores adopten al montaje como un elemento fundamental para la realización de la puesta en escena. La posibilidad de contar con tantas técnicas de edición le permitió a los cineastas posteriores generar en la imagen un valor subjetivo. Es decir, que no sea solo un registro de la realidad sino también la expresión de sus pensamientos.

En 1897 Méliés tuvo que impresionar por encargo unas breves cintas con actuaciones del cantante Paulus, destinadas a la explotación en un café-concierto. Una vez vestido y maquillado como para actuar en el escenario, Paulus se negó rotundamente a cantar al aire libre y exigió que se rodase en un escenario y ante un decorado teatral. Méliés se vio entonces obligado a rodar su actuación en el interior del Robert Houdin, utilizando treinta proyectores de arco para la iluminación, lo que constituyó una innovación histórica capital en la técnica de la toma de vistas, otra vez debida a la casualidad. (Gubern, 1995, p.43)

El apartado mencionado es un claro ejemplo de la transición entre el modo de representación primitivo y el modo de representación institucional. Este último fue impulsado por diversos cineastas. Entre ellos es destacable el estadounidense David Griffith, quien organizó y le dio sentido a los hallazgos técnicos mundiales. De esta manera, cristalizó métodos novedosos en una forma narrativa más cercana a lo que hoy en día son de conocerse como géneros cinematográficos. Uno de los ejemplos más notorios de como adaptó las distintas experimentaciones sobre el uso de la película que habían sido llevado a cabo hasta el momento, fue el de usar técnicas de montaje con una nueva finalidad. Ya no trataba de alterar la imagen con el objetivo de generar en ella una forma fantasmiosa, sino para organizar un sistema lingüístico - semántico que le comunique un sentido al espectador. El gran aporte de Griffith al nacimiento del cine clásico no fue su creatividad a la hora de crear historias, sino el de poner en práctica un lenguaje conciso a través del cual las imágenes podían narrar historias y transmitir un mensaje.

Al respecto de cuales fueron estas operaciones en particular, y de cómo ayudaron a que el cine norteamericano llegara a su auge e impusiera su impronta en el cine mundial, investigó el autor Georges Sadoul. Quien detecta una metamorfosis en el estilo de Griffith, en su film *The Lonedale Operator* (1911). Utilizó planos americanos e *inserts* para generar la unión de un corte nervioso y a ritmo con la edición alterna (2004). Reconocidas obras de Griffith, ya sea *Nacimiento de una nación* (1915) o *Intolerancia* (1916), pueden verse como un precedente del cine documental. Si bien estos *films* no eran documentales propiamente dicho, ya que los personajes de la historias eran novelescos, sirvieron de gran inspiración dado que plasmaban la visión del autor sobre temas no ficticios; ya sean históricos, sociales o de otra índole. El hecho de que hayan resultado polémicas algunas de las posturas reflejadas en sus películas, reforzó la impronta de subjetividad y de autoría de las mismas.

El nacimiento de una nación (1915) es una película con una ambición sin precedentes. Griffith reúne en ella todas sus anteriores experimentaciones para crear una antología de cerca de tres horas. El resultado impacta por su poder de sugestión, por su espectacularidad y su ritmo inédito. Al mismo tiempo, la película transmite ideologías contradictorias y provoca un racismo en el sur. (Gili, Sauvaget, Tesson, Viviani, 2008, p.160)

Luego de haber concluido sobre como surgió un lenguaje cinematográfico establecido y aceptado como forma clásica, a continuación es posible ahondar sobre la manera en qué fue desarrollado este lenguaje específicamente en el ámbito documental. Serán tomadas como punto de partida ciertas características que son de considerar generales y también los exponentes que dieron inicio a dicho género.

1.1.2 Características generales y teóricas

Para poder enumerar características propias al cine documental, en primer lugar hay que considerar cuales pueden resultar arriesgado enunciar como tales. Es así como pueden surgir de un análisis rápido o superficial. Es visible en primera instancia en cómo algunos recursos técnicos, a simple vista, parecerían estar presentes en el documental casi como regla básica. Pero en el momento de revisar ciertas obras fundamentales, puede observarse

que no necesariamente sea de esa forma. Del mismo modo que puede darse a la inversa. De descubrir en estas mismas obras, ciertas características que no crean ser propias de una realización no ficcional a partir de un juicio apresurado. Por ello, resultaría valioso, partir de ciertos autores cuyos aportes al rubro sean ya de histórica relevancia, y que hayan expresado de una forma u otra cuales serían las particularidades de las películas documentales.

Para comenzar, cabe tener en cuenta algunos de los intentos realizados a lo largo de la historia para enunciar una descripción categórica. Un ejemplo de relevancia es la definición institucional que dispuso en el año 1948 la *World Union of Documentary*.

Documental es todo método de registrar en celuloide cualquier aspecto de la realidad interpretado bien por la filmación de hechos o por la reconstrucción veraz y justificable, para apelar a la razón o a la emoción, con el propósito de estimular el deseo y ampliar el conocimiento y la comprensión, y plantear sinceramente problemas y soluciones en el campo de la economía, la cultura y las relaciones humanas (Leon, 1999, p.59)

A pesar de la valoración que le pueda corresponder a los aportes de estas características, que buscan englobar la práctica documental dentro de una terminología universal, a continuación serán consideradas las indagaciones de diversos autores sobre las problemáticas concretas que hacen al género.

Anteriormente, se mencionó el hecho de que el autor de la obra cinematográfica se involucre a sí mismo por completo para construir su visión del mundo dentro de la película. Uno de los autores que ha expresado con mayor claridad este aspecto fue el crítico neoyorquino John Grierson. En sus apreciaciones sobre la obra de Flaherty, realizador fundamental de documentales que luego será desarrollado con más precisión, declaró que las obras documentales deben obtener su material en la misma área de desarrollo y poder conocerlo personalmente para organizarlo correctamente. Evidencia que Flaherty introduce a un pueblo, con el que vive hasta que el relato surge solo (Romaguera y Alsina, 1998)

Dicha cita refleja que la construcción del discurso audiovisual, llevada a cabo en las realizaciones de Flaherty, están sostenidas por su propia inmersión y puesta en contacto con el objeto a filmar y su entorno. Aquello que comenzó como una práctica natural de este referente, producto de su espontaneidad, evolucionó en una técnica propiamente dicha del cine documental. Dicha evolución se debe a que el *modus operandi* elegido por Flaherty, dio lugar a logros de gran relevancia que posteriores realizadores eligieron adoptar para su propio trabajo. De la misma forma, argumenta que esto es lo que ofrece las mejores posibilidades para, según sus propias palabras, “interpretar el mundo moderno y reflejar la esencia de la realidad” (Romaguera y Alsina, 1998, p.193). Para él, dos de los objetivos primordiales del documental. No obstante, el discurso citado pone en juego las posturas ideológicas y la concepción del mundo que tiene el autor. Dicha certeza permite dejar de lado uno de los posibles mitos respecto al documental y la forma en que constituye su relato de realidad. Dejando en claro que su origen no es concebido necesariamente desde un punto de vista universal o despojado de vivencias personales, sino que esto último corresponde a un determinado tipo de documental y no a todos.

Es así como los hechos reflejados en el párrafo anterior, conducen a la cuestión de la mirada y al debate sobre subjetividad y objetividad en el cine. Dicha discusión es ineludible, ya que como fue mencionado en párrafos anteriores el documental es, entre otras cosas, un trabajo sobre la mirada en sus distintas acepciones. Uno de los autores que refiere a esto particularmente es Erik Barnouw, quien considera que esta dicotomía es remontable a los orígenes del cine, en los cuales existía una ambigüedad respecto a mirada subjetiva u objetiva (1996). Esta última ayudaría a marcar los límites del género, y a elaborar una clasificación del mismo a partir de cierto efecto de verdad y función social. Algunos ejemplos de dicha clasificación son los documentales bajo el nombre de explorador, pintor, poeta, fiscal acusador, reportero, entre otros.

Si bien impone ciertas limitaciones circunscribir al documental estrictamente a una función social, es valorable la capacidad de innovación y de creación que ejercen ciertas temáticas. Por ello, coinciden en su importancia diversos referentes de autoridad, entre ellos el crítico americano Bill Nichols; quien expresó sus pensamientos, en una entrevista, sobre su aproximación al cine documental de la siguiente manera.

Los documentales en los años sesenta trataban sobre temas políticos, sobre Vietnam, sobre el sorteo militar, sobre las luchas por la liberación, sobre Cuba, entonces me decía 'Dios mío, yo no sabía que el cine podía hacer esto', porque nunca había visto algo así antes. Yo estaba interesado a involucrado en la política de los años sesenta y setenta, por lo que me parecía casi natural empezar a pensar sobre el documental, en parte porque nadie lo hacía. (Crowder - Taraborrelli, 2012, p.1)

El citado autor, fue de gran importancia en la elaboración de un cuerpo teórico de gran peso, destinado a definir el documental y sus distintos tipos. Debido a esto, será mencionado nuevamente en capítulos posteriores del proyecto.

1.2 Modalidades de representación documental

Dentro de la diversidad de formas y modos que se encuentran presentes dentro del cine documental, existen distintos tipos de clasificaciones que buscan ofrecer una guía sobre las posibilidades que este género ofrece. Una de las más renombradas es la clasificación por modalidades de representación, la cual es definible como forma de organización en rasgos o convenciones que tienen las películas (Nichols, 1997). Estas modalidades de representación están basadas en las distinciones entre tratamiento directo e indirecto en el cine documental. A partir de la misma surgen cuatro tipologías básicas que serán detalladas a continuación.

1.2.1 Documentales expositivos

Los documentales pertenecientes a esta modalidad, son aquellos que suelen caracterizarse por intentar reflejar una verdad universal que no esté atada a ninguna subjetividad ideológica. Estos *films* buscan convencer al espectador mediante el buen uso del montaje y una notable utilización de la voz en *off*. De esta forma es estructurada adecuadamente la temática y, de cierto modo, guía al espectador. Esta clase de documentales suelen ser

identificados como un informe, ya que poseen un tono impersonal que busca transmitir un contenido rígido de conocimiento. Usualmente, si un espectador observa un documental que posee estas características, pertenecientes a este estilo de representación, es de convencerse cada vez más del mensaje que quiere transmitir el realizador durante el transcurso del *film*.

Los textos expositivos toman forma en torno a un comentario dirigido hacia el espectador; las imágenes sirven como ilustración o contrapunto. Prevalece el sonido no sincrónico (...) La retórica de la argumentación del comentarista desempeña la función de dominante textual, haciendo que el texto avance al servicio de su necesidad de persuasión. (...) El montaje (...) suele servir para establecer y mantener la continuidad retórica más que la continuidad espacial o temporal. (Nichols, 1997, p.68)

En lo que respecta a este proyecto de graduación, el video documental a realizar no pertenece a esta modalidad; debido a que sus características principales, como el sustancial uso de una voz en *off* o la nula interacción frente a cámara del realizador con los protagonistas, no concuerdan con el formato a realizar. En dicho formato, se procurará representar un perfil humanitario y solidario, con la intención de concientizar y sensibilizar al espectador al mismo tiempo.

1.2.2 Documentales de interacción o participativos

Los documentales de interacción, por lo contrario a los expositivos, suelen caracterizarse por elaborar un discurso marcadamente subjetivo, ya que el realizador ha de insertarse en el *film* por completo. Es decir, que entra en interacción con la realidad documentada mediante entrevistas y reportajes con un tono personal e íntimo hacia los sujetos registrados (Nichols, 1997).

No obstante, tal como fue mencionado en la introducción de este proyecto de graduación, los documentales interactivos suelen otorgar mayor énfasis en la realización de entrevistas y registro de testimonios directos como sustento de validez, o incluso todo lo contrario si esa es la intención del autor. También deposita en las personas que enuncian tales declaraciones el carácter de autores, en lo que refiere a la esencia argumental de la obra.

Esta modalidad hace surgir a la superficie las problemáticas puntuales respecto de la intervención del realizador con las realidades sociales que busca reflejar; y de como esto podría alterar esa misma realidad antes que representarla con autenticidad. Por eso los referentes más valiosos son los que no pretenden esquivar tal cuestión, sino los que confrontan con ella directamente.

Debido a ello, en estos documentales suele descartarse la comodidad que ofrece la utilización de una voz en *off* para organizar el discurso.

Este estilo de documental, es el seleccionado para ser llevado a cabo en este proyecto. Esto es debido a que sus características y técnicas han de adecuarse de mejor manera al mensaje que busca transmitirse con respecto a las otras modalidades. Por ello, dicho modo estará exployado en profundidad en el siguiente capítulo.

1.2.3 Documentales de observación

Los documentales de observación plantean una problemática similar a la de los interactivos respecto a la intervención que puede sufrir una realidad al ser filmada, solo que de un enfoque opuesto. Esto es debido a que el autor suele proponerse no participar y no organizar un mundo, sino directamente registrarlos en imágenes.

La sensación de observación (y narración) exhaustiva no sólo procede de la capacidad del realizador para registrar momentos especialmente reveladores sino también de su capacidad para incluir momentos representativos del tiempo auténtico en vez de lo que podríamos llamar «tiempo de ficción» (Nichols, 1997, p.74)

En la cita anterior, queda evidenciado como la necesidad de agotar exhaustivamente los espacios y objetos filmados expresa el deseo de captar un sentido presente en la realidad a través del registro; en vez de crearlo o manipularlo uno mismo. Uno de los valores más positivos de este modo, es que plantea la posibilidad de encontrar distintas realidades, y permitirles expresarse a pesar de todo prejuicio o discurso pre-establecido. Este rechaza fuertemente todas las convenciones y principios de la modalidad expositiva, por ejemplo la utilización de la imagen como contrapunto de la voz en *off*, que es la que determina el

sentido de todo. Asimismo, difiere de la modalidad interactiva ya que el realizado de la obra no cumple un papel de dialogo con los protagonistas frente a cámara, sino que prácticamente se dedica a ilustrar con cierta prudencia la temática principal.

1.2.4 Documentales reflexivos

Por último, vale destacar el modo de representación reflexivo. Este modo es diferenciado del resto por tener un carácter más crítico con respecto a los anteriores, ya que en este caso el autor no realiza una crítica sobre la realidad, sino que lo hace sobre la forma en que han de elaborarse los discursos propiamente dichos (Nichols, 1997). Por ello podría considerarse una crítica del documental a sí mismo. Mientras que los documentales interactivos y los de observación están alejados del expositivo reemplazando unas formas por otras, los documentales reflexivos analizan detalladamente la fabricación y formación de discurso.

Es importante pensar y reflexionar que a pesar de cuál sea el discurso que la imagen adopta como reflejo de la realidad, ambos aspectos poseen un notorio inconveniente al relacionarse entre sí.

Su re-presentatividad en lo que respecta a instituciones y colectivos que operan fuera del encuadre de la película, en la historia, se torna más problemática a medida que reconocemos hasta qué punto vemos una imagen construida en vez de una porción de la realidad. (Nichols, 1997, p.93)

Para concluir, las cuestiones que plantean cada una de estas modalidades, con sus distintas limitaciones y posibilidades, demuestran que existe un punto de discusión respecto a las imágenes de la realidad, que van más allá de las personas que participan en un determinado *film* y que alcanzan también al espectador.

Uno de los críticos mundialmente renombrado que indagó sobre dicho tema fue el francés Andre Bazin, quien será tomado como referencia en el siguiente sub-capitulo para abordar la cuestión de las fronteras entre realidad y representación de la imagen.

1.3 Fronteras entre realidad y representación de la imagen

En lo que concierne a las cuestiones teóricas, hay diversas formas de pensar al cine que encuentran resonancia en los documentalistas; al igual que en principales obras de determinados realizadores de ficción abocados a la cuestión de la realidad. Un aspecto esencial es la relación del cine con la existencia.

Andre Bazin fue un crítico quien en su estudio sobre el significado de la imagen del cine en si misma tuvo importantes escritos. *Ontología de la imagen fotográfica* (2008), fue uno de los más relevantes. Bazin tomó como antecedente la historia del arte desde los comienzos de la representación pictórica hasta la invención de la cámara fotográfica. Captura esta última como la instancia anterior al cine, por su carácter automático respecto del objeto real. Según él crítico francés artes como la fotografía o la cinematografía son capaces de explicar el porqué de la crisis que sufre el arte pictórico tanto en sus aspectos técnicos como espirituales. Afirma que el arte fotográfico aumenta el nivel de credibilidad sobre la pintura. El espectador se ve obligado a creer en aquello que la foto representa tanto en tiempo como en espacio. Una pintura podrá brindar cierta información acerca del objeto ilustrado, pero nunca podrá obtener aquel poder absurdo que posee la foto, dicha ventaja fuerza al público a no dudar de lo que ve en la foto (2008). En la paráfrasis previa son de hallarse los argumentos sobre los cuales se sustenta la idea de impacto psicológico de verosimilitud en el espectador, que dicho filósofo le asigna a la imagen fotográfica.

En la obra literaria *Teoría y crítica del cine* (2005), es destacado Gilles Deleuze, filósofo que capturó al cine como referencia para desarrollar sus pensamientos. Es de destacar por introducir el concepto de *imagen tiempo*, entre otros, íntimamente ligado con las inquietudes que hacen al cine documental. Como también, a algunos movimientos estéticos dentro de la ficción con los cuales coincide por sus inquietudes dentro de la realidad. En un sentido más amplio, una búsqueda de liberación que dio lugar a nuevas formas de entender y hacer cine.

Sacándolo de todo encasillamiento que le impidiera avanzar en el sentido de la renovación constante y el ansia de verdad.

1.4 Exponentes y obras relevantes

Incluso sobre la plena consideración de la relevancia fundamental de las concepciones teóricas, tal como fueron contemplados en el subcapítulo anterior, no ha de olvidarse que el cine documental fue edificado en la práctica pura a través de la experiencia de algunos cineastas pioneros. Dichos realizadores, y los logros expuestos en sus obras, se consideran indispensables hasta la actualidad. Cada uno elaboró sobre la importancia del documental y puso de relieve, llevando en ciertos casos a su máxima expresión, alguna de las pulsiones internas del mismo. Algunas de estas inquietudes fueron de índole ideológica, otras estéticas y un sin número de variantes entre ellas.

Uno de los cineastas con los cuales ha de comenzarse a analizar dicho tema es el estadounidense Robert Flaherty, quien es identificable con la estética del romanticismo. Los héroes solitarios inmersos en paisajes desolados, los misterios y las tradiciones ancestrales, y como la tecnología de un medio moderno están relacionadas con ellas y refleja su identidad (Gili *et al*, 2008) Dichos conceptos expresan las características principales de los temas abordados en las obras cinematográficas de Flaherty. Teniendo en cuenta el estilo de sujeto y espacios que pretendía reflejar.

Flaherty descubrió su vocación debido a la exploración de regiones salvajes a una corta edad. Durante su juventud solio forzarse por plasmar esa fascinación y atravesó numerosas dificultades, las cuales no lo obligaron a desistir en sus intentos a la hora de seguir creando obras. “Flaherty vuelve en 1919 sobre los lugares del rodaje (...) filma la difícil vida de los autóctonos. El resultado es *Nanouk el esquimal* (1922), que supone para la historia del cine el descubrimiento del discurso documental” (Gili *et al*, 2008, p.137)

Los grandes desafíos y los grandes obstáculos le dieron a Flaherty una impronta a su estilo, y estaban íntimamente ligados con las temáticas que eligió filmar. A pesar de que algunas de sus películas, *Moana* (1926) siendo una de ellas, fueron duramente criticadas y que no obtuvieron el éxito comercial esperado, todas en conjunto tienen el valor de haber introducido una experiencia cinematográfica que perdura hasta el día de la fecha.

Otras obras renombradas por este autor son *Hombres de Arán* (1934), *Tabu* (1931) y *Louisiana Story* (1948).

Un prestigioso exponente ligado al cine documental, precisamente al cine guiado por ideologías políticas y que apuntaba todas sus fuerzas a cumplir una función social, fue el ruso Dziga Vertov. Dicho realizador puso en práctica un realismo basado en su propio concepto de *cine ojo* como experiencia puramente colectiva. Algunas de estas experiencias estuvieron reflejadas en los escritos que sirvieron de base al movimiento que lo impulsó. El *cine ojo* buscaba darle una representación al pueblo de sí mismo en la pantalla. Es así como era de pretenderse que el cine considerado como arte no pertenezca a una elite en particular. Por lo contrario, que el pueblo y la sociedad puedan verse representados en las obras cinematográficas.

Vertov narra lo ocurrido en una sala de cine. En la misma la película proyectada es la nombrada *Kino Pravda* (1925), en la que se observa un tren en imagen, seguido de una nena que se dirige hacia la cámara. Inmediatamente una mujer empieza a gritar y a dirigirse hacia la pantalla gritando el nombre de la niña. Ante dicho suceso un corresponsal obrero cuestiona a un espectador sobre que había acontecido. A lo que el espectador le responde que es el efecto del cine ojo. La niña, días después de ser filmada, había padecido una enfermedad y fallecido. Su madre era la mujer que había corrido hacia la pantalla (2012). La idea del *cine ojo* también buscaba combatir los impedimentos impuestos por la industria al pueblo para acceder a la cámara cinematográfica, y a verse reflejado de forma fiel en la

imagen. Vertov y sus seguidores consideraban que el cine comercial daba una versión estereotipada de la sociedad, lo cual favorecería los intereses del capitalismo. La forma de llevar a cabo esa lucha, sería entonces quitarle a la obra artística su aura. Tal como argumenta Walter Benjamin, filósofo alemán, en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936). La innovación más positiva por parte de Dziga Vertov consistió en darle al avance tecnológico la capacidad de romper barreras impuestas por la industria, y aumentar la accesibilidad de los medios de producción de forma masiva. Lo cual, a través de los años resultó en distintas renovaciones estéticas. Algunas de las obras cinematográficas realizadas por Vertov mayormente reconocidas son *Cine ojo* (1924) , la cual lleva el mismo nombre que la técnica ya mencionada, *El hombre de la cámara* (1929) y *Entusiasmo* (1930). Fue sin lugar a duda la realización de tales obras, demostrando técnicas innovadoras para la época, lo que generó una gran cantidad de seguidores apasionados por su estilo único de hacer cine. Entre ellos algunos autores influyentes, por ejemplo el francés Jean - Luc Godard.

Otro exponente sobre el cual también es importante reflexionar es Jean Vigo. Determinados autores ahondaron sobre las principales características de sus obras, y las técnicas que empleaba en ellas.

...un realizador que se destacó en el uso del montaje para llevar a cabo su propio estilo documental fue el francés Jean Vigo. A diferencia de otros cineastas no se ató a una noción estricta de realismo sino que buscó expresar sus ideas mediante un lenguaje que podía remitir a las ilusiones visuales de Méliés. En las obras de Vigo la búsqueda estética cobra tanta fuerza como el ímpetu por expresar ideas o reflejar algún aspecto de la realidad. (Gili et al., 2008, p. 377).

Las realizaciones de Vigo, eran de caracterizarse por introducir alteraciones en la imagen que resultaban inmediatamente visibles y que a su vez contenían una serie de implicaciones profundas y complejas. En *A propósito de Niza* (1930), Vigo pone en escena una serie de contrastes sociales y urbanos a partir de técnicas que representen la realidad, con la menor intromisión posible del aparato cinematográfico en la instancia de rodaje. Y por el contrario,

en la postproducción el artificio cumplía un rol más significativo. La manipulación tan apasionada y personal que hacía Vigo del material fílmico, y de todos los conjuntos que lo rodean y atraviesan, puede considerarse un antecesor del cine ensayo y un aporte muy valioso al cine documental en general; ya que le dio un giro sustancial al subgénero de sinfonías urbanas que existía en esa época.

Mediante lo expuesto en este primer capítulo es de denotar que el cine documental no solo fue, es y será de gran importancia para cualquier tipo de arte, sino también de gran utilidad a la hora de confrontar alguna problemática política, social o ideológica. Este apartado abarca los orígenes y la historia del cine documental, sus principales características y modalidades más representativas. También destacó la importancia de los primeros cineastas, como los hermanos Lumiere, hasta la de directores mayormente identificados con el género documental, los ya nombrados, Flaherty, Vertov y Vigo. Es importante remarcar el papel del realizador, ya que en este proyecto en particular su rol es sumamente significativo para transmitir el mensaje acorde de forma clara y precisa.

Es así como luego de haber revelado lo valioso del existir del documental como género dentro del arte cinematográfico, es posible avanzar hacia un estudio específicamente detallado de la modalidad que le corresponde a este proyecto. La ya nombrada anteriormente, modalidad interactiva o de interacción.

Es fundamental recalcar, que antes de llegar a conclusiones más generales sobre este proyecto es necesario exponer las partes de la investigación que corresponden a los siguientes capítulos.

El siguiente capítulo ahondará profundamente en dicha modalidad seleccionada, justificando claramente el porqué de su elección. Sus características generales y específicas estarán expuestas, analizando tanto la figura del realizador como la del espectador. Serán tenidos en cuenta la estructura y los componentes que definen a los *films* que son identificados con

dicha modalidad, para poder realizar un análisis conciso y coherente. De esta manera será posible determinar y comprender por qué el modo de representación de interacción, como lo plantea Bill Nichols, es el adecuado a utilizar para la realización del video documental *Acompañar, aliviar y asistir*.

Capítulo 2 El documental de interacción

Con el propósito de avanzar en la realización de este proyecto de graduación, habiendo ya seleccionado al cine documental como género específico al que pertenece este video de concientización, es necesario determinar un modo de representación. Para ello, es de tenerse en cuenta la temática a documentar, los individuos que participaran del mundo a representar y su entorno. Tanto el lugar físico como la serie de relaciones y circunstancias que lo conforman. En dicha instancia es necesario considerar las características y técnicas de la puesta en escena de cada modalidad, y que estas concuerden con el mensaje a transmitir.

Será de agregarse a fin de capítulo un breve análisis de la relación histórica entre el arte cinematográfico y la medicina. Con el fin de continuar avanzando en detalle hacia la realización del video final.

2.1 Justificación de la elección del modo representativo

Antes de seleccionar un modo de representación se debe considerar el rol que tendrá el realizador, que sujetos se buscaran representar y de qué manera serán puestos en escena (Nichols, 1997). En este caso en particular se selecciono como mundo a representar la situación que se vive en el *Hospital Provincial de Pacheco*. En el que los sujetos a reflejar principalmente son los pacientes en etapa final de vida. No solamente serán dichos individuos los únicos a representar, sino también el entorno que los rodea. Médicos, familiares, voluntarios, entre otros.

El proyecto *Acompañar, aliviar y asistir* ha de estar centrado en transmitir un mensaje que concientice al espectador. Dicho mensaje contiene una fuerte carga emocional, en el sentido de que explora circunstancias en que distintas personas sellan en el borde de la vida y la muerte. Una de las decisiones más importantes a tomar desde el principio, respecto a esta cuestión, es como comunicar la situación humana de un individuo sin que las emociones

involucradas constituyan un mensaje manipulador. Generar el espacio para que cada protagonista pueda elaborar su propio testimonio, es una de las respuestas inmediatas que se ofrecen en dicho sentido. Mediante el mismo, el realizador logra evitar la imposición de un discurso totalizador implementado mediante un narrador omnisciente o recursos similares.

Una vez considerada la temática y los protagonistas a reflejar en el *film*, la modalidad de interacción resulta ser la más adecuada en la cual incursionar. Tanto sus características generales como específicas concuerdan en su totalidad con el tono humanitario que pretende poseer el video. Algunos de estos aspectos son, la clara participación del realizador en el *film*, su aparición en cámara y notoria relación directa con los protagonistas. Dicha relación se encuentra compuesta por la realización de entrevistas y recolección de testimonios para sostener con validez el mensaje principal mediante los diversos puntos de vistas de los protagonistas. De la misma forma, este modo de involucrar a los sujetos filmados, abre espacios dentro de la estructura dictada por los documentalistas, en los cuales el desarrollo está ligado directamente a las acciones y los monólogos de los propios entrevistados. Es así como se elimina toda posibilidad de que exista una asignación autoritaria del sentido proveniente del propio *film*.

A pesar que la entrevista es una parte fundamental del modo interactivo, no ofrece una posibilidad única y excluyente a la cuestión, sino que explora una diversidad de formas posibles. Para poder establecer un dialogo más fructífero entre el realizador y los entrevistados, es necesario que el primero este limitado a un nivel de equidistancia. De esta manera, se pone de manifiesto como la figura del realizador cobra un protagonismo similar al de los entrevistados en el *film*.

El autor del proyecto de grado a esta altura de la justificación de la elección de la modalidad, piensa que al considerar el rol del realizador en el *film*, ha de evitarse el extremo de excluirlo

completamente de la puesta en escena, como puede pasar en los documentales de observación o expositivos.

2.2 Características generales y específicas

En su tratado sobre las modalidades documentales de representación, el teórico Bill Nichols establece el surgimiento del modo interactivo como un producto de los avances tecnológicos de su época. La disponibilidad a partir de la segunda mitad de la década de 1950 de un equipamiento técnico de registro sonoro más liviano y de traslado sencillo, posibilitó un acercamiento a los campos de investigación previamente inédito.

Ya no hacía falta reservar el discurso para la posproducción en un estudio, completamente alejado de las vidas de aquellos cuyas imágenes embellecían la película. El realizador ya no tenía por qué limitarse a ser un ojo de registro cinematográfico. Podía aproximarse más plenamente al sistema sensorial humano: mirando, oyendo y hablando a medida que percibía los acontecimientos y permitiendo que se ofreciera una respuesta. (Nichols, 1997, p.70)

El descubrimiento de una dimensión psíquica y corporal que se inscribe por primera vez a la experiencia cinematográfica, genera de inmediato nuevos criterios valorativos respecto a lo que se espera lograr a través de un *film*. El término *cinéma vérité* es acuñado por Jean Rouch y Edgar Morin para definir su propia obra de este período (Nichols, 1997). La filiación del cine con una búsqueda de verdad parece indicar el resurgimiento de una perspectiva similar a la propuesta por el Kino Pravda de Dziga Vertov, cuyas aspiraciones estéticas serían exploradas y constituidas, décadas más tarde, con el continuo desarrollo de la tecnología.

En el mismo sentido, el carácter de corporeidad añadido alcanza un valor humano. Así como el *ojo* deja de ser solamente visual para integrarse en una concepción más orgánica, el cuerpo del realizador se ve llamado y por momentos obligado a introducirse en la puesta en escena que busca elaborar. Una característica fundamental del cine de interacción es que la construcción de la obra se nutre de la involucración del autor y al mismo tiempo da cuenta de la misma. El autor pone en juego la presencia tanto de su cuerpo como de su *noción de*

verdad. Tal exposición intensifica la instancia de investigación, y les resta preponderancia a los organizadores de sentido absoluto y despersonalizado que pueden hallarse en otras modalidades. El autor no está solo en la construcción del significado, sino que depende en esta tarea de factores humanos que le son ajenos en el momento previo al rodaje. Y hasta en ciertos instantes, impredecibles.

La voz del realizador podía oírse tanto como la de cualquier otro, no *a posteriori*, en un comentario organizado en *voice-over*, sino en el lugar de los hechos, en un encuentro cara a cara con otros. Las posibilidades de actuar como mentor, participante, acusador o provocador en relación con los actores sociales reclutados para la película son mucho mayores de lo que podría indicar el modo de observación. (Nichols, 1997, p.72)

El autor precisa del sujeto para elaborar un discurso. Queda descartada la práctica de monólogo de estudio, o sala de montaje, en el que se asigna un significado a las cosas filmadas y luego se las exhibe a modo de imagen enciclopédica para sustentar la palabra del autor. La palabra de uno y la de terceros resulta inevitable, y para contar con ella en su auténtica magnitud se vuelve necesario establecer un diálogo. Dicha acción implica como condiciones previas que el entrevistador se dirija de igual a igual con el entrevistado. El intercambio que parte de la desigualdad presenta una serie de grietas que lo vuelven rápidamente obsoleto.

La modalidad interactiva evita reproducir los métodos de conversación que se observan en el espectáculo televisivo, dentro del cual el entrevistador asume el papel de confesor respecto al entrevistado; el testimonio de este último se transforma en una declaración culposa frente al juicio de la opinión pública simbolizada en la tribuna y la teleaudiencia. El sujeto se ve privado de la posibilidad de construir un discurso de sí mismo ya que está previamente delimitado por la lógica de la industria del entretenimiento. El anfitrión oficia de intermediario entre el entrevistado y la moral de la opinión pública, desde un posicionamiento previo de superioridad (Comolli, 2007).

A partir del momento en que se establece un sentido dictado previamente por una estructura socio-económica rígida y un convencionalismo arbitrario, la posibilidad de una indagación original o propia pierde autoridad. La búsqueda se plantea, en consecuencia, desde otra perspectiva. Los testimonios de los protagonistas sociales, es decir sus contestaciones y replicas a las interrogaciones que se les presenta, son esenciales para sustentar el argumento de la obra. Prevalen tanto los monólogos, como los diálogos. La presencia y aproximación de estos últimos genera un ambiente parcial, constituido tanto por los saberes de ambos individuos. Dicho encuentro produce interrogatorios en el espectador sobre como se desenvuelven el uno con el otro. Si son o no influyentes las pretensiones que cada uno emplea en sus discursos (Nichols, 1997).

Otra propiedad distintiva puede hallarse indicada en la última cita ideológica. La interacción directa con los distintos testigos no ofrece de forma excluyente respuestas impredecibles a las preguntas formuladas anteriormente por el autor. En el intercambio establecido a través de la contraposición de cuerpos, identidades y propósitos emergen de forma constante nuevos objetos de controversia o interés que podían no estar contemplados hasta el momento de su aparición. De esto se deriva que el objetivo de la modalidad no es necesariamente en última instancia el ofrecimiento de resoluciones taxativas frente a problemas estáticos, sino la constante puesta en juego de nociones subjetivas y la posible crisis de las mismas.

Inclusive en los casos en que el autor busca transmitir un determinado mensaje o promover la concientización frente a un tema específico, buscando un perfil que resulte necesario la coherencia interna, el realizador se expone a sí mismo al riesgo de que sus ideas resulten cuestionadas.

La técnica de montaje debe mantener una determinada continuidad, de carácter lógica entre los diversos puntos de vista individuales. No debe existir un comentario global, cuya lógica

pasa a ser el vínculo entre las afirmaciones de los entrevistados o el dialogo entre el cineasta y los sujetos sociales (Nichols, 1997).

De acuerdo a lo propuesto anteriormente, es de entender que el cineasta emprende la tarea de incursionar en esta modalidad, lo hace asumiendo una serie de riesgos previos. Asimismo resulta comprensible que estos riesgos constituyen una piedra angular del discurso audiovisual a llevar a cabo, no obstante lo cual debe contarse con los recursos adecuados mediante los cuales se hará frente a los posibles imprevistos. A partir de la última cita es de inferir que parte de dichos recursos surge de la práctica del montaje, que sin eliminar el carácter fragmentario del material inicial. El realizador tiene la posibilidad de generar sus propios espacios dentro de la interposición de testimonios y discursos para dar volumen a una voz propia. El susodicho montaje corresponde tanto a la instancia de post producción, como a las operaciones de montaje interno que pueden darse en el mismo momento de rodaje. Las técnicas particulares y específicas que son propias a esta modalidad serán detalladas más adelante en el apartado pertinente de este mismo capítulo. No obstante, resulta meritorio destacar la yuxtaposición de materiales fragmentarios como parte de sus características generales, ya que ponen en juego también el lugar del espectador.

(...) Incitan al espectador a reevaluar una serie inicial de afirmaciones a la vista de una segunda serie discrepante. Este tipo de yuxtaposiciones impugnan el proceso mental apropiado para el primer marco de referencia con objeto de dar lugar a la sorpresa, la revelación, o quizá, la risa. Se convierten, aparte del proceso de interacción en sí, en una herramienta clave en el repertorio discursivo del realizador. (Nichols, p. 78)

El tipo de interacción propuesto en este tipo de realizaciones trasciende los límites geográficos del espacio filmado y establece una puesta en abismo dentro de la cual queda involucrado el espectador. Por carácter común, la modalidad de interacción no dialoga exclusivamente con el tiempo y el lugar en el que filma, lo hace asimismo y por extensión con todo entorno y época en que pueda llegar a ser captado e interpretado su contenido. La

posibilidad de que esto se lleve a cabo encuentra sustento en que el receptor planteado no es estático.

Nichols argumenta que la voz del realizador se escucha ha de dirigirse a los sujetos sociales que se presentan en imagen y no al público. Expone que la el tiempo presente en la pantalla es intenso (1997). De forma tal que queden evidenciadas y puestas de relieve las formas concretas en que las singularidades de esta modalidad surgieron y tomaron forma a lo largo de su desarrollo, resulta imprescindible dar cuenta de sus exponentes más relevantes. A continuación se incursionará en la contribución realizada por sus principales obras, el aporte de sus autores más reconocidos y el modo en que las características generales expuestas o mencionadas a lo largo de los párrafos anteriores evidenciaron en ellos su magnitud específica.

2.2.1 Obras y realizadores referentes del género

Las características nombradas en el subcapítulo anterior, son aquellas que se vieron expuestas en las principales obras que dieron origen a este modo de representación. Dicha modalidad existe debido a la elaboración de notables referentes cinematográficos, quienes mediante sus obras constituyeron esta modalidad. Los realizadores a partir de sus diversos aportes innovadores, dentro de las características propias que comprenden a un documental de interacción, contribuyeron a la construcción evolutiva. De esta manera, futuros cineastas tuvieron la posibilidad de recoger las técnicas empleadas por estos precedentes y a través de dicha influencia construir sus propias realizaciones.

La ya mencionada técnica *kino-pravda* de Vertov, fue aquella que tomaron diversos cineastas como punto de partida para la composición de sus obras. Tal es así como lo asegura Bill Nichols " Los realizadores de varios países renovaron esta posibilidad de forma tentativa y técnicamente limitada durante principios y mediados de la década de los cincuenta." (1997).

El hecho de que el realizador se introduzca de lleno en el *film* y su relación sea directa y con una mayor afinidad para con el entrevistado, permitió a los documentalistas ahondar en dicha técnica innovadora y producir nuevas creaciones. Para ello, la evolución tecnológica en cuanto a equipos filmográficos y de sonido fue el principal hecho por el cual los referentes se involucraron por completo en esta modalidad. Tal es así como lo afirma Nichols quien manifiesta que a fines de los años cincuenta dicho modo de representación comienza ser tecnológicamente posible debido a las producciones de los cineastas correspondientes al *National Film Board of Canada*. (1997)

Dicha escuela canadiense, propuso la inclusión de nuevas tecnologías para los documentalistas, como poner en práctica la utilización de teleobjetivos que le permitan al realizador situarse a una distancia mayor. La cual le permita poder analizar y construir el discurso audiovisual desde una perspectiva diferente. El exponente por excelencia de dicha corriente es el director canadiense Michel Brault, quien utiliza estos avances en su más renombradas obras como *Les Raquetteurs* (1958), *Pour la suite du monde* (1963), *Les Ordres* (1974), entre otros. Este referente no solo implementa dichos avances a sus obras, sino también que colabora con aquellos documentalistas pertenecientes a la modalidad de interacción. Este hecho permite denotar en las primeras obras de documental de interacción un buen uso del aparato cinematográfico, en cuanto a su posición y captura del sujeto a reflejar.

Los principales referentes que se vieron influenciados y recibieron la colaboración de Brault fueron el documentalista francés Jean Rouch y el filósofo Edgar Morin, quienes pusieron en práctica estas nuevas tecnologías. Ambos protagonistas pertenecías a la corriente cinematográfica denominada *Cinema Verite*. Este modo de cine a diferencia del *cine de observación* de Estados Unidos, proponía que el aparato cinematográfico impulse los actos de los protagonistas a medida que interactúa con los mismos durante el rodaje. Rouch

amalgama la técnica del cine ojo de Vertov con los métodos participativos de Flaherty. Intenta provocar la realidad cinematográfica, es decir la verdad sobre la ficción. Propone así que el espectador genere un análisis propio de dicha realidad (Diaz Aznarte, 2008).

En dicha cita queda expuesto que la modalidad interactiva se constituye por un lado de la elaboración de ideas innovadoras, pero a su vez de la puesta en relación de técnicas que habían sido previamente propuestas. Es así como, parte del descubrimiento que aporta esta modalidad consiste en la generación de puentes y uniones entre caminos explorados por autores precedentes. Esto puede llevar incluso a que se superen las propias fronteras de la modalidad de interacción tal como se la conoce actualmente, generando así una instancia superior de esta propia modalidad.

Algunas de las obras realizadas por este autor que están fuertemente ligadas con el documental de interacción son *Les maîtres fous* (1955), *Chronique d'un été* (1961) o *Jaguar* (1967). La primera obra tiene como sujeto a registrar a una secta religiosa africana, en dicho *film* se ven reflejados los ritos realizados por dicho movimiento en una ceremonia anual. Por otro lado, la segunda obra está centralizada en reflejar la forma de vida de los jóvenes parisinos en los años sesenta. Sus creencias, opiniones personales acerca de la política y la sociedad, y hasta su situación sentimental son algunas de las regiones humanas en las que se introduce Rouch. Por último, el tercer *film* abarca la migración de campesinos africanos en busca de trabajo y progreso (Diaz Aznarte, 2008).

El hecho de que Rouch realizara estas creaciones documentalistas, marcando un claro vínculo con los protagonistas reflejados, lo posesiona como uno de los principales referentes de la modalidad interactiva. Debido a que sus documentales etnográficos acerca de las sociedades en particular que documentó, dejan claramente expuesto su punto de vista y perspectiva sobre lo que esta narrando.

El realizador puede interactuar con el sujeto que entrevista mediante su aparición en cámara y teniendo un contacto directo como ya se ha expuesto anteriormente. No obstante, no es el único modo en que se puede generar una relación inmediata con el entrevistado. Diversas técnicas de posicionamiento del realizador dentro y fuera de la cámara pueden ser empleadas a la hora de focalizar la atención en el mensaje e idea que intenta comunicar el sujeto a registrar.

Errol Morris le permite a la gente que entrevista contar sus propias historias con una mínima interferencia de él. Ni siquiera se dirigen a él directamente, más bien, hablaban en una máquina de entrevistar que él ideó, por lo que parece que están pasando por alto al cineasta y contando sus historias directamente a la audiencia. Morris toma la humildad convencionalmente esperada de los entrevistadores para un extremo convencional. Él convierte sus entrevistados en narradores y les da rienda suelta a hablar con nosotros. (...) Detrás de ellos, advertimos un autor irónico, un autor que hace pocas preguntas y sin embargo se siente en todo el interrogatorio. (Rothman, 2009, p. 13)

Mediante la utilización de métodos innovadores e su creatividad a la hora de documentar a los protagonistas de sus *films*, el documentalista norteamericano Errol Morris fue sin lugar a duda un exponente acorde a la modalidad interactiva. El hecho de que los entrevistados no estén cara a cara con el entrevistador les permite explayarse con mayor tranquilidad. Sin estar sujetos a una respuesta formal y esperada, sin sentir una presión extra por parte de la sola presencia del realizador en cámara. Este acercamiento irónico impulsado por Morris abre la posibilidad a un planteo irónico sobre el papel del autor dentro de la puesta en escena.

Existe en el modo de representación ahondado una carencia de estructura organizativa, en la que el realizador debe estar pegado a ciertas normas o reglas documentalistas. Debido a ello, el hecho de contactarse directamente con los protagonistas, sin poseer un guión o sin siquiera conocer a quien se va a entrevistar, suele generar una sensación de incertidumbre o intriga por lo que pueda llegar a suceder. El norteamericano Ross McElwee introduce la noción de coincidencia como ruptura frente a las estructuras clásicas narrativas y la noción tradicional de realidad que prevalece en el género documental. Cambia la forma en que se

conectan las ideas y lo que sucede frente a la cámara. El autor ilustra en escena su propia vida y establece la idea de coincidencia como elemento fundamental. Esto pone en crisis nociones establecidas por otras modalidades de documental y expone su propia idea acerca de la vida.

McElwee en su obra *Time Indefinite* (1993), a diferencia de *Sherman's Marchal*, logra contraer matrimonio con una mujer y esperar un hijo junto a ella, cumpliendo de esta manera con los deseos de su padre. No obstante, su esposa sufre un aborto involuntario, y al poco tiempo fallece el padre del mismo. Dicho suceso genera el interrogatorio de si lo acontecido fue una casualidad o una causalidad del *film*. McElwee finalmente tiene otro hijo, el cual su padre no puede conocer. Han de encontrarse dos respuestas a la pregunta anterior. En caso del McElwee protagonista de sus días fue una casualidad, pero para el documentalista lo acontecido posee un significado determinado (Rothman, 2009). Dicha cita refleja como el documentalista utiliza los hechos que surgen durante el *film* para darles un significado propio. No es solo cuestión de registrar simplemente los sucesos porque si, sino también poder concretar una idea detrás de ese registro. Llevar a cabo el diseño de dichos hechos comprende una tarea detallista y minuciosa, para poder comunicar una historia clara al espectador. Tal es así como un *film* cobra vida y un sentido único que lo caracteriza por sobre el resto de los documentales.

Una vez expuestos los exponentes y sus obras más significativos de esta modalidad, en el siguiente sub-capítulo se establecerá y analizará cual es el rol del espectador al momento de apreciar un documental de interacción.

2.3 El rol del espectador. Sus primeras sensaciones

Para poder obtener un resultado propicio y valedero luego de finalizar la realización de cualquier obra cinematográfica, una de las principales partes que se debe tener en consideración es aquella que ocupa el espectador. La película, tal como lo expone Casetti da

origen a un espacio propio, el cual el espectador debe recorrer y elaborar su propio trayecto. La obra forma al espectador, lo construye. El espectador se entrega al *film*, y genera sus propias conclusiones en cuanto a lo que este le propone (1989).

En lo que concierne al documental de interacción, el rol del espectador ha de situarse en un escenario completamente distinto al de otra modalidad. Los documentales de interacción ofrecen al espectador involucrarse por completo en la temática ilustrada. Otorgándoles la posibilidad de pertenecer a la historia que están observando. Obras bajo esta categoría impregnan en aquel que está observando, una sensación de descubrimiento propio y revelación de una problemática en particular. El espectador siente que está dentro de la obra, que junto al realizador están construyendo una solución a una problemática determinada. Tal es así como lo argumenta el ya antes mencionado Nichols. "El espectador del texto interactivo tiene la esperanza de ser testigo del mundo histórico a través de la representación de una persona que habita en él y que hace de ese proceso de habitación una dimensión característica del texto" (1997, p. 84).

Al observar al documentalista en cámara el espectador espera que esa presencia, la cual se dirige hacia los sujetos registrados, descubra nueva información y el espectador sea parte de ese descubrimiento. De esta manera, una vez que el espectador recibe el mensaje por parte del realizador, logra establecer sus propias conclusiones. Sean tanto positivas como negativas en relación al *film* y su temática.

Con el fin de poder incluir por completo al espectador, para generar esa sensación de pertenencia y familiaridad con el *film*, el realizador suele dirigírsele en ocasiones. Manifiesta confesiones directas al espectador, comunicándole las acciones que tomara a medida que transcurre el *film*. Es así como el espectador denota cierta preocupación, y ocupación, por parte del realizador para esclarecer cuál es el objetivo y la temática de la obra.

En función de poder lograr una buena conexión con el espectador al momento de construir un documental de interacción, el realizador debe tener en consideración determinados aspectos técnicos y teóricos. Es por ello, que los recursos a emplear en obras de este estilo, tales como la utilización del aparato cinematográfico serán expuestos a continuación.

2.4 Estructura técnica. Puesta en escena

Desde sus comienzos como arte, el cine fue utilizado con diversos fines por parte de los autores y cineastas. Con la intención de manifestar en concreto cuestiones ideológicas y pensamientos personales en una obra cinematográfica ha de realizarse, previamente a su construcción, un análisis de recursos que se emplearan. Han de proyectarse, planificarse y establecerse cuáles serán las funciones y acciones que se llevaran a cabo en el *film*. A pesar de no ser una modalidad característica por su disposición organizativa, al igual que toda obra artística, posee una estructura técnica a seguir. Los elementos que harán su aparición en escena, tales como el mismo autor e incluso el modo en que el aparato cinematográfico será empleado, son cuestiones que han de ser tenidas en cuenta por el realizador.

La principal característica que difiere a la estructura de un documental de interacción del resto de los documentales suele ser el recurso utilizado por los realizadores para recoger los testimonios de los protagonistas. Este modo de representación está enfocado por seleccionar la problemática y registrar tanto a los protagonistas como al entorno que los rodea. La selección de individuos en tiempo y espacio a registrar, tanto sus acciones como testimonios, es una de las principales consideraciones que un cineasta debe tener. Mediante este registro el autor elabora una narración coherente, en la que se transmita un significado detrás de esa historia al espectador.

Quando la película interactiva adopta, la forma de historias orales encadenadas para reconstruir un suceso o acontecimiento histórico, la reconstrucción es a todas luces el resultado de la ensambladura de estos testimonios independientes. Este proceso está más enraizado en las perspectivas individuales o en los recuerdos personales que el comentario incorpóreo de una voz omnisciente y un montaje probatorio. La sensación de que otros que han sido históricamente situados o implantados nos hablan directamente a

nosotros, o a nuestro suplente, el realizador/entrevistador, lleva este texto más cerca del discurso que de la historia. (Nichols, 1997, p. 79)

Dicha cita refleja claramente que un *film* interactivo debe poseer una estructura delineada y correctamente aplicada, donde la recopilación de testimonios no debe ser expuesta aleatoriamente, sino sustentada por un diseño específico. De esta manera, el espectador comprende con una mayor claridad aquello se le está siendo ilustrado. No obstante, el realizador no debe abusar de la utilización de entrevistas, sino también poner en práctica métodos cinematográficos para aportar a la narración.

Toda puesta en escena suele estar compuesta por como se encuentran conformados y distribuidos los elementos que hacen su aparición en el encuadre. En lo que concierne a la puesta en escena cinematográfica se hace referencia a elementos o acciones tales como movimientos de cámara, tamaños de los planos, iluminación, decorados, vestuario, maquillaje, entre otros (Gubern, 1995). Asimismo el género documental de interacción, tal así como los demás modos de representación, debe tener en consideración la puesta en escena. No obstante, dicha acción ha de ser completamente diferente a la que se lleva a cabo en películas de ficción, pero con igual importancia para la resolución del *film*.

Los exponentes expuestos anteriormente se vieron enfrentados a este momento durante la realización de sus *films*, cada uno utilizó distintas técnicas a partir del punto de vista particular que de cada uno. Siempre teniendo en cuenta la temática de sus producciones, y de qué manera podían reflejar a los protagonistas sin desviarse del objetivo principal, el de transmitir las sensaciones de los mismos. Rouch vivenció y resolvió dicha situación. Tal como es planteado en las apreciaciones del autor William Rothman.

Este último argumenta que al rodar la obra, el realizador se encuentra con una puesta en escena imprevisible y de gran complejidad, en la cual desconoce quién de todos los que se aparecen es el principal protagonista. Debido a ello, el documentalista ha de poner en escena dicha realidad. Para ello, se permite improvisar en los movimientos de cámara,

encuadres, tamaño de plano, entre otras técnicas. Es aquí donde se destaca la creatividad e inspiración del cineasta. La obra ideal es alcanzada cuando la inspiración del realizador y la de los sujetos reflejados se encuentran a un mismo nivel (2009). El ya mencionado director francés Rouch, cuyas obras son en mayor parte etnográficas, expone que al enfrentarse a la realidad que se busca reflejar ha de tenerse en cuenta todo elemento que aporte a la elaboración de la obra. La improvisación de un autor es de gran importancia en el momento de rodaje. El poder improvisar adecuadamente, poniendo en funcionamiento las tareas cinematográficas de manera correcta al momento de registrar a un grupo social determinado, es un recurso que al ser bien utilizado aporta a la construcción única y especial que caracteriza al *film*. Registrar un episodio inesperado por parte del protagonista debido a una acción de improvisación, tanto del realizador como del protagonista, puede ser considerado como uno de los puntos máximos de validez dentro de una película documental.

No obstante, un realizador debe considerar prepararse para la etapa de rodaje. No debe enfrentarse a dicha etapa solamente con el aparato cinematográfico dispuesto a registrar aquello que pueda llegar a suceder. Construir un equipo acorde para la etapa de rodaje en el que haya encargados para sectores tanto de iluminación, sonido, vestuario o maquillaje, no destituye al *film* del género documental. Especialmente, en esta modalidad se debe tener en consideración que todos estas partes cumplan con sus funciones de manera correcta. De lo contrario, los mensajes que buscan ser comunicados en las entrevistas pueden resultar dañados. Si esto sucediera, el observador puede que malinterprete el mensaje, generando en él una discusión o reflexión interna completamente distinta a la que se buscaba producir desde un principio. O simplemente, puede que el discurso no sea recibido.

2.4.1 Utilización de la cámara. Los elementos dentro del encuadre

El arte cinematográfico, al igual que todo tipo de arte, no podría llevarse a cabo sin su aparato principal. En este caso la cámara. La utilidad que cada realizador pone en práctica

con dicho elemento suele caracterizar a cualquier obra perteneciente a cualquier género. En lo que concierne al género documental, su utilidad es de gran importancia para el realizador, ya que un mal empleo de la cámara podría destruir la esencia del *film*.

En dicha modalidad de representación es notablemente estudiado el uso de la perspectiva y de la profundidad de campo. Principalmente, dichas cuestiones suelen ser de gran importancia en la tarea de establecer un determinado tono para las entrevistas. El efecto que se puede generar a través de estas acciones puede ser utilizado para transmitir ideas o pensamientos ocultos al observador. Y que al descubrirlo se genere en él la sensación de descubrimiento o incluso de sorpresa. Tal es así que nombrados exponentes pusieron en práctica dichas técnicas en sus obras.

Según Bill Nichols quien nombra el recurso de encuadre inusual durante una entrevista, expone su sensación de alejamiento del dialogo con el entrevistado para analizar otros aspectos de la escena. Menciona, por ejemplo la acción panorámica de ilustrar hasta una abeja en el *film Le JoliMai (1963)*, de Chris Marker. También establece que métodos como enfatizar en espacios vacíos entre entrevistado y entrevistador ponen en duda la autenticidad de una entrevista (Nichols, 1997).

Otros elementos que pueden llegar a ser utilizados son la disposición y configuración de la fotografía para ubicar a los integrantes del diálogo dentro de un espacio, y para entrelazar figuras y escenarios yuxtapuestos. De misma forma, el realizador puede transmitirle al espectador distintas expectativas respecto de aquello que se le evidenciará en el *film*.

Suelen haber diversos métodos empleados por el realizador al aparato cinematográfico para impregnar en el espectador reacciones y cuestionamientos que antes no poseía. No solo generan en el espectador un cuestionamiento nuevo, sino que también el observador pone en duda aquello que creía cierto antes de contemplar el *film*. Tal es así como lo analiza el autor Nichols "Este tipo de yuxtaposiciones impugnan el proceso mental apropiado para el

primer marco de referencia con objeto de dar lugar a la sorpresa, la revelación, o quizá, la risa" (1997, p. 76).

Dicha cita hace referencia a de que manera el cineasta puede contemplar diversos métodos empleados por la cámara para producir en el espectador nuevas sensaciones. Sensaciones buscadas, intencionadas, mediante las cuales el realizador logre cierta conexión con el observador. Demostrándole que aquello que busca transmitir puede o no ser de su agrado, pero es verosímil y real.

La importancia de la puesta de cámara ante el registro debe ser extremadamente considerada. Tanto el aparato cinematográfico como los protagonistas deben poseer una posición designada, y no situarse en cualquier lado. Es por ello, que antes de tomar una decisión estética o artística sobre como filmar una escena ha de decidirse de que manera la presencia de los aparatos de imagen y sonido van a afectar a la entrevista. La imagen del entrevistador y del entrevistado, al aparecer en cuadro, cobran una importancia única ya que pertenecen a la información que el realizador busca comunicar.

.. la entrevista común normalmente requiere a los sujetos que ofrezcan una visión frontal de sí mismos y controlen sus cuerpos en términos generales para ceñirse a los requisitos de la cámara en lo que respecta a profundidad de campo y campo de visión. La identidad individual, los antecedentes autobiográficos o las cualidades idiosincrásicas de las personas entrevistadas resultan secundarias frente a un referente externo: cierto aspecto del mundo histórico al que pueden contribuir conocimientos privilegiados. (Nichols, 1997, p. 85)

Dicha cita, hace referencia a la posición que deben tener los entrevistados frente a la cámara. Deben estar posicionados de cierta forma que el observador los perciba. Si se encuentra frente a cámara, se encuentra frente al espectador. No obstante, el entrevistado debe brindar y expresar comodidad durante la entrevista, a pesar de su posición frente a cámara, el mismo puede estar bien ubicado pero cualquier accidente externo que perturbe al entrevistado puede ocasionar un inconveniente inesperado en el rodaje. Si el espectador

denota que el entrevistado está incomodo en cámara, produciría en él un cuestionamiento acerca de la verosimilitud de la entrevista.

Es de recordar que se debe tener en consideración la decisión sobre qué se encuadra en una escena. Por ejemplo el hecho de no registrar al entrevistador le posibilita al realizador crear espacios nuevos, de explorar el lugar en el que se encuentra el entrevistado. Identificar el espacio con la problemática que esté vive.

Otra técnica empleada por la utilización de la cámara, y sus componentes de aparición dentro del encuadre, ha de ser denominada *discontinuidad*. Dicha técnica hace referencia a aquellos documentales en los que se escucha la voz del realizador pero no se lo observa. Por lo que hay una contradicción, o justamente *discontinuidad*, en el tiempo y el espacio. Suele ser empleada por los realizadores de documentales de interacción con función de que su propia figura no se convierta en la protagonista del *film*. Ya que de esta manera le quitaría protagonismo a los verdaderos protagonistas, los entrevistados. Aquellos que pretenden narrar la dificultad o vivencia que están atravesando. La siguiente cita explora y define detalladamente dicho método.

... la discontinuidad espacial establece también una discontinuidad existencial: el realizador, o el mecanismo de investigación, opera apartado del mundo histórico del actor social y de la contingencia del encuentro directo. El entrevistado se mueve «detrás del cristal», encuadrado, contenido en el espacio de una imagen de la que el entrevistador no sólo está ausente sino que sobre la cual tiene autoridad el realizador. El espacio que ocupa la voz del entrevistador es de una clase lógica más elevada: define y contiene los mensajes que emanan del mundo histórico. (Nichols, 1997, p.80)

La cita anterior hace referencia a la ya nombrada técnica de *discontinuidad*. Es oportuno aclarar, que aunque la figura del entrevistador desaparezca de escena, su voz continua teniendo el mismo nivel de autoridad y de conducción sobre el *film*. Su palabra mantiene la misma seriedad y validez, o no, que cuando la imagen del mismo se aparece frente a cámara. Por lo contrario, la imagen del entrevistado suele mantenerse dentro del encuadre durante mayor tiempo. Debido a que es el verdadero protagonista de cualquier documental.

Suele ocurrir que el método mencionado sea considerado como una técnica de montaje por momentos. A continuación, se expresaran brevemente la puesta en práctica del montaje sobre la imagen registrada. Ha de realizarse un especial hincapié en las principales características que corresponden a dicho montaje.

2.4.2 El montaje de la imagen capturada

El empleo y reordenamiento del registro logrado luego del rodaje mediante el aparato cinematográfico, cumple un rol significativo y relevante para la producción final de un documental. El montaje en todo género cinematográfico es utilizado con distintos fines. En el caso del documental de interacción no es la excepción. No obstante, dicha modalidad suele tener cierta conexión y similitud con otro estilo de cine.

El autor Jacques Ranciere expone en el compilado *Teoría y crítica del cine* la siguiente situación. El cineasta Eisenstein, disfruta y se regocija al ver durante una proyección de su *film Lo viejo y lo nuevo (1929)*, como los espectadores mueven sus cabezas de un lado a otro siguiendo con la mirada una escena en la que dos campesinos se enfrentan. A medida que los planos se aceleran, los espectadores mueven sus cabezas con mayor velocidad. (2005) Dicha anécdota revela como un cineasta permite captar la atención del público, y también generar en el movimientos físicos como el movimiento de cabezas. Dichas reacciones no se producirían de no ser por la elección de planos dispuesta por el realizador, y del trabajo realizado en postproducción.

Es el montaje como ya bien se mencionó anteriormente, es de gran relevancia para la realización del *film*. Es por ello que los documentales de interacción suelen estar compuestos por técnicas de montaje en particular como la ya nombrada *discontinuidad*, o la creación de diálogos a través de operaciones de montaje e *inserts* como los intertítulos. El material filmado puede constituir una mitad, y el trabajo del realizador en la sala de montaje puede ser la otra mitad que lo complete. El espectador ha de prestarle una mayor atención a una

escena donde la voz en *off* del realizador sea sustituida por intertítulos. A diferencia de una escena que no posea palabra escrita en la imagen. Al ver texto en la presentación, el observador se ve obligado a leerlo, de lo contrario puede llegar a extraviar algún detalle significativo de la obra. La acción de insertar texto en la imagen es una posibilidad que el realizador emplea para aportar al diálogo en cuestión.

La modalidad de interacción suele diferenciarse del resto de las modalidades por la poca participación y utilización de una voz en *off*. Otra característica del montaje interactivo es que evidencia la mayor parte de lo registrado, no suelen realizarse acciones de edición o recorte en las que se eliminen tomas registradas. Los documentales pertenecientes a este modo de representación no han de estar caracterizados por la elaboración de un montaje continuo, en el que cada plano se vea conectado uno con otro, manteniendo una continuidad narrativa en sus imágenes. Es la palabra de los protagonistas aquello que genera la mecánica y el ritmo dinámico del *film*.

Los documentales dentro de las modalidades expositivas y de observación difieren de los interactivos o reflexivos, ya que esconden las labores empleadas en producción, los efectos naturales de la cámara y el diálogo espontáneo. Las obras interactivas en caso de reconstruir un hecho generan un encadenamiento de testimonios orales de diversos protagonistas, los cuales aporten desde cada perspectiva a la reconstrucción final. Dicho recurso resulta mayormente efectivo que la utilización de una voz en *off* (Nichols, 1997). Esto deja en evidencia la familiaridad de los documentales de interacción con los de reflexión. En los que se intenta reflejar una realidad absoluta, sin demasiadas acciones de edición, en las que se editen registros audiovisuales que, aunque quiten cierta formalidad o prolijidad de la obra, aportan una mayor credibilidad y validez al espectador. Por otro lado, los documentales expositivos o de observación poseen un mayor trabajo de montaje, ya que el producto final

debe manifestar una verdad absoluta. Debido a ello cada detalle del *film* ha de estar controlado y claramente sustentado.

Son de nombrar diversas técnicas de montaje durante la etapa de postproducción. Diversos documentalistas de interacción se adentraron en experimentar sobre de qué manera poder transmitir mensajes que constituyan su propia realidad. Es de mencionar nuevamente al director McElwee, quien hace uso de un montaje particular en su *film Time Indefinite* (1993). Al tener en su poder grabaciones domésticas, las cuales registra con una cámara adherida a su hombro, utiliza dichas filmaciones para insertarlas en su obra. Al no aparecer frente a cámara, McElwee genera en postproducción una voz en *off* que acompaña a ritmo las imágenes registradas (Cuevas, 2008). La tonalidad de la voz omnisciente es adecuada al momento en que se ve documentado. Por ejemplo, si en la imagen se evidencia una situación de alegría o euforia, el volumen del audio y el tono de la voz tendrá un mayor dinamismo a que si se observa un momento de tristeza o preocupación.

En los documentales de interacción, tal como se expuso en este apartado, una de la principal técnica de montaje que se suele utilizar es la introducción de intertítulos en la imagen. Es de ponerse en práctica para aportar detalles sobre la temática al espectador. De esta manera esté último tiene un mayor acercamiento a la narración. Dicho método se utiliza en caso de que la imagen registrada no pueda establecer por completo ciertos detalles del tema que comprende el *film*.

Asimismo, esta modalidad suele utilizar la técnica de la voz en *off*, aunque no en su totalidad. Debido a que, si se abusa de la misma, podría considerarse que la obra pertenezca a otro modo de representación. Es importante pensar y reflexionar que estando los documentales de interacción estructurados por la palabra de los entrevistados, el montaje debe estar realizado acorde a un diseño determinado que elabore la narración coherente de la problemática. Los testimonios de los protagonistas, junto al punto de vista del realizador,

conforman la linealidad narrativa de la obra. Es por ello, que suelen generarse ciertas elipsis temporales entre una entrevista y otra al aparecer en imagen.

Una vez analizado la utilización del montaje en dicha modalidad. Será de analizarse en el siguiente sub-capítulo, el vínculo existente entre cine y medicina. Dicho análisis ha de ser realizado debido a que la problemática del presente proyecto de graduación está fuertemente ligado con dicha ciencia. Es por ello, que serán de mencionar obras cinematográficas que poseen temáticas similares. También será expuesto de que manera el arte cinematográfico fue utilizado por la medicina para diversos fines, principalmente el didáctico.

2.5 El cine y la medicina. Su relación y conexión

Uno de los análisis más prestigiosos que posee el presente proyecto de graduación es el de abarcar la relación existente entre dos definiciones provenientes de dos áreas totalmente diferenciadas entre sí. Por un lado, presenta dentro de la ciencia, a la medicina como una de estas definiciones. Por el otro dentro del arte, el ya expuesto en su mayor generalidad, el cine.

Con el propósito de comenzar a analizar tal vínculo, en primer lugar se definirán las funciones de dichos conceptos. Según los autores Casado da Rocha y Alarcon, el arte de la cinematográfica posee como principal objetivo el de atraer a los espectadores, cautivarlos, sin importar la profesión a la que pertenezcan. Los observadores se ven influenciados por la información que reciben a través de la imagen y del sonido. Mientras, que por otro lado, la medicina centra su objetivo principal en ocuparse de los pacientes. Los mencionados autores basan y sustentan esta función mediante el dicho *no hay enfermedades sino pacientes* (2006). Es debido a estos objetivos mencionados que posee cada área, que ambas se complementan entre sí. El cine es de utilizar a la medicina como temática principal en diversas obras. Mientras que la medicina posee la posibilidad de utilizar tales obras con fines

de entretenimiento, como es de utilizarse usualmente, como también con intenciones didácticas. El recurso empleado con dicho fin, denominado *cine fórum*, ha de ser planteado en la siguiente sección de este sub-capítulo.

Al momento de aplicar los elementos que en cierto modo comprenden a la construcción de la medicina, los realizadores cinematográficos utilizan a las enfermedades para generar cierto aporte a sus producciones. El cine ha de tomar a la enfermedad para establecer un ambiente en particular, el cual concuerde con los personajes y su historia. Existen diferentes categorías según como se empleó el uso de la enfermedad, y como esta sea ilustrada en las realizaciones audiovisuales

Hay películas ‘saludables’, en las que no hay rastro de dolencias en sus tramas. Una segunda categoría es el de las ‘presencias puntuales de la enfermedad’: visuales, en comentarios, en utilizaciones metafóricas o incluso como insultos. Un paso más es cuando un proceso mórbido, o varios, juegan un “papel importante” en el guión (...) Por último, hay películas en las que la enfermedad es “argumental”, (...) en que la acción se centra en el control de un brote de peste neumónica y toda la acción gira alrededor de esta idea central. (Casado da rocha, Alarcon, 2006, p. 20)

Esta cita hace referencia a las categorías mencionadas. En ellas quedan en evidencia los diversos usos que le puede dar el cine a la enfermedad. Al existir distintas posibilidades y métodos en que se puede ilustrar una enfermedad en un *film*, el cineasta ha de tener en consideración y extremo cuidado al seleccionar una categoría y un método acorde a la enfermedad que presenta en su obra. Todo cineasta debe informarse acerca de aquello que busca transmitir mediante su *film*. En tal escenario, el realizador debe tener una atención aun mayor que en cualquier temática. Ya que reflejar cuestiones medicinales, las cuales pueden llegar a estar relacionadas directamente con el espectador, conlleva una gran responsabilidad. La misma ha de ser adquirida con seriedad y profesionalismo.

Los médicos deben poseer una formación académica basada en estudios e investigaciones, las cuales lo hayan transformado en un profesional al momento de estudiar al ser humano. No obstante, también deben edificar un fuerte soporte emocional e humanitario. El mismo

adquiere su máxima riqueza al momento de no existir ningún aporte científico restante para sanar al paciente (Casado da rocha, 2006). Es aquí donde el emplear el cine como método de entretenimiento o didáctico cumple su cometido. Los médicos pueden utilizar obras cinematográficas en las que se ilustre personajes con enfermedades específicas como referencia. Aprender e instruirse acerca de las acciones realizadas por los personajes. Posteriormente poder utilizar esas acciones como métodos a emplear en situaciones reales, con pacientes reales. Asimismo, estos *films* han de ser expuestos a los mismos enfermos con el fin de que comprendan su situación de vida, la acepten y se instruyan en como vivir con ella.

El cine ha de ser utilizado para enseñar métodos y conceptos específicos. Esta técnica es nombrada como *cine fórum*. La misma será expuesta a continuación, estableciendo como principal aspecto su fin educativo en relación a la medicina.

2.5.1 Utilización del cine con fines didácticos. El Cine fórum

Con la intención de comenzar a analizar la actividad mencionada, ha de establecerse una definición en particular. Mediante la misma estarán planteados los objetivos, protagonistas, elementos e acciones que comprende a la técnica en cuestión.

Aquella actividad pedagógica de grupo que, apoyándose en el cine como eje, persigue, a partir del establecimiento de una dinámica interactiva de los participantes, descubrir, vivenciar y reflexionar sobre las realidades y valores que persisten en el grupo o en la sociedad. (Casado da rocha, Alarcon, 2006, p. 45)

La definición mencionada revela como se encuentra conformada la acción de cine fórum. En ella queda claramente demostrado ser una actividad que se debe emplear en conjunto. Aquellos quienes llevan a cabo la presentación, los médicos experimentados, ocupan el lugar de docente. Han de exponer sus vivencias hacia los alumnos, quienes interpretan el *film* observado mediante sus propias sensaciones y las manifestadas por los profesionales a cargo de la exposición. Asimismo, los alumnos han de reflexionar y generarse nuevos cuestionamientos en relación a la obra que observan.

Como toda actividad pedagógica, el *cine fórum* debe presentar una planificación determinada antes de ser realizada. Para ello existe una división de etapas previas que han de ser desarrolladas. En primera instancia, la selección de la película. En tal instancia se contemplan los objetivos que posee el docente en relación al tema que pretende dictar. Luego se establecen los métodos de visualización en que se expondrá el *film*, por ejemplo, si se ilustran escenas en particular o el *film* completo. Este último suele ser utilizado con mayor frecuencia, ya que al ver una obra en su totalidad se comprende con una superior facilidad el mensaje. La última etapa de planificación consta de la confección del material didáctico. En ella se sitúa la selección de información y datos predeterminados que se busca comunicar a los alumnos (Casado da rocha, Alarcon, 2006). Es de suma consideración reflexionar acerca de dicha etapa. Debido a que de no planificar correctamente el *cine fórum* puede llegar a perder su significado, extraviando el mensaje a comunicar, o aun peor que los alumnos interpreten erróneamente los contenidos.

La instancia de planificación ha de ser de gran importancia tanto para esta técnica como para cualquiera en general. Al establecer una planificación adecuada el docente, o en caso de este proyecto el documentalista, se garantiza y asegura una mayor seguridad al momento de ejercer el trabajo principal.

Han sido abarcados en este apartado en primera parte la modalidad de representación seleccionada para llevar a cabo este proyecto. Mientras que los últimos sub capítulos cumplieron la función de comenzar a estrechar dos conceptos totalmente diferentes, con la intención de fortalecer el vínculo entre ellos. El análisis realizado en base a la medicina y cine continuara siendo ahondado en el siguiente capítulo. En tal ocasión se especificará y centralizará en los *films* cuya temática sean los cuidados paliativos. Concepto primordial en la problemática del presente trabajo de grado.

Capítulo 3 La etapa final de vida y los cuidados paliativos como temática fílmica

El siguiente apartado ha de estar centrado en realizar un breve análisis acerca de la utilización de enfermedades terminales como principal tema de diversas realizaciones audiovisuales, tales como las películas de ficción. En primer lugar se establecerá un contexto histórico y definirán características particulares de dicho uso. Aspectos e interpretaciones destacables en proyectos identificados con esta temática serán expuestos y explicados. Para concluir este capítulo, se presentará al largometraje documental *Las alas de la vida* (2006). Dicha presentación evidenciará la actitud que debe poseer un director para ilustrar la situación de un paciente en etapa final de vida.

3.1. Historia y orígenes

Las obras cinematográficas suelen estar compuestas en su mayoría por historias humanas. En ellas el espectador se ve identificado, atraído, por la obra que se le es expuesta frente a sus ojos. Es por ello que con el fin de progresar en la construcción del *film* y generar un vínculo de mayor solidez con el público, el cine comercial introduce en sus relatos situaciones cotidianas para el hombre. Por ejemplo, el enfermar. El espectador se encuentra definido y representado en los protagonistas de las obras. Han de ver reflejados en ellos personas reales, conocidas o no, que hayan vivido una ocasión similar pero en el mundo real.

A través de diversas películas que dieron su origen en la extensa historia del cine, el final de vida fue ilustrado y evidenciado como elemento de observación. De dicha manera, se otorgó la posibilidad al espectador de que inspeccione y se informe acerca de enfermedades terminales en etapa avanzada. No solamente informarse acerca de conceptos técnicos y teóricos médicos, sino también adentrarse en las reacciones interpretadas por los personajes que representan a los pacientes y su entorno. El momento de la detección de la afección, la forma en que el damnificado comunica su situación a sus allegados, la reacción

de estos últimos, el duelo tanto individual como social, y otras consecuencias resultantes de ese primer momento de descubrimiento de la enfermedad son algunos de los hechos simbolizados en el cine.

Con el fin de establecer en qué periodo histórico se comienza a utilizar a los cuidados paliativos como temática fílmica, ha de tomarse como referencia el momento de consolidación de dicho concepto médico. En el siglo XIX se generan centros de cuidados paliativos por parte de un grupo religioso para asistir a quienes estaban por fallecer en Inglaterra e Irlanda. No obstante, la fundación del Hospicio de San Cristobal en 1967 en el Reino Unido a cargo de Cicely Saunders, es aquel momento donde el concepto de hospicio moderno se origina y se consolida definitivamente (Sanchez Fernandez, 2010).

Aunque hayan dado su origen en el siglo XIX, estos mismos se afianzaron ya en el siglo XX. La paráfrasis anteriormente expuesta hace referencia al instante en cuanto a tiempo y espacio en que se estabilizo fuertemente este modo de asistencia a pacientes en etapa de final de vida. Dicha fecha será tenida en consideración en cuanto a la distinción de obras contemporáneas o posteriores a la consolidación del concepto medico mencionada. Es a partir de dicho momento que el cine incursiona y explora con mayor determinación el concepto de cuidados paliativos y etapa final de vida.

No obstante, también serán tenido en cuenta en el siguiente sub capitulo películas anteriores a esa fecha. Dichas obras a pesar de no mencionar específicamente a los cuidados paliativos, ilustran personajes que padecen infecciones terminales.

El denominado séptimo arte, la cinematografía, recurre a generar historias relacionadas fuertemente con la etapa final de vida. Narraciones que han de estar realizadas con especial cuidado en función de que el observador se identifique con ellas o simplemente las comprenda fácilmente. Sin contradicción o confusión alguna. Es de referir que la introducción de enfermedades en obras cinematográficas ha de ser realizada a través de

determinados recursos empleados, los cuales han de estar ejecutados principalmente por el guionista o el director. Acontecimientos mundiales, de inmensa repercusión en la sociedad y en la vida de los seres humanos, suelen ser hechos oportunos para los realizadores. Debido que a partir de los mismos pueden generar una narración verosímil que desencadene múltiples historias internas.

Un preciso ejemplo de dicho pensamiento es el de reflejar guerras en películas, en las que los protagonistas suelen ser soldados o familiares de los mismos. Los personajes expresan la lucha y duelo del momento que afrontan. Mediante ello, los cineastas comunican, informan y revelan al espectador hechos históricos reales desde diversos puntos de vista. Así mismo, consideran diversos aspectos políticos sociales que enriquecen la cultura del público, ya sean introducidos a partir de un guión de ficción o no. En la ocasión particular de utilizar acontecimientos mundiales en películas como las guerras, el guionista adquiere la posibilidad de crear una serie de sucesos cuyo desenlace presente a un personaje en etapa final de vida.

La reflexión expuesta en el párrafo anterior ha de verse argumentada en el *film* dramático *Johnny got his gun* (1971) realizado por el estadounidense Dalton Trumbo a principio de los años setenta (Astudillo, Mendinueta., 2006). Dicha obra narra la dura lucha de un soldado luego de haber sido gravemente herido durante la *Primera Guerra Mundial*. El protagonista de la película es nombrado Johnny, por ello el nombre propio del título de la obra. Luego de que una bomba explote cerca de él Johnny se ve afectado en la mayoría de su cuerpo. Pierde sus piernas y brazos, y cuatro sentidos vitales para el ser humano, tales como el olfato, la escucha, el gusto y la vista. A medida que transcurre la obra, debido a su crítica condición de salud, Johnny ingresa en un grave estado mental debido a que no puede diferenciar sus sueños fantásticos de su situación real. En un último acto de lucidez el protagonista le solicita a sus médicos que terminen con su vida. No obstante, sus cuidadores

declinan rotundamente esta posibilidad y deciden utilizar su cuerpo como objeto de estudio. Son de generarse análisis médicos a su persona con el fin de determinar avances científicos que aporten a la evolución de la medicina. Es necesario establecer que dicha obra comprende dos objetivos específicos. Por un lado, expresar el notorio desagrado y rotundo desapruebo de parte de los realizadores para con los enfrentamientos bélicos, debido a ello se lo denomina un *film* anti – bélico.

Mientras que también manifiesta una clara situación que se relaciona directamente con la etapa final de vida. Presenta en el espectador el cuestionamiento de que acción debe realizar un médico al momento de que un paciente le solicite que termine con su vida. Introduce el debate acerca de la eutanasia. Donde el público delibera argumentos en contra y a favor de dicho concepto. Es de mencionar la definición de eutanasia manifestada por la autora Gascon Abellan, quien afirma que se basa en estimular el fallecimiento de un individuo por su bien, lo cual deriva necesariamente a acotar las eventualidades, principalmente vinculados al sistema sanitario, que argumentan este acto humanitario y compasivo (2003).

Para poder comunicar sus pensamientos y generar el debate anteriormente mencionado, el realizador es de utilizar diversos métodos audiovisuales. Mediante la puesta en práctica de los mismos facilita el proceso de comunicación captando la atención del público desde distintas perspectivas. Principalmente desde los numerosos puntos de vista del protagonista de acuerdo a las etapas de su vida.

Trumbo utiliza recuerdos y fantasías para que Joe este vivo para nosotros, mientras que en realidad está muerto en vida. El flashback con más encanto es el primero, cuando Joe besa a su chica en su sala de estar y estos son interrumpidos por su padre. (...) Otras escenas desarrollan la relación de Joe con su padre y con Jesucristo, a quien consulta en fantasías. Cristo realmente no tiene mucho que sugerir, sino que no tiene respuestas en las fantasías de Joe, ya que no hay respuestas. (Ebert, 1971, p.1)

La cita anterior del crítico de cine Roger Ebert, sustenta con solidez el uso de técnicas específicas por parte del director para interpretar el guión de la manera más adecuada

posible. La utilización y puesta en práctica de *flashbacks* con el fin de ilustrar los recuerdos o fantasías del protagonista, denota la intención del creador de elaborar una narración dinámica. La película manifiesta cambios de tiempo y espacio constantemente con el fin de ilustrar un contraste claro en la vida del personaje principal. Antes y después de ir a la guerra. Así mismo emplea dicho recurso para generar momentos irreales y fantásticos, como los sueños que se le presentan a Johnny en donde hacen su aparición personajes especiales, por ejemplo Jesucristo.

No solamente se ha planteado el interés del cine por incurrir en los cuidados paliativos como temática a representar, desde la consolidación de dicho criterio médico a nivel mundial, sino que también se ha analizado una de las primeras obras en experimentar con la etapa final de vida.

Tal como se presentó e indagó en el film de Daniel Trumbo, como ejemplo de obras cinematográficas caracterizadas con la temática que contempla este proyecto, a continuación se nombrarán otras realizaciones audiovisuales con el fin de remarcar las principales características de las mismas. De esta manera se justificará brevemente porque suelen estar identificadas con la aplicación de la temática presentada.

3.1.1 Características principales en obras representativas

El autor del proyecto de grado a esta altura del capítulo, piensa que es adecuado y de gran importancia referir a los aspectos característicos de una película que se distingue por interpretar personajes en etapa final de vida. No solamente existe una característica principal que identifique a los *films* que ahondan en cuidados paliativos. Han de encontrarse ilimitados aspectos en las creaciones cinematográficas que establezcan el uso de dicho tema.

Un aspecto principal que es de detectar en las obras, es el vínculo que existe entre determinados personajes. Principalmente en aquellos *films* que cumplan un rol importante

las figuras de los pacientes, doctores, familiares, enfermeros, entre otros. El desarrollo de dicha relación, entre el que padece la enfermedad y su entorno, es de vital importancia para el transcurso de la obra. De acuerdo a como está construido el nexo entre estos personajes, la narración puede mantener su coherencia o perderla completamente.

El Doctor, de Ronda Haines (1991), permite valorar el tema de la relación médico paciente, la experiencia del acercamiento al "otro", cuando un cirujano (...) es atendido como enfermo en su propio hospital. Aquí aprende en carne propia, lo que es la empatía y la compasión que necesita el enfermo de su médico, además de que sea un experto. Se considera que el paciente debe ser protagonista en esta situación para lo cual tiene derecho a conocer la verdad. Se partirá siempre del absoluto respeto a su deseo de saber o no saber y del hecho que no todos necesitan toda la verdad. (Astudillo, Mendinueta, 2006, p. 25)

El rol del paciente en las películas debe ser elaborado con un estricto cuidado por parte del realizador. En el film mencionado en la cita, el realizador logra captar la esencia de la situación entre el doctor y el enfermo. Mediante una transformación en el protagonista, quien cambia de pensamiento e ideas acerca del trato que debe tener un médico con su paciente, se manifiesta cuáles son los verdaderos aspectos a tener en consideración al momento de atender a un ser humano que contrae una enfermedad terminal. Escuchar, comprender, acompañar, interpretar los deseos del afectado son algunas cuestiones indispensables que debe contemplar y valorar un profesional de la medicina. No solamente conceptos teóricos medicinales hacen a la formación de un profesional de la salud. Sino también su empatía y asistencia emotiva del convaleciente a tratar.

Otra obra representativa a mencionar es *Good bye, Lenin* (2003) de Wolfgang Becker. En este caso, una de las características que se representa de los cuidados paliativos es el ocultamiento de información. El protagonista construye para su madre comunista, quien padece una grave enfermedad, un mundo irreal. En el mismo le ilustra la capital de Alemania sin cambio alguno luego del acontecimiento mundialmente conocido como *la caída del muro de Berlín* (Astudillo, Mendinueta ,2006). Reservarle la información completa acerca de su infección a individuos que padecen enfermedades degenerativas suele ser un acto usual

realizado por familiares o allegados al paciente. En su mayoría es realizado como un acto de amor para no dañar sentimentalmente a la persona enferma en cuestión. No obstante, dicha acción puede ser considerada errónea, y hasta perjudicial para el paciente. Suele ser fuertemente discutido debido a que es tomado como un acto de imprudencia, ya que si en algún momento el paciente descubre que se le oculta información de su realidad puede llegar a sufrir reacciones perjudiciales para su persona.

Evidenciar claramente la magnitud de las enfermedades que derivan a una persona a su etapa final de vida, es uno de los objetivos primordiales que afronta un realizador en las películas a fines con la temática en cuestión. Para ello, diversos cineastas reflejan o intentan ilustrar dicha magnitud haciendo especial hincapié en el momento que el paciente da cuenta de su diagnóstico y de qué manera lo asimila.

...el protagonista afectado de un cáncer gástrico, una vez que conoce su padecimiento, dice: “la desgracia tiene otro lado bueno, la desgracia enseña al hombre la verdad... el cáncer le abrió los ojos hacia la vida... los hombres son frívolos, ellos se dan cuenta de qué bella es la vida sólo cuando se enfrentan a la muerte y que tienen una oportunidad para recuperar el tiempo perdido”, de “vivir”, casi de nacer de nuevo para transcurrir sus últimos seis meses en las sensaciones y compromisos que había ignorado en los 60 años que había vivido. (Astudillo, Mendinueta , 2006, p. 26)

Dicha cita hace referencia al film *Vivir* (1952) realizada por el cineasta japonés Akira Kurosawa. El mismo es un ejemplo del pensamiento expuesto en el apartado anterior. Kurosawa elige como protagonista a un personaje de edad mayor con el fin de poder intensificar aún más en él el duelo que debe afrontar. Esto se debe a que el protagonista no atesora siquiera un buen recuerdo, y da cuenta de que durante toda su vida no ha generado ningún hecho a destacar. Al enterarse que su muerte se acerca busca rápidamente encontrarle algún sentido a su vida. Dicha revelación interna del personaje es manifestada en la película generando en el espectador una reflexión propia acerca de la vida y la muerte. El *film* ha de estar realizado de tal modo que transmite la importancia que tiene para un ser humano encontrarse acompañado en todo momento por algún ser querido. Especialmente

cuando se le diagnostica una enfermedad terminal, ya que requiere de un cuidado continuo para enfrentar y aceptar su realidad.

El autor del proyecto de grado considera importante mencionar y recomendar otras películas de relevancia útiles para observar y comprender la aplicación de los cuidados paliativos como trama narrativa en un *film*. Algunos ejemplos contemporáneos, que dieron su origen a principio de siglo, son el *El hijo de la novia* (2001) de Juan José Campanella, *Wit* (2001) de Mike Nichols, *Hable con ella* (2002) de Pedro Almodóvar, *Las invasiones bárbaras* (2003) de Denys Arcand, entre otras.

Todas las obras mencionadas previamente corresponden a la ficción, género donde más se ha empleado a los cuidados paliativos como temática principal. No obstante, el video de concientización a realizar vislumbra un estilo documental de realización. Es por ello que en los siguientes sub capítulos se ahondará en el funcionamiento de los cuidados paliativos como trama narrativa. Mismo en producciones ficcionales como en aquellas que suelen documentar hechos reales.

3.2 El final de vida en la ficción

Para poder realizar una película de ficción que se encuentre claramente ligada con una profesión o situación en particular, existen ciertos aspectos que el realizador ha de tener en consideración. En este caso en concreto, donde se interactúa con cuestiones y conceptos de salud muy delicados, dichos aspectos deben estar argumentados y producidos con un extremo cuidado. La figura del médico, su relación con el paciente, el entorno de este último, los conflictos internos y sociales de los protagonistas, como se presenta a la muerte y sus complementos, son algunas de las cuestiones sobre las cuales el cineasta debe reflexionar.

Al presentar un personaje enfermo, el cual haya sufrido algún accidente o se le detecte una infección determinada, los realizadores deben estudiar detalladamente sobre lo que van a ilustrar. Debido a que de lo contrario pueden generar *ruidos* en la realización. El espectador

ha de estar instruido en el tema y detectar errores, en relación a conceptos médicos, que le quiten validez a la historia.

Desde el primer momento Maggie habla y requiere una ventilación mecánica permanente. Aquí hay un error, Clint Eastwood no tuvo un buen asesor o no le hizo caso, en este tipo de circunstancias no se puede hablar a no ser que haya una válvula de habla. (...) Este error será crucial en la película, pues si no hubiera hablado, el desarrollo de la acción hubiera sido distinto. (García Sánchez, García Sánchez, Marcos, 2006, p. 93)

La cita anterior hace referencia al *film Million Dollar Baby* (2004) de Clint Eastwood. En ella queda expuesta la imprudencia o falta de estudio por parte del director al momento de reflejar un concepto médico. Dicho error ha de ser uno de los más usuales, y sencillos de detectar, en las películas de ficción. Para poder solucionar inconvenientes similares es adecuado educarse en criterios vinculados con la temática seleccionada, en este caso términos médicos y científicos.

Con el fin de generar una fuerte atracción en el espectador las películas de ficción suelen analizar, en múltiples ocasiones, a la muerte. No es conveniente que dichas películas obvien y excluyan a la muerte de sus realizaciones, no siempre ha de existir un final feliz. La muerte es parte de la vida, todo ser humano ha de morir. Es por ello que los cineastas deben considerar, al momento de realizar el guión, la probabilidad de que el personaje que representa a un ser humano que padece una enfermedad terminal fallezca. Tanto el fallecimiento de los personajes como los últimos momentos de vida del mismo, son cuestiones precisas que suelen ser expuestas y analizadas en las películas de ficción vinculadas con la salud. Un notorio ejemplo de ello queda evidenciado en el largometraje, realizado por el emblemático artista francés Alain Resnais, *L'Amour à mort* (1984). A través de su realización, Resnais expresa la importancia de asistir al paciente cuando ya no se lo pueda curar, ayudarlo mediante asistencia y acompañamiento humano a morir en paz. Al no existir recursos medicinales para detener o sanar la enfermedad, la función del doctor y la de los familiares para con el enfermo es la de auxiliarlo desde una posición sentimental. En ella

ha de manifestarse el costado humano y solidario de las personas. Para presentar dicho pensamiento en el film mencionado, el director representa tanto situaciones de sufrimiento físico como emocional en una pareja. En dichas ocasiones, por momentos se genera una sensación de abismo total, donde la vida de los protagonistas se encuentra destinada a un fin oscuro y solitario. No obstante el director emplea recursos fantásticos tales como incluir en el guión milagros espirituales, como lo es la resucitación de un personaje. Mediante ello expresa el valor que se le debe tener a la vida, y como el amor de un ser querido es fundamental para detectarlo. Es de mencionar que en este *film* no se ilustra el acompañamiento a una persona en final de vida por parte de un médico, sino que hace referencia al significativo rol que han de tener los seres queridos del paciente en circunstancias semejantes.

Han de encontrarse en la sociedad múltiples definiciones, interpretadas desde creencias y puntos de vista determinados, acerca de cuál es el significado de muerte digna. Según expone el célebre médico Garcia Sabell, morir dignamente es dejar esta vida acompañado por seres queridos en un hogar, y no hospitalizado en soledad, intubado o conectado a alguna máquina. Ser consciente de lo que sucederá, y tener cerca a aquellas personalidades por las que uno vivió (1999). El concepto de muerte digna, es utilizado por las producciones ficcionales para demostrar diversas maneras de intervenir cuando un individuo se encuentra en etapa final de vida. Aliviar pequeñas molestias en el paciente, o simplemente acompañarlo respetando la voluntad del mismo, son algunos de los modos representados por los cineastas en sus obras. Son de mencionar películas como *Marvin's Room* (1996) de Jerry Zacks o *C'est la Vie* (2002) de Jean Pierre Améris; en ellas se ilustran circunstancias ejemplares de lo expresado previamente.

En un arte de extrema complejidad, tal como lo es el cine, han de tenerse en consideración los modos que se utilizaran para reflejarle al público definiciones que ya se encuentran

instaladas en la sociedad. Es así como al afrontar un proyecto relacionado con temas sumamente delicados como la muerte, se deben valorar determinados aspectos de conocimiento general. En el siguiente apartado se analizarán las diversas cuestiones y situaciones que se destacan en películas que interactúan directamente con el fallecimiento y sus complementos.

3.2.1 Aspectos e interpretaciones destacables

El cine suele ser interpretado como un arte de significativo alcance social, el cual puede ser utilizado con fines de entretenimiento, informativo, educativo, entre otros. Los acontecimientos críticos de extrema sensibilidad instaurados en la sociedad, son aquellos que un cineasta debe respetar en sus realizaciones. De lo contrario podría obtener como resultado de su trabajo un fracaso rotundo debido al desapruebo del público.

Han de existir diversos métodos disponibles para el director de presentar el fallecimiento de uno de sus personajes. Es de discutir si existe la muerte ideal o no, y de qué manera hace su aparición en las obras cinematográficas de ficción. Han de existir dos formas de morir que se encuentran reflejadas en ciertas realizaciones audiovisuales elaboradas a nivel profesional.

La “muerte ideal” representada en *Las invasiones bárbaras*, donde el enfermo decide cuándo, cómo y con quienes quiere morir. Una muerte sin dolor, rodeada por sus seres queridos (...), en el lugar que él desea (...), en el momento que decide y sobre todo sin dolor (...). El drama de esta experiencia es tratada de un modo desdramatizado, con situaciones casi gratas y con toda la disposición de medios sanitarios económicos, personales y afectivos posibles. (Ortega et al., 2006, p.111)

Dicho estilo de representación de la muerte es aquel que revela el aspecto positivo de las conductas humanas, tanto de seres queridos como de profesionales médicos. Mediante realizaciones semejantes, los médicos poseen la posibilidad de instruir a residentes ingresantes de la medicina o mismo a colegas con antigüedad en la materia. Decisiones que se deberían acatar en momentos críticos, son aquellas que han de ser seleccionadas por los profesionales de la medicina para perfeccionar su relación con el paciente. No solamente los doctores han de educarse a partir de determinadas escenas. Sino también han de resultar de

gran utilidad para cualquier espectador se enfrente ante una enfermedad terminal en el futuro. Padeciéndola él mismo o algún ser querido.

Por otro lado se encuentra presente en el ya mencionado film *Wit* (2001) aquella muerte que nadie desea. Donde la protagonista permanece “aislada en las salas de un hospital donde refleja la realidad cotidiana (...) Una muerte oculta y aislada, sin familia” (Ortega et al., 2006, p.111). La ilustración de este modo de morir en el protagonista por parte del cineasta, desnuda toda actitud inhumana y desconsiderada de los personajes en cuestión. Por un lado las acciones egoístas de los médicos, quienes consideran más importante el avance de investigaciones científicas que la voluntad del paciente. Debido a su tratamiento, los médicos restringen el acceso a la sala donde se encuentra internada la paciente. Los mencionados aspectos negativos por parte de las figuras que representan a los profesionales de la salud en la película, son aquellos que los verdaderos trabajadores hospitalarios deben considerar con el fin de no cometer errores similares en la vida real.

En ambas situaciones expuestas se refleja la importancia de cómo y dónde morir. Resulta de gran validez que el cineasta plantee una disposición de los elementos, en la puesta en escena, acorde a la muerte que busca reflejar. Seleccionar el diseño ideal, teniendo en consideración decorado y utilización del espacio en el que se realizará el rodaje. Habitaciones pequeñas, oscuras, solitarias, suelen identificarse con la segunda forma de morir expuesta en el párrafo anterior. Mientras que las escenas dramáticas que presentan un estado de tranquilidad y paz por transcurrir en locaciones amplias, iluminadas, con presencia de familiares, han de estar relacionadas con morir dignamente.

Es de mencionar y reflexionar, que más allá del lugar físico, la principal cuestión que se debe reflejar es en que condición fallece el protagonista. El lugar indicado para reflejar una muerte digna, es aquel que le permita al paciente satisfacer tanto sus urgencias como sus pretensiones.

Las películas ficcionales que interactúan con los cuidados paliativos y la etapa final de vida, han de otorgarles una trascendencia única y especial a aquellos personajes que simbolizan a los médicos. Existen diversas maneras mediante las cuales se pueden personificar en un film a dichos profesionales. En determinadas ocasiones con cuestionamientos al modelo médico biologicista y enfocado solamente en los avances tecnológicos, y en otros ejemplos con evidenciando el costado más sensible del doctor. Aquel que sufre al anunciarle a su paciente que padece una enfermedad terminal que lo conducirá a la muerte (Ortega et al., 2006). Esto hace notoria referencia a dos criterios totalmente opuestos, mediante los cuales el cineasta puede tanto reivindicar como defenestrar la imagen de los médicos que atienden pacientes con enfermedades terminales.

Determinadas disposiciones por parte del cineasta en cuanto a las acciones de personajes identificados con doctores suelen generar sentimientos precisos en el público para con ese personaje. En caso que el médico haga su aparición en cámara ocasionalmente solamente para diagnosticar la enfermedad, y no en aquellas oportunidades donde el protagonista expresa su dolor y sufrimiento, produce en el espectador desagrado y rechazo hacia esa interpretación. Mientras que por otro lado, si se ilustra un médico que acompaña al paciente, que lo entiende y asiste moralmente, la percepción de la imagen sería positiva.

Si bien el rol de los médicos en las películas es de vital importancia, en un mismo lugar se encuentran aquellas interpretaciones que se vinculan directamente con los cuidadores de los enfermos. Ya sean familiares, amigos, enfermeros, voluntarios, sacerdotes, monjas, entre otros.

En todas las películas hay referencias a personas del entorno con visiones del proceso de morir diferentes y que intervienen desde esos puntos de vista. Son cuidadores, más o menos informales que juegan papeles importantes en los guiones de estas películas. En *Las invasiones bárbaras* se alude a la visión desde la religión cristiana, a través del personaje de la monja que confronta al paciente, ateo, con las creencias religiosas. Destacamos en la misma película el papel de la drogadicta, que parece presentar a una persona consciente de su coqueteo continuo con la muerte y, tal vez por ello, más cercana y aceptada por el paciente. (Ortega et al., 2006, p.113)

La cita previa ejemplifica ciertos modos empleados por los guionistas al momento de crear personajes secundarios, pero a la vez indispensables, para el transcurso de la narración fílmica. Si bien la relación médico - paciente suele ser la más observada y analizada, el vínculo del paciente con su entorno es un aspecto que el cineasta no debe menospreciar. Debido a que la fortaleza o amistad otorgada por un personaje secundario puede ocupar aquella falencia sentimental ejercida por los especialistas médicos. Así mismo, puede resultar a modo inversa, la falta de compañía y familia en un paciente ha de ser reemplazada por la asistencia de sus doctores o enfermeros.

Una vez ya analizado brevemente la utilización de los cuidados paliativos y la etapa final de vida en realizaciones ficcionales, el presente capítulo expondrá y ahondará en la relación de dicha temática con el género documental. Ha de realizarse una observación y reflexión de la relación entre ambos conceptos, en función de generar un acercamiento específico con la realización del proyecto audiovisual a producir.

3.3 Documentar para reflexionar

El cine documental ha de estar compuesto por determinados modos, funciones, objetivos, elementos, que al complementarse derivan en la existencia de dicho género. De acuerdo a lo expuesto en el capítulo dos de este proyecto, el video documental a realizar pertenecerá al modo de representación de interacción. No obstante, mediante la realización del mismo se buscará engendrar un cuestionamiento interno dentro de los espectadores, y generar una reflexión sobre la problemática existencial en el *Hospital Provincial de Pacheco*.

Para poder comprender que un *film* documental puede lograr un grado mayor de efectividad, al momento de producir en el espectador una recapitación interna, que un *film* de ficción ha de considerarse la siguiente reflexión. “Los documentales se caracterizan por hablar del mundo real y de personas existentes en él mientras que la ficción (...) imagina un mundo e inventa a los personajes irreales que viven en él” (Plantinga, 2007, p.48). Tal como está

expuesto en la cita anterior, el hecho de que los protagonistas de las películas documentales sean personalidades reales, instaura en el espectador una preocupación considerable debido a que la problemática ilustrada existe o existió verdaderamente. Mientras que por otro lado, aunque la construcción narrativa y elaboración audiovisual de un *film* ficcional sea perfecta, para el público siempre será una historia irreal. Debido a ello, es posible que asocie lo observado en el *film* con un hecho real y personal, pero nunca se planteará modificar el asunto específico planteado en la obra. Ya que este último es imaginario.

En función de poder transmitir un mensaje concreto con una significativa carga emocional, el cual pretenda concientizar o hacer reflexionar a la audiencia, el cineasta ha de determinar los elementos principales que se distinguirán en el documental. Según expone el autor Rabiger “Los verdaderos documentales son los que se ocupan de los valores humanos, no de la venta de productos o servicios” (2005, p.11). Tal como es expresado en el criterio previo, para documentar vivencias reales y personales el cineasta debe hacer especial hincapié en los protagonistas. En sus deseos, su punto de vista, su voluntad, entre otros aspectos. El realizador no debe presentar a un elemento inhumano, sea ya un establecimiento o empresa, con un mayor protagonismo que los individuos registrados. Por ejemplo, en caso del proyecto *Acompañar, aliviar y asistir* los principales sujetos de atención y ocupación deben ser los pacientes, médicos, familiares, entre otros. No ha de estar centrado específicamente en el hospital en sí, sino en las personas que padecen la problemática del proyecto. El público debe advertir las sensaciones de los protagonistas. Escuchar, recibir y comprender el mensaje. A partir de ello cada espectador engendrará su propia conclusión del documental.

Es importante pensar y reflexionar en cuáles son las intenciones que se plantea un director documental al realizar un largometraje. Un deseo preciso de un documentalista ha de ser que el espectador modifique su mirada de la realidad luego de haber observado el *film*. En lo

posible que la perfecciona, que perciba la existencia de una problemática social que, antes de apreciar la obra, desconocía totalmente.

En un mundo complejo como el que vivimos, el documental pareciera haber dejado de ofrecer en la superficie lisa del espejo el retrato social, histórico o personal, y muestra los ariscados filos de una realidad que ya no puede representarse sino pensando y recuperando la materialidad de las propias imágenes, las fracturas entre el mundo y el sujeto que éstas permiten explorar, las representaciones fragmentadas o laberínticas, alambicadas, que nos obligan a mirar de una manera diferente aquello que nos rodea. (Ortega, 2007, p. 226)

Dicha cita hace referencia al aporte expuesto previamente. Un documental cuya intención es generar una reflexión en el público debe presentar una problemática en particular. Ilustrar sujetos que padecen inconvenientes serios y significativos para su existencia. Al detectar dicho dilema el espectador ha de comprender al protagonista del *film*. Ha de producirse en su interior un cuestionamiento personal.

En caso de que el sujeto registrado exponga su forma de vida describiendo sus problemas cotidianos, la audiencia ha de replantearse aspectos de su vida que quizá nunca antes había considerado. Dicha reacción suele darse en ocasiones particulares, como los documentales que ahondan en temas sanitarios. Una película documental que profundiza en un asunto de extrema sensibilidad y cuidado como lo es el reflejar los últimos días de un ser humano, es el largometraje *Las alas de la vida* (2006) dirigido por Antoni Canet.

3.3.1 Caso Las alas de la vida

En función de trascender en el ambiente artístico y social, un realizador de documentales ha de estar completamente seguro de aquello que pretende manifestar a través de su obra. Obtener como resultado final una realización única, emblemática e irrepetible ha de evidenciar la esencia de la obra misma. El esfuerzo y la creatividad de sus creadores quedarían demostrados. Dichos logros han sido alcanzados sin lugar a duda por el cineasta Antoni Canet en su largometraje documental *Las alas de la vida* (2006). La obra refleja los últimos días de un médico al que le detectan una enfermedad terminal. Al enterarse que

padece atrofia sistémica múltiple, una enfermedad degenerativa y mortal para su organismo, Carlos Cristos acude a su amigo documentalista para que registre los últimos momentos que le quedan de existencia física en este mundo. El cineasta consigue construir una unión sólida y precisa entre el arte al cual él se dedica y la dura realidad que vive el protagonista.

Cogidas de la mano, enfermedad y película han viajado con Carlos (el médico, el paciente, el comunicador), para reflexionar junto con su familia, sus amigos, sus compañeros, médicos y científicos, sobre las vivencias y los grandes temas asociados al final de la vida. Y el último tramo del camino lo han transitado como Carlos ha querido: mirando a la muerte a la cara, con serenidad...”y, si es posible, con una sonrisa”. (Canet, 2006, p. 146)

El apartado citado previamente alude al justificado protagonismo que le otorga Canet a Cristos. Es así como la película se consolida y logra transmitir su mensaje de forma adecuada y concisa. El respetar la voluntad del sujeto, de registrar lo que este quiera que se registre, genera un ambiente acogedor y placentero para todas las partes. Para el protagonista, para el realizador, para el público. El hecho de que el *film* y la temática se encuentren fuertemente vinculados no solo produce una reflexión interna en los protagonistas de la obra, tal como es expuesto en la cita, sino también en la audiencia.

El film mencionado ha de ser caracterizado por múltiples aspectos que representa en su contenido. Ya sea su temática, sus protagonistas, sus realizadores o al público al cual se encuentra dirigido. Uno de los tantos hechos singulares que posee esta película refiere a que la idea principal no proviene del documentalista, sino de aquel que pretende ser registrado. Carlos Cristos desea exponer sus últimos días de vida al resto del mundo, con el fin de exhibir tanto sus sentimientos y reacciones inmediatas como las de sus familiares. Mediante dicha exposición ha de otorgarle a la sociedad su experiencia como ejemplo, en caso de que a algún espectador lidie con una situación similar en un futuro cercano o lejano. Es así como lo expone el mismo director del *film*.

Esta película no tiene un guión previo al uso. El autor de la idea y protagonista principal nos invitó a acompañarle en una narración única: su camino hacia la muerte, una historia esencialmente irreplicable. Nuestro objetivo ha sido que esa narración hablara el lenguaje

cinematográfico y se hiciera universal y significativa para todos los espectadores. (Canet, 2006, p.150)

Tal como queda expuesto en la cita anterior, el cineasta ha de estar obligado a comunicar mediante el diseño audiovisual de su obra las sensaciones del protagonista respecto a su estado físico y mental. Ha de ilustrar diversos puntos de vista seleccionados, ya sea de aquel que padece la enfermedad, como de su entorno o del mismo realizador. Para ello han de utilizarse técnicas precisas en cuanto al uso de la cámara, la disposición del espacio, entre otras. Métodos cinematográficos que han sido planteados y analizadas en el capítulo anterior.

El documental que presenta a Carlos Cristos como principal punto de atención, ha sido mencionado debido al particular desarrollo de su temática, el final de vida de un ser humano. El mismo se encuentra directamente relacionado con la trama existencial que se pretende divulgar en el presente proyecto audiovisual. Para ello ha de realizarse un breve estudio acerca del caso específico en cuestión. Han de plantearse determinados conceptos teóricos pertenecientes al tema que se ilustrará en el documental. Dichos términos serán expuestos en el siguiente capítulo.

Capítulo 4 Estudio del caso específico

En esta ocasión, la siguiente sección a desarrollar estará destinada a enfocarse por completo en la problemática social que desencadena la producción de este proyecto. Como ya ha sido presentado previamente, el concepto principal de esta cuestión es el de cuidados paliativos. El presente apartado se encontrará compuesto por tres sub - capítulos en particular. Para empezar será establecida detalladamente la definición de cuidados paliativos junto a sus principales características y propiedades. Luego ha de examinarse la ejecución de dicha área en instituciones públicas y sectores cercanos. Finalmente, la situación especial que se vive en el *Hospital Provincial de Pacheco* será analizada y expuesta en su totalidad, tomando como referencia testimonios de sus principales protagonistas. Asimismo, se destacará el valor solidario y comunitario directamente vinculado con la realización de este escrito. Es de gran importancia mencionar y aclarar que el presente capítulo será uno de los más breves, debido a que es aquel que se encuentra a una mayor distancia de relación con la carrera cursada por el autor del proyecto.

4.1 Definiciones y propiedades específicas del área

En función de lograr un acercamiento claro y conciso de qué es una unidad de cuidados paliativos, a continuación ha de presentarse diversos hechos históricos que generaron múltiples definiciones del concepto mencionado.

A principios de la década de 1990 la *Organización Mundial de la Salud (OMG)* destaca como pilares fundamentales para el alivio del sufrimiento el desarrollo de *Programas de Cuidados Paliativos*. Tal organización ha de denominar a dichos cuidados como aquella atención activa e integral a los sujetos que padecen enfermedades que no responden ante tratamientos medicinales (Bruera, 2004). Su fundamento es el alivio del dolor y otros síntomas acompañantes, así como la consideración de los problemas psicológicos, sociales y espirituales. El objetivo que pretende dicha área es alcanzar la máxima calidad de vida

posible para el paciente y su familia. Muchos aspectos de los cuidados paliativos son también aplicables en fases previas de la enfermedad conjuntamente con tratamientos específicos. Han de ser aquellos cuidados apropiados para el paciente con una afección avanzada y progresiva donde el control del dolor y otros síntomas, así como los aspectos psicosociales y espirituales, cobran mayor importancia. Este modo de medicina ha de caracterizarse por afirmar la vida y considerar el morir como un proceso normal, debido a que no adelantan ni retrasan la muerte, sino que constituyen un verdadero sistema de apoyo y soporte para el enfermo y su entorno.

Otra significativa definición que se debe tener en consideración es la de cuidados continuos. La misma refiere a la atención integral centrada en la persona convaleciente para atender sus necesidades físicas, psicológicas, familiares, sociales o espirituales, durante todo el desarrollo de la enfermedad (Gascón Abellán, 2003). Ha de encontrarse presente en diversas etapas. Ya sea tanto en la de diagnóstico como en la de tratamiento curativo. También se manifiesta durante el proceso de sostener *confort* y calidad de vida, tanto como al momento de controlar los síntomas molestos y aliviar el sufrimiento en el final de la vida.

... la medicina moderna no debería destacar como propio, ni siquiera implícitamente, un único objetivo fundamental, sino dos, y a ambos debería conferirles el mismo valor: ayudar a los seres humanos a morir en paz es tan importante como evitar la muerte. Así, los médicos deberían sentirse tan motivados e impacientes para investigar y tratar de paliar el sufrimiento que frecuentemente acompaña al proceso de morir o a la pérdida de un ser querido, como para investigar los factores y mecanismos que pueden ayudar a prolongar la vida. (Bayes, 2003, p. 68)

Aquellos pacientes con enfermedades incurables, por ejemplo el cáncer, están expuestos a múltiples síntomas que generan una gran carga de sufrimiento, el cual puede evitarse con el abordaje especializado en cada etapa de la enfermedad. Los cuidados mencionados previamente han de mejorar la calidad de vida de las personas, y en algunas patologías hay evidencia de prolongación de la sobrevida con este enfoque. Han de ser aplicables a una

enfermedad potencialmente terminal, tanto desde el momento en que esta es diagnosticada como durante la evolución completa de la misma.

Según lo expone la doctora C. Le Gales-Camus, subdirectora general de la OMS para enfermedades no transmisibles y salud mental, "Todos tienen derecho a recibir tratamiento y a morir con dignidad. El alivio del dolor físico, emocional, espiritual y social es un derecho humano" (2007). La cita previa refiere a que además de los enfermos oncológicos, aquellos que padecen cáncer, pueden beneficiarse de los cuidados paliativos pacientes con cualquier tipo de enfermedad sin posibilidad de curación, siendo imprescindibles cuando se agotan los tratamientos médicos racionales para el caso. Algunas enfermedades que pueden ser seleccionados como ejemplo son la insuficiencia cardíaca, insuficiencia renal en estado terminal, demencia avanzada, epoc, hiv - sida, entre otras.

Para lograr una buena aplicación de los cuidados continuos es fundamental el trabajo con el especialista, logrando la sinergia adecuada entre las distintas disciplinas y los cuidados paliativos en beneficio del paciente. Existen situaciones donde el beneficio de esta unión es más evidente. Ya sea el dolor severo no controlado o el gran sufrimiento existencial debido a la imposibilidad de continuar con tratamiento oncológico activo. Otro momento es aquel en el que se deben tomar decisiones conflictivas relacionadas con la necesidad de brindar apoyo a la familia y soporte domiciliario. Estas situaciones son propias de la enfermedad avanzada, no obstante la intervención precoz de tales cuidados permite brindar ventajas sustancialmente mayores al paciente, a su entorno, al especialista y al financiador.

La implementación temprana del soporte paliativo ha de ayudar a evitar internaciones e interrupciones causadas por los efectos indeseados de tratamientos específicos, por ejemplo los oncológicos. Algunos de estos serían el dolor físico debido a náuseas, diarrea, desnutrición, depresión, entre otras. De dicha manera aquellos pacientes candidatos a

cirugía con intención curativa, pueden beneficiarse con un adecuado manejo del dolor postoperatorio y contención psico-emocional, facilitando una recuperación más rápida.

Por otro lado, se ha demostrado un enorme ahorro de costos al sistema de salud cuando los pacientes gravemente enfermos son asistidos por equipos de cuidados paliativos en distintos ámbitos, ya sea domicilio o internación. Tal ahorro se debe a la ejecución de estrategias dirigidas a las metas establecidas por los propios pacientes (Gómez Sancho, 1994). Este ahorro se explica en parte porque a medida que se acerca el final de la vida aumenta el uso de métodos diagnósticos y tratamiento de alto costo, con gran carga y bajo rendimiento. Mediante una comunicación eficaz y un adecuado control de síntomas ha de evitarse dicho inconveniente.

4.1.1 Desarrollo en hospitales públicos y sectores cercanos

Con la intención de poder alcanzar sus objetivos y cumplir con sus funciones principales, una unidad de cuidados paliativos ha de estar compuesta por una serie de niveles de atención. Estos últimos han de diferenciarse unos de otros por determinadas características propias. A continuación se expondrán detalladamente dichas etapas.

En primer lugar se presenta la residencia del paciente, su hogar. La familia y el entorno social inmediato son considerados como parte de la unidad a tratar. De hecho, el domicilio es el lugar donde los pacientes en fase terminal pasan la mayor parte del tiempo (Bruera, 2004). Es allí donde los familiares realizan cuidados continuos a los enfermos, atendiendo sus necesidades y complicaciones diarias. Por ello los cuidadores deben ser considerados tanto dadores como receptores de cuidados. Han de realizar valoración integral de la familia del paciente con especial énfasis en el cuidado principal. Para poder prevenir la fatiga y claudicación en el desempeño de su rol, debe ser promovida la atención y contención de los mismos con apoyo psicosocial y espiritual durante la enfermedad. Este apoyo debe continuar durante el duelo si así lo requiere el entorno del paciente.

Por otro lado han de ser detectados los centros de salud, en los que se brinda atención primaria. Para ello se generan visitas programadas, donde los pacientes terminales deben ser controlados en el lugar más cercano a su domicilio. Mediante esta etapa se pretende evitar la dificultad de trasladarse al hospital y de esperar allí a ser atendidos, ya que en dichas ocasiones los síntomas suelen exacerbase. Dichas visitas han de realizarse cada vez que el paciente lo requiera y los tratamientos sugeridos acatan a los protocolos establecidos por el hospital. Los centros de salud deben estar coordinados entre sí.

No obstante, ante la falta de resolución de la situación por parte de los familiares, ausencia de cuidadores, inestabilidad clínica que no puede ser solucionada en el centro de salud, el siguiente nivel es el hospital. Este debe contar con un ámbito apropiado para el paciente y sus familiares. El lugar de interacción de estos pacientes reviste características de cuidado especial, adecuándose a las necesidades del enfermo. Además dicha institución debe atender durante el horario que no funcionen los centros de salud. En él actuara todo el equipo de salud junto el servicio religioso y sus voluntarios, el cual cuenta con amplia experiencia y conocimiento en el acompañamiento al final de la vida.

Es imprescindible establecer que la necesidad del paciente o del familiar de acercarse al hospital para ajustar dosis de medicación, o realizar una consulta a cualquier integrante del equipo, se contempla a través de los consultorios externos. En ellos la atención se brindará desde la derivación de otros servicios. Por ejemplo en interconsultas de otras disciplinas como nutrición, kinesiología, psicología, servicio social, cuidados de enfermería, entre otras. Siempre desde una visión integral y longitudinal del paciente.

Por último se lleva a cabo la etapa compuesta por el *hospice*. El cual es un modo especial de cuidado para personas con enfermedades terminales y para sus familias y amigos. Han de emplearse cuidados competentes y compasivos que ayudan a mejorar la calidad de vida de todos ellos (Bruera, 2004). Sustenta su accionar en su filosofía de cuidado, la cual considera

a la muerte como un acontecimiento natural dentro del proceso de la vida. Debido a ello todo enfermo terminal merece hasta el último momento el trato conforme a su dignidad de persona. El acompañamiento y cuidado *hospice* representa presencia, acercamiento, cuidado y escucha. Prioriza a los que están solos y con menos recursos, brindándoles un clima de seguridad para poder encontrarse consigo mismo en el momento más trascendente de sus vidas.

4.2 Situación en el *Hospital Provincial de Pacheco*

Para poder esclarecer con una mayor precisión el porqué de la selección de esta institución como principal objeto de estudio y análisis, ha de realizarse una breve explicación de la situación que habita en el referido hospital.

Tal como lo expresa la doctora Viviana Hanson, en su testimonio presentado en el siguiente cuerpo de este trabajo de grado, desde la creación de la *Unidad de Onco Hematología* en dicho establecimiento, la inclusión del *Servicio de Diagnóstico por Imágenes*, el cual refiere a ecografías o radiologías entre otras, y la asistencia de pacientes con enfermedades crónicas, degenerativas y cáncer, la población que pretende ser atendida en el organismo en cuestión ha ido aumentando (2013). A pesar de los importantes avances médicos de los últimos años, la atención adecuada del creciente número de pacientes con estas enfermedades sigue representando un importante reto a la salud pública. Muchos de estos enfermos llegan al final de su evolución con una etapa terminal caracterizada por un intenso sufrimiento y una alta demanda asistencial.

Según lo afirma el voluntario Martin Garcia, en la entrevista dispuesta en el anexo de este proyecto, una contundente cantidad de enfermos suelen fallecer en el hospital (2012). Sin embargo, dicha institución no se encuentra pensada, construida ni organizada para servir de marco a un morir verdaderamente humano. Por otra parte, el personal sanitario no fue

preparado para ayudar a morir. Esto ha de quedar expuesto en su incapacidad al momento de establecer una relación de ayuda con el enfermo desahuciado, o moribundo, y su entorno. La formación profesional dispuesta en el *Hospital Provincial de Pacheco*, destaca una orientación predominantemente curativa de la medicina actual. La cual está desarrollada a partir del descubrimiento de determinados elementos médicos. Tales son el caso de la penicilina, agentes antimicrobianos, aparición de los cuidados intensivos, y hasta la posibilidad de trasplante de órganos. Asimismo, se advierte una escasa capacitación en la atención del paciente en etapa terminal de vida.

En dicho hospital según la doctora Alejandra Iannizzotto, quien le afirmó al autor de este proyecto de grado en su proceso de investigación, no se solía otorgar asistencia al final de la vida para aliviar el sufrimiento sin olvidar el dolor que padecen los pacientes (2012). El cual no solo es físico, sino también dolor emocional y espiritual. Dicha realidad se plasma diariamente en la consulta de guardias, consultorios y pacientes internados. La misma supone necesariamente asumir el desafío de prestar una atención integral del enfermo y su familia en un espacio físico idóneo. Ha de realizarse especial énfasis en el periodo agónico, y considerar el acompañamiento a los familiares en el proceso de duelo cuando sea necesario. A mediados del año 2011 se impulsa desde la *Dirección del Hospital Provincial de Pacheco*, la necesidad de cubrir tal demanda de pacientes con características especiales. La incorporación del Padre Juan Pablo Contepomi como capellán, y su tarea conjunta con voluntarios para asistir a estos enfermos, estableció el nexo que coordinará y movilizará a un grupo de trabajadores de la salud del hospital a desempeñarse con un mayor esmero en la construcción de esta unidad. El proyecto de trabajo propuesto se denominó *Cuidando al final de la vida*. Pretende dar una respuesta profesional, científica y humana a las necesidades de los pacientes en fase terminal de enfermedad avanzada y las de sus familiares. Para ello se solicita la creación de la *Unidad de cuidados paliativos del Hospital de Pacheco*, ante las

autoridades de salud. La cual debiera cumplir con los objetivos, responsabilidades y funciones que fueron planteados previamente.

4.3 Valor social y solidario del proyecto

La realización de este trabajo posee determinados aspectos a destacar. Ya fueron descriptos y analizados en los primeros capítulos aquellos métodos técnicos y teóricos vinculados con el arte cinematográfico. Por otro lado, en este apartado se mencionará la cuestión humanitaria y benéfica que queda de manifiesto en el presente escrito.

No solamente existen los objetivos específicos planteados en la introducción. Aquellos hacen referencia a definidas intenciones que pretenden ser cumplidas por el autor del proyecto de grado mediante la producción del mismo. No obstante, se hallan otros propósitos con el fin de ser alcanzados en un futuro cercano. Refieren a los objetivos dispuestos por el equipo de trabajo del *Hospital Provincial de Pacheco*. Es de gran importancia exponer dichos deseos, los cuales procuran ser transformados en realidad y contienen una alta carga emotiva y solidaria. Ha de mencionarse principalmente el acto de brindar una constante y perfecta atención al paciente.

La sensibilización de la sociedad y de los profesionales que intervienen en el proceso de atención, es fundamental para el desarrollo de los Cuidados Paliativos y la utilización adecuada de los recursos. La promoción de la formación e investigación específica en Cuidados Paliativos influye positivamente en la calidad de la atención prestada y en la satisfacción de los usuarios y de los profesionales. El impulso de la formación específica en paliativos, sobre todo en aspectos de comunicación y trabajo en equipo, son fundamentales para ofertar una atención de calidad. (Sanchez Fernandez, 2010, p.30)

La cita previa hace notoria referencia a la significativa trascendencia que posee el acto de asistir al paciente. Aquel que tenga la responsabilidad de acompañar al enfermo debe atender y aliviar el dolor, tanto como otros síntomas físicos y molestos de los pacientes. También debe advertir las necesidades emocionales, sociales y espirituales, y aspectos prácticos del cuidado de enfermos y familiares. Asimismo, no debe dejarse de lado el hecho de informar, comunicar y brindar apoyo emocional. Mediante ello se le asegura al enfermo el

ser escuchado, tener la posibilidad de participar en las decisiones a tomar, que obtenga respuestas claras y honestas, y que pueda expresar sus emociones libremente. Otro carácter solidario para con el paciente es el de asegurar la continuidad asistencial a lo largo de su evolución, estableciendo mecanismos de coordinación entre todos los niveles y recursos implicados. Como también el acompañar espiritualmente a los enfermos terminales para que puedan aceptar el proceso de muerte y prepararse de la mejor manera posible.

Las acciones establecidas en el párrafo anterior han de ser de especial importancia tanto para los médicos y familiares como para el sujeto afectado por una enfermedad de carácter terminal. Para que dichas acciones obtengan un resultado positivo, el entorno médico debe ofrecer un sistema de apoyo que ayude a los pacientes a llevar una vida más activa y creativa posible. Promueve de este modo la autonomía, integridad personal y autoestima del individuo. Asimismo, deben brindar a las familias un sistema de soporte que ayude a afrontar la enfermedad del paciente y sobrellevar el periodo de duelo.

Tal como lo expone el Padre Juan Pablo Contepomi, en el reportaje situado en el siguiente cuerpo de este proyecto, constantes actos de solidaridad humana han de verse reflejados en los pasillos y habitaciones *del Hospital Provincial de Pacheco*. Allí se vislumbra hechos como el derecho al alivio del sufrimiento, la no discriminación en función de la edad, sexo, ni de ninguna otra característica de la persona. O bien la comunicación abierta y honesta para con el paciente y su entorno (2013). De esta manera queda demostrado el valor interno de cada persona como individuo autónomo y único, revelando solidaridad y apoyo humano ante el sufrimiento. El paciente percibe la libertad que posee para decidir sobre su organismo, define su calidad de vida. Es de generarse una expectativa por parte del enfermo y de su familia sobre la respuesta del sistema sanitario a sus necesidades en el final de la vida. Para ello es de vital influencia la continuidad de la atención brindada y la coordinación de los niveles asistenciales por parte tanto de médicos, enfermeros, voluntarios, entre otros.

Ha de llevarse a cabo una sana competencia y un desarrollo profesional continuado para responder a las necesidades del paciente y familia. Dichas actividades son de realizarse mediante la puesta en práctica de un trabajo en equipo interdisciplinario.

El autor del proyecto de grado considera importante destacar y mencionar que el contenido dispuesto en este capítulo, será ilustrado en la realización audiovisual mediante la utilización de las técnicas y métodos cinematográficos analizados en los capítulos anteriores.

La temática principal a ilustrar en el video documental a realizar fue expuesta brevemente en el presente apartado. Una vez planteado y analizados los determinados conceptos y propiedades fundamentales para comprender el mensaje que se busca transmitir en el video, se realizará a continuación la etapa de pre producción de la obra. En la última sección del trabajo se generará la unificación de los dos aspectos principales de este escrito. La ejecución de la temática por parte del diseño de imagen y sonido, en función de establecer una etapa clara y concisa de pre producción. Esta última será de gran utilidad al momento de llevar a cabo el rodaje del *film*.

Capítulo 5 Preproducción del documental *Acompañar, aliviar y asistir*

En este último extracto del proyecto han de plantearse los principales conceptos que deben ser tenidos en consideración para la elaboración de la preproducción del video documental *Acompañar, aliviar y asistir*. En primer lugar se definirá el armado de la idea principal, sustentado por una explicación lógica y coherente de acuerdo a la necesidad de realizar el nombrado *film*. Asimismo, estarán planteados una escaleta de acciones y un guión literario, el cual definirá textos concretos correspondientes a la voz en *off* y a las preguntas a realizar en los encuentros con los protagonistas. También se determinará la locación donde se generarán dichas entrevistas, y quienes serán los entrevistados. Con la intención de progresar en la construcción de esta etapa, será delineada la estética visual que se buscará generar tal como la paleta de colores que debiera ser empleada. No solamente serán tratados dichos temas, sino también se planteará el desarrollo del guión técnico. Por otro lado aquellos conceptos que poseen un menor acercamiento con el lado artístico del *film* también serán desarrollados, tal es el caso del presupuesto y del plan de rodaje del mismo. Para finalizar se mencionará brevemente de una estrategia para divulgar el video, en la que se tendrán en consideración conceptos básicos correspondientes a la realización de una campaña de bien público.

5.1 Armado de la idea

Para poder iniciar la etapa que abarca la totalidad de este capítulo han de construirse sus principales pasos de elaboración. La mencionada etapa es uno de los pilares fundamentales, sino el más relevante y primordial, para la realización del producto final. Tal es así que cualquier error en ella puede ser determinante en el rodaje, al punto de generar inconvenientes futuros que estropeen la producción de la obra. Así como también, es importante mencionar que una perfecta y coherente etapa de pre – producción permite concretar claramente una película.

En función de comenzar a elaborar una etapa de pre – producción ha de llevarse a cabo primeramente el armado de la idea, es decir la definición del tema y sus complementos. La selección de una buena temática debe estar compuesta por un pensamiento innovador y creativo. El director no debe proponer un tema que haya sido expuesto previamente, algo que ya se encuentra presente en el público (Rabiger, 1998). Sino, por lo contrario, debe introducir conceptos e historias innovadoras. Aquellas que generen asombros y cuestionamientos internos en el espectador. Ha de ser un tema consolidado, en el cual se pueda profundizar en detalle acerca de sus componentes y características.

Tal como lo afirma el autor Rabiger existen múltiples documentales que fracasaron a lo largo de la historia debido a que se centraban en un punto fijo, sin conflicto alguno. Es indispensable que exista un conflicto. El mismo puede darse en el interior del protagonista, entre dos personajes o simplemente entre los personajes y su entorno, entre otras (1998). Al existir una problemática reflejada en la obra el espectador se siente atraído, y se cuestiona si como puede ser resuelto dicho inconveniente. Por otro lado al existir ausencia de conflicto en el *film*, el público puede perder toda predisposición de observar la obra. Debido a que la misma se presenta vacía, ya que sus personajes no luchan por encontrar una solución a alguna problemática determinada que les genere molestia o incapacidades en su vida.

La idea principal del documental *Acompañar, aliviar y asistir* surge luego de que el autor del proyecto de grado es informado acerca de la situación que se vive en el *Hospital Provincial de Pacheco*. El hecho de abordar un concepto extremadamente sensible y delicado como lo es la etapa final de vida, produce que el tema sea significativo y logre una aproximación, desde un costado humanitario y solidario, con el público. Asimismo, dicho tema expresa un conflicto claro y marcado, como lo es la lucha de los protagonistas por lograr la implementación de un área de cuidados paliativos en la institución.

5.1.1 Escaleta. Guión literario.

En función de continuar progresando con esta etapa de producción, serán determinadas a continuación métodos productivos indispensables que han de ser tenidos en cuenta en la pre-producción de una película. Por un lado se encuentra presente la conformación de una escaleta de acciones, mientras que por otro el desarrollo de un guión literario que disponga de una estructura lineal narrativa que sirva de guía al momento del rodaje. Ambas son de gran ayuda para todos aquellos que se encuentren desempeñando sus tareas y responsabilidades, tales como el director, productor y fundamentalmente los actores, entre otros.

Es de gran importancia considerar la siguiente definición acerca de que es una escaleta de acciones, según el autor Gabrio Zapelli Cerri. Quien la define de la siguiente manera.

... es un desglose del paradigma narrativo que ayuda a ordenar por puntos el contenido de las acciones de los actantes (personajes u objetos) (...) se debe redactar, en un solo renglón sin diálogos, el inicio, el desarrollo y el desenlace de cada acontecimiento. (2003, p. 140)

La mencionada cita argumenta el objetivo organizativo que posee una escaleta de acciones. Su puesta en práctica le permite a los sujetos en cuestión tener una idea determinada de que sucederá durante el rodaje, sin perder noción de que actividad o tarea se deben cumplir en un orden cronológico. Ha de estructurar la producción del *film*, facilitando la escritura del guion. Es fundamental realizar un orden coherente y lógico de las ideas que se pretenden transmitir, describiendo brevemente cada momento, lo cual permita brindar una mayor ilustración de la acción que se busca generar. Asimismo, dicho método es de gran utilidad para el proceso de postproducción o edición de la obra, debido a que el editor puede guiarse mediante dicha estructura para organizar y articular, en un orden pre-establecido, las tomas capturadas durante el rodaje. La escaleta correspondiente al documental en cuestión de este proyecto será dispuesta en el anexo del mismo. Una vez realizado dicho avance, es de elaborarse el guión literario del video.

Una vez confeccionada la escaleta de acciones que delimita cierto orden cronológico de hechos, describiéndolos brevemente, se debe llevar a cabo la realización del ya mencionado guion. Tal como lo expone el cineasta chileno Patricio Guzman “Mucha gente cree sinceramente que el guión documental en realidad no existe, que es una simple pauta, una escaleta, una escritura momentánea que se hace ‘sobre la marcha’ y que no tiene ningún valor en sí mismo.” (1998, p.1). Sin embargo, para poder obtener como producto final una obra coherente y particular, que cumple el objetivo que busca desde un principio es, fundamental que exista un guión previo. Mediante el mismo se lleva a cabo el desarrollo de la historia especificando diversos aspectos que se verán en escena. Tanto de audio como de video. De dicha manera, los individuos participantes del *film* tienen la posibilidad de orientarse fácilmente y trabajar en conjunto, sabiendo en su totalidad cual es el transcurso de la obra. La locación y ambiente de la escena, el diálogo y los movimientos de los personajes, la escenografía, la voz en *off*, entre otros, son algunos de los aspectos que se ven plasmados en un guión literario.

En lo que concierne al libreto correspondiente al presente documental, se manifestara en él principalmente las acciones tanto del cineasta al aparecer en escena como de los sujetos a entrevistar. Asimismo, será planteado la locación, haciendo una notoria referencia a en qué lugar se llevara a cabo la escena. De la misma manera se especificará en caso de que la situación transcurra de día o noche. De igual modo si es en un interior o un exterior. Dicha descripción le permitirá situarse a aquel que lea el libreto en tiempo y espacio.

Al tratarse de un guión documental, han de contemplarse seriamente determinados criterios al momento de comenzar la escritura del mismo. Tal como lo expone el autor Simon Feldman en su obra literaria *Guión argumantal, Gión documental* se debe emplear una clara descripción tanto de las escenas previsibles, aquello que está predeterminado desde un principio, como las imprevisibles, aquello que puede llegar a surgir de manera improvisada

(1996). Si bien las primeras deben ser ahondadas más detalladamente que las segundas, corresponde que el significado de estas últimas este explicado en el escrito. De dicha manera a los actores, o simplemente al director, poseerá la posibilidad de desenvolver sus responsabilidades de modo más sencillo y cómodo. Es de gran importancia que en la totalidad del guión nunca se pierda la idea principal a comunicar, determinando específicamente a que público se encuentra dirigido y cuál es la verdadera intención del documental.

Es importante mencionar que el guión de la obra *Acompañar, aliviar y asistir*, el cual se encuentra en el anexo de este trabajo, establece principalmente el diálogo que debería ser dispuesto por la voz en *off* durante la obra cinematográfica. Asimismo, especifica detalladamente las preguntas que deben ser dispuestas por el entrevistador para con los protagonistas. Estas últimas supondrían estar específicamente diseñadas y planteadas para cada individuo en particular. No se le plantea de igual manera la misma inquietud a un médico que a un paciente, sino que se pretende enriquecer el contenido del video mediante diversos puntos de vistas. Ya sean tanto profesionales o técnicos, como de un carácter mayormente humanitario. Es de destacar que la utilización del guión literario no finaliza al mismo momento que termina el rodaje, sino que suele ser empleado en la mesa de postproducción. Mediante dicho escrito debiera facilitársele el trabajo al montajista, quien posee la posibilidad de orientarse y organizarse sencillamente para cumplir las pretensiones del director, productor, guionista, entre otros.

5.1.2 Selección de lugar y protagonistas a entrevistar

En este apartado es valioso mencionar que para cualquier tipo de película, la elección de donde se llevará a cabo y de quienes serán las principales figuras que se verán en imagen es fundamental para su construcción. Aunque sean seleccionados individuos particulares

para entrevistar tanto como los sectores que se pretenden ilustrar, es interesante tener en consideración la postura adoptada por el autor Patricio Guzman en su artículo.

Esta fase empieza cuando el realizador conoce a todos los personajes y lugares, cuando visita por primera vez el sitio de los acontecimientos y puede respirar, observar, pasear por 'adentro' de la historia que desea narrar. (...) Empieza un proceso bastante rápido para reacomodar situaciones, personajes, escenarios y demás elementos no previstos. A veces la obra previamente concebida se transforma en una cosa bastante distinta. (1998, p. 6)

Dicha cita hace referencia a que aunque en la instancia previa de rodaje se predetermine y genere una estructura a seguir, existe una gran posibilidad de que el director se vea influenciado en el momento por acciones totalmente sorprendidas. Es decir situaciones que él mismo cineasta no se esperaba encontrar, y que en el momento considera adecuado retractarlas para poder enriquecer el contenido de la obra. Estas ocasiones imprevistas han de surgir por diferentes causas, ya sea reacciones de los entrevistados, eventos específicos de ese día en el lugar a registrar, aparición en acción de sujetos inesperados, entre otros.

En este caso en particular se seleccionaron como sujetos a entrevistar aquellos que posean características y ocupaciones diferentes dentro del *Hospital Provincial de Pacheco*. De dicha manera, cada uno puede emplear sus vivencias acerca de la problemática ya mencionada. Mediante sus puntos de vista y sensaciones, la obra podrá adquirir una mayor atracción hacia el público, así como sustentar la problemática desde diversos sectores. Efectivizando de este modo la credibilidad y realidad del mensaje a transmitir, y la importancia de solucionar los inconvenientes que padecen los protagonistas.

Aquellos protagonistas que brindaran sus opiniones frente a cámara, enfrentándose al diálogo con el cineasta son por un lado profesionales de la medicina, quienes emplean su trabajo diariamente en el hospital. Estos mismos se supone brindaran una justificación técnica y teórica de por qué es necesaria la creación de un área de cuidados paliativos en la institución.

Por otro lado, se pretenderá que el director interactúe con aquellos que viven día a día junto a los pacientes, acompañándolos en su sufrimiento, para que aporten sus sentimientos y deseos de solucionar esta problemática. Algunos de ellos serán los enfermos, el capellán, voluntarios, los mismos familiares o allegados al paciente, entre otros.

Para finalizar la selección de los protagonistas, se buscará interactuar con algún paciente al que se le haya diagnosticado una enfermedad de carácter terminal, que se encuentre disponible y dispuesto a interactuar con el realizador. Debido a que su impresión de la situación es de gran relevancia e interés para la obra.

En función de determinar la locación en la cual se llevará a cabo el rodaje han de tenerse en consideración principalmente que es lo que se pretende ilustrar. Es de caer en la obviedad que el principal lugar a registrar es el mismo hospital. No obstante, debe seleccionarse que sectores en particular serán aquellos que se verán reflejados en imagen. Las habitaciones, salas de espera, instalaciones del hospital, entre otros, serán los principales lugares a reflejar. Evidenciando en ellas la situación que se vive todos los días en la institución ubicada en Pacheco. Asimismo, las entrevistas serán desarrolladas en aquellos lugares dentro del hospital donde los entrevistados se encuentren más cómodos para desenvolverse y expresarse libremente, sin restricción alguna. Algunas de ellas serán en los pasillos del hospital, así como en habitaciones particulares, u oficinas donde se pueda desarrollar un diálogo fluido sin interrupción alguna.

Los sectores determinados se encuentran desarrollados y especificados en detalle en el guion literario mencionado previamente, el cual está dispuesto en el anexo perteneciente a este proyecto de graduación.

5.2 Estética a utilizar. Paleta de colores

Una vez establecido y desarrollado las escrituras que cumplen funcionamiento de guía para tanto para el director, actores, productores, entre otros, a continuación se ahondará sobre las

propiedades mayormente relacionadas con el arte pictórico. Es por ello que el siguiente apartado estará dispuesto a establecer la estética que se pretenderá sea ilustrada en video de concientización de este proyecto. De la misma manera, se llevará a cabo la presentación de que ambiente se buscará sea manifestado, argumentando dicha elección mediante la importancia que posee pre-establecer una paleta de colores previa al rodaje.

Tal como lo argumenta el autor Platinga, aquello que se ve ilustrado en cualquier *film* documental le otorga al espectador la posibilidad de informarse de símil manera que si se encontrará presente en la escena que está observando (1997). Debido a ello es de gran importancia para poder transmitir esa sensación al público no solamente debe realizarse con estricto cuidado las entrevistas a los protagonistas, sino también considerar la disposición y la forma en que se construye la imagen fílmica que será expuesta. Para esto se debe transmitir la emoción y los sentimientos de los sujetos mediante diversos aspectos estéticos. Ya sea la iluminación que se emplea como la manera en que se ilustra el desplazamiento de los personajes. Esto se ve reflejado dependiendo de los encuadres que utilice el director, ya que es este último quien decide que elementos aparecerán en escena y cuáles no.

Otro de los aspectos a tratar para que la estética cumpla con el objetivo, manteniendo la línea temática dispuesta desde un principio, de darle un sentido único e inigualable a la obra es el tratamiento del espacio que será ilustrado. En este han de verse empleados los diversos elementos u protagonistas que el director desee que se aparezcan en escena. En el caso específico del documental a realizar, es de reflejarse en el espacio aquellos sectores u elementos cotidianos del hospital. Los cuales estén fuertemente identificados con la temática principal de la obra, ya sea por ejemplo el precario estado de los aparatos médicos que se utilizan en la institución. De la misma manera, se deberá registrar el movimiento continuo y diario de los pasillos del hospital. Evidenciando de esta manera el sacrificio y esfuerzo dispuesto por los trabajadores de la institución en sus tareas cotidianas.

Por otro lado, es necesario mencionar que para lograr la estética de la imagen deseada es importante tener en consideración el manejo dispuesto sobre el aparato cinematográfico. Precisamente sobre el movimiento que se le otorga al mismo y el tipo de encuadre que se decide emplear (Feldman, 1996). Mediante la disposición que se le da a los planos, dependiendo de sus tamaños y duración, se suelen generar distintas sensaciones en el espectador. Al igual que la movilidad que se aplica sobre la cámara, ya que no es lo mismo que esta se encuentre fija a que si se utilizan técnicas tales como *panes*, *travellings*, cámara en mano, entre otras. Para este video en particular en función de poder transmitir la dolorosa situación que viven los protagonistas es recomendable usar planos detalles u primeros planos de los rostros, lo cual intensifica fuertemente las expresiones de las personas. De esta manera, el público capta directamente los sentimientos y sensaciones que viven aquellos que aparecen en escena.

Por otro lado es valioso para la obra no aplicar de símil modo el uso de la cámara al momento de las entrevistas. Los diálogos con los especialistas, los cuales se supone se den en espacios privados, por ejemplo oficinas, es recomendable utilizar una cámara fija. Sin movimiento alguno de la misma. Que se destaque en ese momento las palabras del entrevistado. Mientras que cuando se interactúe con aquellos sujetos que se encuentren dentro del hospital en espacios públicos, por ejemplo en los pasillos del mismo, es de aplicarse la cámara en mano. La cual permite otorgarle una mayor sensación de dinamismo al espectador, ya que la misma se encuentra siguiendo al realizador. Ha de ilustrar como este se inserta en la institución e interactúa con los protagonistas, quienes le comentan sus vivencias en detalle acerca de la problemática que sufren cotidianamente.

Es valioso reflexionar por sobre la duración que le otorgará a los planos en la obra. En aquellas ocasiones que se pretenda generar agonía u angustia son de utilizarse planos largos y fijos, que den una sensación de que ese momento es interminable. En el cual se

intensifica el constante dolor que sufren los pacientes carentes de una buena atención medicinal. La cual existe no por ineficiencia de los trabajadores hospitalarios, sino por la falta de recursos médicos que padecen.

Otro de los aspectos claves a apreciar para construir la estética pretendida de la película es la paleta de colores que se apreciará en la misma. Mediante la elección que se hace de los colores que predominaran en la obra se produce un efecto psicológico sobre el espectador. Dicho efecto se manifiesta generando cambios de ánimo, dependiendo de la interpretación que se le da a los colores que aparecen en imagen. La determinada utilización del color es indudablemente un modo por el cual director puede influir sobre las reacciones internas instantáneas del espectador (Kandinsky, 1989). En la obra a realizar, al poseer como principal locación un hospital, es evidente que el color que abundara mayormente en el transcurso de la misma es el blanco. Debido a que es este aquel que se identifica normalmente con la institución en cuestión. Ha de verse reflejado en las paredes del hospital, tanto así como en las vestimentas de los médicos u enfermeros. Es de emplearse como aquel color que refiere a la vida, a la esperanza de sobrevivir ante la adversidad de enfrentar enfermedades de semejante complejidad.

Por lo contrario, también es de utilizarse el color negro o gris, para enfatizar en aquellos momentos de impotencia ante el sufrimiento y dolor que atraviesan los pacientes o sus familiares. Asimismo, los tonos grises se reflejaran en aquellos aparatos médicos de características precarias e antiguas, desgastados por su largo uso durante los últimos años. Esto ha de evidenciar la falta de colaboración y recursos que debe serle brindada a la institución.

No solamente los mencionados colores deberán ser reflejados en la película, sino también es de utilizarse las tonalidades del azul. El cual transmite sensaciones frías, manifestando de

dicha manera el estado de tristeza y desconsuelo que vivencia el paciente, tal como su entorno, en la dura lucha que atraviesa durante la etapa final de vida.

Es importante mencionar lo valioso que son tanto los elementos técnicos de iluminación y sonido para esta etapa. Un mal empleo de dichos aparatos podría llegar a entorpecer o incluso arruinar el producto que se está realizando. Por ejemplo utilizar dispositivos de grabación que no sean adecuados para la ocasión, teniendo como resultado una mala grabación de audio o igualmente una errónea disposición de la iluminación. Al dañar la imagen y el sonido de la obra, han de generarse problemas en la transmisión del mensaje.

5.3 Desarrollo del guión técnico

En dicha etapa previa al rodaje de la película, otra instancia que debe ser desarrollada en función de lograr una realización deseada es la de la elaboración del titulado guión técnico. El filósofo Gilles Deleuze define dicho concepto como "... la determinación del plano, la determinación del movimiento que se establece en el sistema cerrado, entre elementos o partes del conjunto." (1983, p.36). No obstante, en una obra documental ha de resultar complicado establecer la duración de determinados planos, debido a que durante el rodaje de dicha obra suelen generarse ocasiones imprevistas. Las cuales el director considera, o no, pertinente registrar. De tal manera, el cineasta desarrolla estrictamente su improvisación y creatividad en ese instante.

Por otro lado, también se encuentran presentes aquellas escenas dispuestas en el guión literario cuyos formatos pueden ser establecidos con anticipación. Un claro ejemplo son las secuencias en las que se llevan a cabo las entrevistas y recopilación de testimonios a los protagonistas. En especial aquellas que se realicen en ámbitos privados, y no por improvisación del realizador al ilustrar el hospital.

El guión técnico del presente proyecto, el cual al igual que el literario se encuentra situado en el anexo, pretende pre-visualizar las tareas a cumplir en las etapas de producción y de

postproducción. Que todos aquellos que formen parte del plan de trabajo estén informados sobre cuál es la estructura que poseerá el *film*. Desde el principio hasta el final del mismo. Estarán reflejados en dicho libreto las propiedades correspondientes al audio y a la imagen de cada plano. La duración del plano, su movimiento y tamaño es especificado en esta instancia. Asimismo, se presenta una idea de qué situación se llevará a cabo dentro de cada plano.

Es de destacar que en el mismo se especifica los principales datos de la obra. Ya sean por ejemplo el título, la locación donde se llevara a cabo la escena, duración de la misma, el realizador, entre otros (Goddard, 1989). Así como también es importante mencionar que este tipo de guión existe constantemente la posibilidad de modificación del mismo dependiendo de la improvisación del director durante el rodaje.

Han de utilizarse en un principio planos generales y fijos del exterior del hospital. Tal elección se debe a la intención de contextualizar al espectador en cuanto a la principal locación, la fundamental, de la obra que se encuentran apreciando. Luego, se prevé presentar al cineasta en la entrada de la institución y acompañarlo, mediante la utilización de la cámara en mano, hacia el interior de la misma. A medida que transcurra el film debieran observarse primeros planos o planos medios de los protagonistas dentro del hospital, quienes interactuarán con el cineasta dialogando libremente de los principales inconvenientes que los aqueja. Por otro lado dicho libreto especificará también que se emplearán planos detalles de los aparatos tecnológicos, evidenciando su precario estado y la necesidad de reemplazarlos por nuevos dispositivos. En cuanto a los planos correspondientes a las entrevistas coordinadas previamente, ya sea por ejemplo con especialistas médicos del hospital, se encontrarán mayormente delimitados en cuanto a sus propiedades que el resto. Esto se debe a que en aquel instante se prevé no haya interrupción alguna, por la cual el realizador decida registrar otra figura que no sea la de él mismo o la del entrevistado.

En función de esclarecer el objetivo del desarrollo de un guion técnico para esta obra es valioso mencionar nuevamente las principales características del mismo. Según Goddard, dicho libreto se encuentra separado en secuencias y escenas, estableciendo para cada una de ellas las siguientes particularidades. Determina el instante en que se lleva a cabo, ya sea de mañana, tarde o noche, la locación de la escena, y especifica si es filmado en un interior o un exterior (1989). Tales características son imprescindibles para el director, o sus allegados, debido a que determinan las principales propiedades de cada escena de la película. En caso de que algún sujeto involucrado en la obra no posea noción correctamente acerca de dicha información puede generar una consecuencia negativa durante el rodaje, ocasionando inconvenientes que ralenticen el proceso de producción.

El autor del presente proyecto considera de suma relevancia hacer una breve mención acerca de otra etapa que debiera llevarse a cabo durante la preproducción. El desglose del guión literario. Para ello se tomara como punto de referencia la definición establecida por el autor Jacoste Quesada.

Se entiende por tal el análisis pormenorizado del guión que sirva para determinar el conjunto de elementos necesarios en el rodaje del mismo. Ahora bien, ese análisis se efectuará con arreglo a una determinada óptica y objetivo: la confección de un plan de trabajo, todavía sin pulir, que sirva de sustento a un racional presupuesto. (1996, p.100)

Dicha cita hace notoria referencia a la principal función de este procedimiento. El cual suele ser utilizado con una mayor frecuencia en producciones de ficción. Esto se debe a que, como ya se mencionó previamente, existe una superior cantidad de elementos que pueden ser establecidos en una etapa de preproducción de una obra de ficción que en una de carácter documental. Para este caso en particular, es de especificarse principalmente las locaciones de la película y los protagonistas que serán entrevistados. Aquellos que se encuentran ya confirmados con anticipación. Por ejemplo se encontraran presentes en esta lista protagonistas nombrados en el capítulo anterior como la doctora Viviana Hanson, el capellán Juan Pablo Contepomi, el voluntario Martin Garcia, entre otros.

Tal como lo refiere la definición aludida previamente acerca de un desglose, para avanzar en la evolución de la presente etapa se llevara ahondar a continuación en la importancia de la confección tanto de un plan de trabajo durante el rodaje como la de un presupuesto.

5.4 Plan de rodaje

Una vez elaborado el guión técnico y el desglose correspondiente del literario, el realizador adquiere la posibilidad de confeccionar un plan de trabajo. Dicho proceso será de gran ayuda organizativa al momento de la producción de la película debido a que ilustra las actividades que se llevaran a cabo durante el rodaje. El plan de trabajo, tal como su nombre lo define, delimita mediante una planificación cronológica, especificando día y horario, las principales acciones que se desarrollaran durante el rodaje (Fernández Diez, Martínez Abadía, 2010). Tal proceso es de gran ayuda ya que permite visualizar concretamente de manera sencilla y eficaz los asuntos y labores que se desempeñaran en cada día del rodaje. Permite estructurar el mismo de tal manera que el realizador escatime en costos, evita el traslado innecesario de equipos, o de los mismos miembros particulares del rodaje, en más de una ocasión. Debido a que se pueden realizar distintas escenas que no sean continuas en el guión literario, en un mismo día de grabación. Mediante este plan cada participante activo, por ejemplo camarógrafos o sonidistas, tiene noción de cuando desempeñaran sus labores. Están informados acerca de qué día deben presentarse en la locación, la cantidad de escenas y planos correspondientes se llevaran a cabo dicha jornada, los elementos a utilizar, entra otra información de relevancia para instruirse correctamente acerca de como será la etapa de rodaje.

El plan de rodaje de la producción *Acompañar, aliviar y asistir* posee como uno de sus principales objetivos organizar adecuadamente el proceso de producción. Procura emplear una planificación específica y segura, permitiéndole a todos los participantes de dicha etapa

encontrarse cómodos y placenteros con la disposición horaria de las actividades pertenecientes.

Los autores citados previamente Martínez Abadaia y Fernández Díez, argumentan que “Al elaborar el plan de trabajo hay que organizar los registros de modo que se optimice el tiempo de registro.” (2010, p.330). Dicha cita refiere a que no se debe perder el tiempo al instante de realizar las capturas determinadas en los guiones. Sería desafortunado determinar múltiples días de grabación para escenas que pueden ser resueltas en una sola jornada.

Han de considerarse previamente definidas cuestiones que podrían ser un inconveniente durante el rodaje, por ejemplo la disponibilidad de los protagonistas. Para ello debe coordinarse desde un principio los horarios en los que estos mismos se encuentren desocupados. Por un lado el realizador o alguno de sus asistentes deben ponerse en contacto con las autoridades del hospital para informarse acerca de qué fecha sería adecuado realizar las capturas dentro de la institución, refiriéndose al momento del guión en el que el documentalista se inserta por completo en la problemática. En donde vivencia en persona misma los inconvenientes diarios que atraviesan los sujetos del *Hospital Provincial de Pacheco*. Mientras que por otro lado, también debe existir un arreglo previo con aquellos personajes que ya han sido seleccionados para ser entrevistados. Como es el caso de los nombrados previamente profesionales médicos o entorno habitual de la institución.

Otro aspecto importante que debe ser estudiado por parte del equipo de producción es el caso de las condiciones climáticas pronosticadas para las fechas de rodaje. Principalmente para aquellas escenas que han de ser registradas en exteriores. Debido a que una jornada de grabación puede ser fácilmente arruinada por problemas climáticos, ya sea por ejemplo precipitaciones que produzcan daños en los equipos técnicos utilizados. Así como también estropear la estética que el director pretende alcanzar. No solamente aspectos como los mencionados recientemente pueden ser consecuencia de una inexistente valoración del

pronóstico climático, sino también que el mismo puede entorpecer la llegada a la locación donde se realizará el rodaje.

Asimismo, debe realizarse una ruta de tránsito adecuada entre el punto de partida del equipo técnico y el hospital, informándose sobre de qué manera estará dispuesto el tránsito en ese día y horario específico. Tal es así como lo argumentan Martínez Abadía y Fernández Díez “habrá que cuidar los desplazamientos y evaluar su coste en tiempo (...) ya que si el desplazamiento es superior a media hora ya se considera tiempo de jornada laboral.” (2010, p.331). Es por ello que es de gran importancia estudiar en detalle acerca como será el trayecto que recorrerán los equipos técnicos que serán utilizados. Una buena programación de un camino adecuado permite ahorrarse el desarrollo de problemas futuros que retrasen los horarios determinados desde un principio.

Es importante mencionar que el plan de trabajo del documental en cuestión se encuentra situado en el anexo de este proyecto, determinando algunas fechas tentativas para el rodaje de la obra. Ha de especificar concretamente el orden de escenas a registrar para cada fecha establecida. No obstante es valioso referir a que las fechas exactas no se encuentran dispuestas, ya que las mismas dependen de la disponibilidad y de los recursos que posea el director de la obra.

En función de continuar avanzando con la etapa que caracteriza a este capítulo, a continuación se especificará sobre la relevancia que posee elaborar un presupuesto en esta instancia. Ya sea autores críticos ya mencionados como cineastas que llevaron a cabo diversas investigaciones, serán citados y analizados en profundidad.

5.5 Presupuesto

Con un idéntico nivel de significación, con el cual se ahondó en los pasos anteriores correspondientes a esta etapa de preproducción, se planteará en este sub-capítulo la contundente trascendencia que cumple la realización de un presupuesto para el video de

concientización perteneciente a este proyecto de grado. El cineasta Bebe Kamin ha de especificar concretamente la principal función y características que posee dicha herramienta de producción. Plantea que el presupuesto es una herramienta indispensable para los productores, específicamente para el ejecutivo. Esto se debe a que posibilita a los realizadores calcular el precio de cada elemento que sea necesario durante el rodaje. Ha de obtener un costo total luego de generar la suma total de cada precio (1999). Este procedimiento debe ser construido con especial cuidado, considerando especialmente los recursos empleados en los procesos previos. Debe lograrse el punto justo entre calidad y costo, valorando particularmente el tiempo que se posee para llevar a cabo el rodaje.

Para configurar un presupuesto adecuado, que pueda calificársele como exitoso, es de reflexionarse y visualizarse previamente el guión literario. Debido a que todo lo que se encuentre presente en el mismo debe ser remunerado. Por ello es conveniente componer un libreto que no requiera de recursos cuyos gastos son inalcanzables por parte del equipo de producción. Siempre debe tenerse una cierta noción de cuanto dicho equipo puede invertir en la obra cinematográfica. De lo contrario puede resultar que el proyecto quede en suspenso por falta de fondos. Esto se puede solucionar fácilmente desde un principio, al instante de redactar el guión, construirlo en base a los recursos que se manejan y sea factible poder lograr todo aquello que se ve reflejado en dicho libreto. A pesar de que el productor puede descifrar un precio tentativo con solamente leer el guión, también realiza ciertos cálculos para determinar el resultado total de cuánto costará el proceso de rodaje.

Existen dentro de esta herramienta, dos categorías de presupuestos. Kamin expone específicamente las diferencias entre una y otra. Ilustrando claramente las características particulares de cada una.

Al presupuesto se lo puede dividir en dos partes: 'bajo la línea' y 'sobre la línea'. El primero se refiere a los factores que tienen precios determinados y que están claramente definidos en el mercado. Se trata de un cálculo que puede ser concebido y manejado por distintos factores intervinientes y hace a la dinámica práctica de la producción. El

presupuesto sobre la línea, en cambio, está formado por los costos que implican decisiones 'políticas' por parte de la producción de la película en relación a los gastos y sólo son accesibles para los niveles empresarios y gerenciales. Se trata de los montos relacionados con el 'talento' interviniente y cuya participación adquiere una destacada importancia en los resultados finales. (1999, p. 44)

Esta cita hace referencia a los dos tipos de presupuestos que existen. Para este caso en particular, el video perteneciente al proyecto de grado, ha de realizarse solamente el primero de los dos presupuestos mencionados. Debido a que aquel denominado *sobre la línea* será innecesario en la obra. No ha de verse reflejado en el guión ningún personaje indispensable para la obra que deba ser contratado para desempeñar alguna capacidad categorizada como *talentosa*. Por otro lado el presupuesto *bajo la línea* es aquel que cobra relevancia en esta etapa. Él que si será construido y desarrollado. En el mismo se verán reflejados costos de servicios y elementos clásicos de producción, que no deben durante el rodaje o simplemente para su elaboración. Por ejemplo los costos de *catering*, transporte, equipamiento técnico, sueldos, seguros, entre otros.

Para poder organizar dicho proceso presupuestario, es fundamental generar una contundente y efectiva base de datos. La misma ha de determinar de manera efectiva los principales aspectos que deben ser abonados por parte del equipo de producción. En dicha base se ven reflejados los costos correspondientes a aquellos elementos que serán utilizados para la producción de la obra cinematográfica en cuestión. Son valores equivalentes para todas los *films*, debido a que tales valores ya se encuentran definidos en el mercado cinematográfico (Kamin, 1999). Dicha herramienta es de gran importancia para el presente proyecto, ya que se utiliza específicamente para construir el presupuesto *bajo la línea*. Aquel que si formará parte de esta etapa. Es de gran relevancia indicar que en el anexo se encuentra situado la base de datos correspondiente al documental *Acompañar, aliviar y asistir*. En la misma se ven representados costos básicos tales como los precios de nafta, un catering para determinada cantidad de personas, equipos de iluminación y sonido,

seguros laborales, entre otros. No obstante, es de mencionar que dichos valores debieran actualizarse constantemente por caso que estos sufran modificaciones económicas, ya sean aumentados o reducidos.

Según lo exponen los autores previamente aludidos, Martínez Abadía y Fernández Díez, “La elaboración del presupuesto es el trabajo que cierra definitivamente la etapa de preproducción en la gestión del proyecto audiovisual.” (2010, p.352). Sin embargo, aunque no se considere parte de esta etapa, en el último apartado de este capítulo se planteará la relevancia que posee el proceso de divulgación de una realización audiovisual. Para ello se analizará brevemente el valor que compone la función de una campaña de bien público.

5.6 Divulgación del proyecto. Campaña de bien público

Con la intención de visualizar una posible divulgación futura del producto final, una vez que dicha realización haya pasado por todas sus etapas de producción y se encuentre finalizado, se analizará a posteriori el concepto específico y las características generales de una campaña de bien público.

Han de considerarse múltiples factores al momento de planear una estrategia de divulgación de un proyecto que posea intenciones y propuestas como las del presente documental. Uno de estos principales aspectos es que dicho proceso de comunicación se inscribirá necesariamente en un contexto de pensamiento, del cual solo podrá obtener su correlato si previamente alcanza cierto grado de verosimilitud respecto de las nociones morales preestablecidas.

Lo verosímil puede, de entrada, definirse en su relación con la opinión pública y las buenas costumbres: el sistema de lo verosímil se dibuja siempre en función de la decencia. Solo se juzgará verosímil una acción que puede ser asimilada a una máxima, es decir a uno de esos modelos prefijados que, bajo la forma de imperativos categóricos, expresan lo que es la opinión pública. (Aumont, Bergala, Marie, Vernet, 2005, p. 141)

Dicha cita hace una clara referencia al valor que se le debe otorgar a la opinión del espectador, del público. Debido a ello se debe tratar con un cuidado especial el contenido

que se pretende comunicar, si el espectador desconfía de lo que está observando evidentemente la divulgación del proyecto resultará negativa, y como consecuencia de ello el principal mensaje de concientización no será transmitido.

Las campañas de bien público se encuentran compuestas por determinados elementos que las caracterizan por sobre el resto. En primer lugar se especificará su principal función. Según expone el Consejo Publicitario Argentino el principal objetivo de una campaña de bien público se centra en transmitir un mensaje que sea divulgado socialmente mediante determinados métodos o medios de comunicación. Busca obtener como consecuencia de dicha comunicación que aquellos sujetos a los que está destinado modifiquen positivamente sus pensamientos, conductas o intereses previos a tener noción alguna de la campaña (2011). Dicha definición del objetivo principal se encuentra directamente relacionado con este proyecto de grado. Esto se debe a que una de las principales cuestiones del documental en cuestión es la de concientizar acerca de una problemática específica a través del recurso fílmico analizado a lo largo de este escrito. Como ya fue planteado previamente se pretende que la sociedad, especialmente las autoridades gubernamentales del hospital, actúen de manera correspondiente en función de poder solucionar la problemática aludida en la obra.

Según los autores Philip Kotler y Eduardo Roberto las campañas en cuestión fomentan en su contenido determinados productos sociales. Existen en total tres categorías de producto social. Los mismos son denominados como idea, practica y objeto tangible. La primera se centra en transmitir una creencia, un pensamiento específico acerca de un hecho determinado o simplemente la comunicación de una apreciación o reflexión precisa. La segunda refiere a comunicar acciones o conductas que se debieran cumplir para colaborar con problemáticas específicas o simplemente evitar alguna desgracia de una magnitud considerable. Por último, las campañas que poseen como producto social a un objeto

tangible sugieren al público consumir un elemento manufacturado (1993). En lo que concierne a la temática principal del presente proyecto de graduación, ha de verse mayormente vinculada con productos sociales tales como la idea o práctica, que con el objeto tangible. Tal cuestión apunta a que mediante el video de concientización a realizar se pretende ilustrar la injusticia que se vive en el hospital, en el cual no existe un área de cuidados paliativos que se desempeñen las tareas correspondientes de manera efectiva. No obstante también ha de verse conectada con utilizar como producto social la ya descrita práctica. Debido a que se procura que ciertas autoridades no solamente observen la película a modo de entretenimiento, sino también que comprendan y analicen la situación que es ilustrada en el mismo, y lleven a cabo deliberadas acciones que pretendan proponer una solución definida para los protagonistas.

El autor del proyecto de grado considera importante mencionar el pensamiento expuesto por Marina Von Der Heyde, la directora ejecutiva del *Consejo Publicitario Argentino*, quien manifiesta que “Con el objetivo ya sea de reforzar o cambiar conductas o bien de crear conciencia sobre determinados temas se trata en todos los casos de visibilizar discursos invisibles, darle legitimidad a problemáticas que están bajo la superficie” (2008, p.1) Dicha cita ha de estar estrictamente enlazada con este proyecto, ya que más allá de manifestar la problemática específica en el Hospital Provincial de Pacheco, puede servir de punto de partida para que otras instituciones. Es decir, que aquellos sanatorios que sufran inconvenientes similares a los que se viven en el dicho hospital, utilicen métodos similares a los empleados en este proyecto para poder comunicar su propia problemática. Que el presente video de concientización sea denominado punto de partida para que otras realizaciones con temáticas semejantes también puedan originarse.

Una campaña de bien social esta compuesta por múltiples elementos. Ya sea por ejemplo la causa de la misma, el público al que esta desatinado, estrategias determinadas, entre otros.

No obstante, sobresale sobre estos aspectos los canales de divulgación. Los mismos hacen referencia a medios de comunicación o procedimientos de propagación que se utilizan para difundir la campaña en cuestión. (Kotler, Roberto, 1993) Dicho concepto es esencial para poder comunicar el mensaje de concientización. Al seleccionar dichos canales de divulgación se deben tener en cuenta principalmente aquellas características que definen al público al cual está dirigido el producto. Algunos de ellas pueden ser por ejemplo la edad, la clase social a la que pertenece o el nivel de escolaridad que disponen. En este caso en particular, la obra se encuentra destinada a adultos, personas mayores de 20 años, que dispongan de una educación elevada y pertenezcan a una clase social alta. A la cual pertenecen aquellas autoridades que poseen la posibilidad de brindar soluciones concretas a la problemática. Pretende lograr un alcance significativo, ante aquellos que desconocen de la situación y mediante dicha obra se informen y se genere en ellos la voluntad propia de colaborar, por más pequeño que pueda ser su aporte.

Asimismo debe determinarse mediante que medio tangible se transmitirá el producto final. El mismo depende del presupuesto que maneje el realizador y su deseo de disponer gran parte del mismo para la difusión del producto. En caso de poseer un presupuesto abultado, por caso de encontrarse financiado por organizaciones o institutos específicos, la película podría ser expuesta en un medio masivo como lo es el cine o la televisión. Por lo contrario, de no disponer un número de fondos significativo, el producto final puede llegar a ser exhibido en festivales o concursos filmicos de carácter amateur, o simplemente por Internet. Este último posibilita una considerable divulgación sin gasto alguno, ha de emplearse por ejemplo el uso de las redes sociales para integrar el video en el mundo virtual.

En definitiva esta fase de difusión del material registrado, y finalmente confeccionado, es de notable validez para poder concretar la intención de que el mensaje cobre un mayor nivel de

conocimiento en la sociedad. Que aquellos que no tienen noción alguna de la problemática sean informados de su existencia.

Han quedado expuestos en este último capítulo del proyecto, diversos procedimientos y herramientas que el realizador del documental *Acompañar, aliviar y asistir* debiera tener en cuenta previa a la etapa de producción. Es relevante mencionar nuevamente que ejemplos de tales elementos, ya sean guiones, escaleta, plan de rodaje y presupuesto, se encuentran dispuestos en el anexo de este trabajo de graduación. Finalmente, serán planteadas en las siguientes páginas definidas conclusiones obtenidas a partir de la confección de la totalidad del presente escrito.

Conclusiones

Luego de haberse realizado un análisis exhaustivo de los diversos temas expuestos en el contenido de los capítulos del PG, la siguiente acción a desarrollar será la de destacar las conclusiones finales extraídas de dicho estudio. Las mismas se encontraran justificadas desde el punto de vista específico del autor, quien fue consolidando y enriqueciendo sus conocimientos a medida que el trabajo se iba construyendo.

En primer lugar, es importante hacer especial hincapié en la fuerte evolución del nivel de aprendizaje y cultural del autor desde la gestación del proyecto hasta esta instancia. Esto se debe a la tajante búsqueda de bibliografía consumida, la cual fue detalladamente estudiada en función de disponer de los argumentos necesarios para justificar sólidamente determinados pensamientos, ideologías y apreciaciones de las temáticas examinadas. Mediante ella el alumno supo instruirse y familiarizarse con conceptos desconocidos, ahondados por celebres autores, que fueron de suma importancia al momento de analizar los temas seleccionados y sus características propias.

En cuanto a los criterios desarrollados en el capítulo inicial del escrito, es evidente destacar en una primera instancia la importancia de situarse en el contexto general al cual pertenecen los conceptos primordiales del proyecto. Debido a ello en dicho capítulo es de detectarse el valor que posee el cine documental como recurso fílmico. Mediante el análisis de sus características, historia y exponentes, se denota lo eficaz que puede llegar a ser su utilización para comunicar un mensaje específico. Fueron nombrados y descriptos famosos cineastas, quienes a través de sus creaciones pudieron transmitir diversas narraciones; las cuales causaron innumerables sensaciones en el público.

Otro aspecto claro, sobre el cual se pudo llegar a una conclusión definida, es aquel que incluye a las respectivas categorías de cine documental. En dicho apartado queda en evidencia, lo fundamental que resulta para el desarrollo de una película de este estilo que su

creador sea consciente de la existencia de las diversas formas disponibles para plantear su realización. Que este sujeto pueda instruirse en las propiedades que caracterizan a cada modalidad, y de tal modo seleccione cuál de ellas es la más adecuada para llevar a cabo su realización.

Por otro lado, mediante el análisis dispuesto en dicho capítulo acerca de la relación existente entre la representación de la imagen y la realidad, fueron manifestadas determinadas percepciones vinculadas con las ventajas que tiene la cinematografía por sobre otras artes. Una de ellas es el carácter indiscutible que posee dicha disciplina, al igual que la fotografía por ejemplo, las cuales cuentan con cualidades ideales para representar a los objetos o sujetos con el mayor acercamiento a la realidad posible. Debido a ello el espectador suele identificar aún más lo que ve ilustrado con *lo real*.

A medida que la construcción del presente escrito fue avanzando hacia su consolidación final, se fue fortaleciendo la idea de que el cine documental puede ser utilizado con múltiples propósitos. Entre ellos el de poder acusar una problemática definida, la cual es desconocida por la mayor parte de la sociedad. De este modo, una contundente narración audiovisual de género documental posibilita el surgimiento de acciones, o reacciones, solidarias u benéficas en función de aportar soluciones al problema ilustrado en el *film*. El proyecto *Acompañar, aliviar y asistir* se encuentra fuertemente identificado con esta percepción, ya que pretende plantear un problema específico mediante el recurso fílmico expuesto anteriormente. Además es de destacar que dicho proyecto está directamente vinculado con una causa social y humanitaria, la cual pretende brindar soluciones médicas y sanitarias a pacientes que padecen enfermedades terminales. Esta propiedad del trabajo lo sitúa como una producción carente de fines comerciales o lucrativos. Por lo contrario, manifiesta la clara intención de aportar y colaborar desde el diseño de imagen y sonido con la difícil situación que se vive en el Hospital Provincial de Pacheco. Ha de indagar en la problemática,

insertarse en la misma y generar un producto final que sea de gran utilidad para explicar de forma dinámica y efectiva los sentimientos y realidades de los protagonistas damnificados. Lo cual dictamina que un recurso fílmico no solamente puede ser utilizado para entretener a través de realizaciones ficcionales, sino también de ser bien empleado permite concientizar acerca de historias reales desconocidas por la sociedad.

Obras precedentes, ya sean de cine de ficción no, han sido brindadas como ejemplo para recalcar la cuidadosa atención que debe tener un realizador al tratar temas de extrema sensibilidad en sus producciones. En la presentación de dichas ejemplificaciones quedó evidenciado que determinados límites éticos deben ser tomados en cuenta, ya que de atravesarlos la reacción del espectador puede llegar a ser negativa, perjudicando así directamente a la obra construida. Estos límites deben ser bien detectados por los directores documentalistas, ya que se debe aprovechar cuidadosamente la ventaja de poder dominar la información adquirida. Es decir, que más allá de poder plantear la temática al público, desde la perspectiva que les parezca ideal para conseguir los objetivos planteados desde un principio, nunca ha de subestimarse los conocimientos culturales de los espectadores. Ya que de brindar información errónea, especificando conceptos sin fundamentos alguno, aquel que se encuentra observando la obra puede detectar dicho equivoco y perder todo tipo de creencia en el *film*. Desestimando y minimizando así la temática principal que se expone en la realización, lo que genera la pérdida de contundencia en el mensaje a transmitir. Y de este modo no se cumple con los objetivos predispuestos desde el comienzo.

Luego de haber ahondado en las características primordiales del cine documental, específicamente en el desarrollo del segundo capítulo de este proyecto, el autor del mismo considera que para llevar a cabo la elaboración de una obra de dicho estilo es fundamental instruirse en creaciones precedentes. Es decir, en aquellas realizaciones audiovisuales que hayan planteado temáticas similares desde cualquier punto de vista, a la que se pretende

ilustrar. De este modo se permite obtener ciertas referencias técnicas y artísticas, las cuales son de gran utilidad al momento de aportar ideas o criterios para la construcción del *film* propio.

No obstante, más allá de observar y estudiar antecedentes filmicos, para efectuar una película documental es indispensable que el cineasta planifique desde un principio una idea coherente y razonable. A partir de la misma se irán desarrollando detalladamente las etapas que comprenden la producción de un film. Resulta de gran importancia mencionar que aquella obra que se encuentre bien organizada y planificada desde el comienzo vislumbra que el producto final sea mínimamente aceptable y digno de apreciar.

Cada herramienta presentada en la etapa de preproducción es fundamental para la elaboración de la película, las mismas han de trabajarse cuidadosamente. El desarrollo de cada una de ellas no debe quedar incompleto, asimismo tienen que cumplir con sus funciones básicas. De este modo darán paso a la siguiente técnica, ejecutando el proceso de preproducción de manera adecuada y concisa. No solamente deben ilustrarse en dicho instante los aspectos mayormente generales que constituirán a la obra, sino también aquellos pequeños detalles capaces de brindar cualquier tipo de aporte al momento del rodaje.

Entre tales herramientas se ven presentadas por ejemplo la escritura y tratamiento de guiones, ya sea el literario o el técnico, la elaboración de una escaleta de acciones, un plan de rodaje y el presupuesto. Estas comprenden funciones individuales y distintas entre sí, pero igualmente constituyen un *todo*. Es decir, que de no ser coherente unas con otras posibilitan la desorganización y confusión en la etapa producción del *film*. Han de encontrarse conectadas, generando enlaces técnicos y artísticos, fundamentando su existencia en la etapa de preproducción a través de aportes concretos y prácticos para el desarrollo global de la obra. La correcta selección de los elementos básicos para la obra, los

cuales luego se verán planteados en los guiones y en el desglose, permite la elaboración de un presupuesto acorde y aceptable. Es de destacar en este momento que es de gran importancia determinar correctamente desde un comienzo los objetos fundamentales para el documental, aquellos que posibiliten aportar al objetivo principal. De esta manera no solamente se puede llevar a cabo un guión eficaz, sino también disminuir costos futuros en elementos innecesarios. Resulta preferible realizar un guión con estas características y no explayarse en un escrito que contenga una excesiva cantidad de componentes, ya sean técnicos o artísticos, que dicta mienten un presupuesto desbordante e inalcanzable para los productores.

Por otro lado, la elaboración de este escrito permitió establecer claramente la relación entre un medio artístico y una ciencia. En este caso específico, la inclusión de la medicina en el arte cinematográfico. La histórica conexión quedó plasmada no solamente a través del análisis de obras ficcionales, sino también de documentales previos. Los cuales mas allá de no encontrarse bajo la categoría de obras *famosas*, cumplen en su totalidad con las expectativas del espectador. La investigación acerca de determinados documentales, tal como el caso de *Las alas de la vida*, expone claramente la contundente utilización que se le puede dar a dicho recurso fílmico para ahondar en temas extremadamente delicados, como por ejemplo las sensaciones de un ser humano en sus últimos días de vida.

El análisis dispuesto en el anteúltimo capítulo expone concretamente la necesidad del Hospital Provincial de Pacheco. Mediante ello el autor deduce que los factores ilustrados en dicho capítulo son aquellos que deben ser ilustrados en la realización cinematográfica. Asimismo, los individuos mencionados son aquellos que estarían dispuestos a narrar sus sentimientos y pensamientos sobre el tema frente a cámara. Indudablemente dicho apartado es un ejemplo claro de la introducción al mundo que se pretende reflejar en la obra, es una acción que le permite a los realizadores adentrarse completamente en la temática principal

del *film*. Esto posibilita que el desarrollo del mismo sea sencillo para el cineasta y sus colaboradores, ya que enriquecen sus conocimientos y se identifican fuertemente con las sensaciones de los protagonistas. Son aquellos sentimientos los que deben ser transmitidos al espectador mediante el documental en cuestión.

En lo que concierne a la ilusión de que este documental sea llevado a cabo, el autor del PG considera que existen múltiples posibilidades para que la obra sea concretada. La gestación de un equipo de trabajo profesional, que sea consciente de sus responsabilidades y se encuentre capacitado para desplazar sus conocimientos en la producción del documental, tanto como un aporte económico que compense el presupuesto estimado son aspectos fundamentales para que se produzca *Acompañar, aliviar y asistir*. Al tratarse de un aporte razonable, el mismo podría ser realizado por un productor independiente que se encuentre identificado u atraído con el proyecto, o simplemente por algún instituto que otorgue subsidios para la creación de proyectos innovadores, como por ejemplo el *Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA)*.

Una vez que el proyecto sea concretado, su divulgación permitirá la difusión de la problemática analizada. Dicha acción puede ser llevada a cabo de manera sencilla y eficiente mediante la utilización de internet. Este medio de comunicación permite una distribución global de la obra, sin costo alguno, y con un significativo alcance social. Ha aprovecharse al máximo el espacio que otorga para difundir la obra, considerando firmemente la magnitud contemporánea que posee dicho medio.

Por último es de afirmar nuevamente que una obra documental puede ser utilizada para acusar problemáticas delicadas, empleando sus técnicas audiovisuales para ilustrar correctamente la situación que se pretende solucionar. Este proyecto documental lograría indudablemente demostrar lo valioso que resultaría el surgimiento de un compromiso social que alivie los inconvenientes que sufren los protagonistas. En este caso los pacientes,

familiares, profesionales, voluntarios, entre otros, del *Hospital Provincial de Pacheco*. No obstante, el recurso fílmico analizado también sería capaz de ser empleado con el fin de revelar cualquier otra problemática social.

Lista de Referencias Bibliográficas

- Archivo de la etiqueta: Catherine Le Galès-Camus (2007) recuperado de <http://www.who.int/mediacentre/news/notes/2007/np31/es/>
- Archivo de la etiqueta: DzigaVertov (2012) recuperado de <http://intermediodvd.wordpress.com/tag/dzigavertov/>
- Archivo de la etiqueta: Patricio Guzman, (1998) recuperado de http://metamentaldoc.com/18_El_Guion_en_el_cine_documental_Patricio_Guzm%E1n.pdf
- Archivo de la etiqueta: Roger Ebert. (1971) recuperado de <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19710101/REVIEWS/101010313/1023>
- Astudillo, W., Mendiñeta, C. (2006). *Interés del cine en la docencia médica y el final de vida*. En Casado da rocha. A., Astudillo, W. (Ed). *Cine y medicina en el final de la vida*(p. 20-32). San Sebastian: Sociedad Vasca de Cuidados Paliativos.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., Vernet, M. (2005). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. (4° ed.) Buenos Aires: PaidósIberica.
- Barnouw, E. (1996). *El documental: historia y estilo*. Barcelona: GEDISA.
- Bayes, R. (2003). *La sociedad contemporánea ante el dolor y la muerte*. Barcelona: Fundación Medicina y Humanidades Médicas
- Bazin, A. (2008). *Que es el cine?*Madrid: EdicionesRialp
- Bazin, A., Rivette, J., Daney, S., Deleuze, G., Rancière, J., Bergala, A., Chion, M. (2005). *Teoría y crítica del cine*. Barcelona: Paidós Iberica.
- Benjamin, W. (1936). *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*. Madrid: Taurus
- Breschand, J. (2004). *El documental: la otra cara del cine*. Barcelona: Paidós Iberica.
- Bruera, E. (2004). *Paliative care in the developing world: Principles and practices*. Houston: IAHP Press
- Burch, N (1969). *Praxis du cinema*. Paris: Gallimard.
- Canet, A.(2006). *Las alas de la vida*. En Casado da rocha. A., Astudillo, W. (Ed). *Cine y medicina en el final de la vida*(p. 146-152). San Sebastian: Sociedad Vasca de Cuidados Paliativos.
- Casado da rocha. A., Alarcon, W. (2006). *Cine y medicina en el final de la vida*. San Sebastian: Sociedad Vasca de Cuidados Paliativos.
- Casetti, F. (1989). *El film y su espectador*. Madrid: Catedra.

- Comolli, J. (2007). *Ver y poder. La inocencia perdida: cine televisión, ficción, documental*. Buenos Aires: Nueva librería.
- Consejo Publicitario Argentino. (2011). *La publicidad de bien público*. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial.
- Crowder – Taraborrelli, T. (2012). Entrevista a Bill Nichols. Recuperado el 24/10/12 de http://revista.cinedocumental.com.ar/5/teoria_01.html
- Cuevas, E. (2008) *Esculpir el yo: la autobiografía según Ross McElwee*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.
- Díaz Aznarte, J. J. (2008). *Cine documental – revisión de postguerra*. Granada: Facultad de Filosofía y Letras.
- Deleuze, G. (1983). *La imagen en movimiento*. Paris: Paidós Ibérica.
- Feldman, S. (1996). *Guión argumental, guión documental*. Barcelona: Gedisa.
- García Sabell, D. (1999) *Paseo alrededor de la muerte*. Madrid: Alianza editorial.
- García Sánchez, J.E., García Sánchez, E., Marcos, M.(2006). *Million Dollar Baby*. En Casado da rocha. A., Astudillo, W. (Ed). *Cine y medicina en el final de la vida*(p. 87-96). San Sebastian: Sociedad Vasca de Cuidados Paliativos.
- Gascón Abellán, M. (2003) *Humanitas, Humanidades Médicas*. Barcelona: Fundación Medicina y Humanidades Médicas
- Gili, J.A., Sauvaget, D., Tesson, CH., Vivianni, CH. (2008). *Los grandes directores de cine* (2º ed.). Barcelona: Ediciones Robinbook.
- Goddard, L. (1989). *Guionismo, como redactar guiones para montajes audiovisuales, televisión y cine*. Distrito Federal: Editorial Diana.
- Gómez Sancho, M. (1994). *Cuidados paliativos e intervención psicosocial en enfermos terminales*. Gran Canaria: Instituto Canario de Estudios y Promoción Social y Sanitaria
- Grierson, J. (1950). Citado en Romaguera, J., Alsina Thevenet, H. (1998). *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra.
- Gubern, R. (1995). *Historia del cine*. (3ºed.) Barcelona: Lumen.
- Jacoste Quesada, J. (1996). *El productor cinematográfico*. Madrid: Síntesis.
- Kamin, B. (1999). Introducción a la producción cinematográfica: presupuesto-plan financiero. Buenos Aires: Centro de Investigación Cinematográfica.
- Kandinsky, W. (1989). *De lo espiritual al arte*. (5º ed.) Puebla: Premia.

- Kotler, P., Roberto, E. (1993). *Mercadotecnia social: Estrategias para cambiar el comportamiento público*. Distrito Federal: Diana.
- Leon, B. (1999). *El documental de la divulgación científica*. Barcelona: Paidós Iberica.
- Lozano Velasquez, L. (2011), *Documental Social: En búsqueda de la concientización de fenómenos humanos*. Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- Martinez Abadia, J., Fernandez Diez, F. (2010). *Manual del productor audiovisual*. Barcelona: Editorial UOC.
- Martínez Tovar, E. (2011). *Buenos Aires es mío (Proyecto de concientización y reestructuración peatonal)*. Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- Morini, I. (2012), *El tren que pasó por el Litoral (Documental para televisión)*. Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- Naranjo Enriquez, P. (2011). *El suspenso psicológico: Cómo manipular al espectador mediante el montaje*. Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad: Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós Iberica.
- Ortega, M.L. (2005): *Nada es lo que parece*. Madrid: Ocho y Medio, Libros de Cine. Citado en Torreiro, C, Cerdán, J (2005): *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra, signo e imagen.
- Ortega Belmonte, J., Rodríguez Membrive, M., Sánchez Maldonado, M., Bravo Muñoz, E., Corredera Guillén, A., Ojeda Rodríguez, M., Ortega Torres, V., Becerra Mayor, V.(2006). *Aprendiendo con el cine: un instrumento puente entre la realidad y las ideas en el proceso de morir*. En Casado da rocha. A., Astudillo, W. (Ed). *Cine y medicina en el final de la vida*(p. 108-120). San Sebastian: Sociedad Vasca de Cuidados Paliativos.
- Pantoja Montoya, M. (2011). *Lo no convencional activa los sentidos. (Campaña de bien público hacia personas con anorexia)*. Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- Pérez, M. (2012). *La televisión y la discapacidad (La discapacidad inmersa en lo social a través de un programa televisivo)*. Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- Piñeros Sanz De Santamaría, J. P. (2011) *Nuevos medios de comunicación para la difusión y distribución de cine documental independiente*. Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- Plantinga, C. (1997). *Rhetoric and representation in non fiction film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Popescu, A. (2012). *Objetos que curan: El diseño industrial y los tratamientos médicos*. Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- Rabiger, M, (1998): *Directing the documentary*. (3° ed.) Boston: Focal Press.

- Rodriguez Merchan, E. (2002). *Mecanismos de género: reflexiones sobre el documental y la ficción (I)*. Recuperado el 17/10/2012 de: <http://manualesdecine.files.wordpress.com/2009/12/mecanismos-de-genero-reflexiones-sobre-el-documental-y-la-ficcion2.pdf>
- Romaguera, J., Alsina Thevenet, H. (1998). *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra.
- Rothman, W. (2009). *Three documentary filmmakers*. Nueva York: State University of New York.
- Sadoul, G (2004). *Historia del cine mundial: desde los orígenes*. (°19 ed.) Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Sanchez Fernandez, A. (2010). *Plan estratégico de cuidados paliativos de la comunidad de Madrid*. Madrid: Consejería de Sanidad y Consumo.
- Tovar De La Torre, A. (2011). *B-Afro. (Indie Film Documental)*. Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- Varela, M. (2010). *Composición audiovisual (Simbiosis entre el sonido y la imagen en spots publicitarios)*. Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- Von Der Heyde, M. (2008) Citado en archivo de la etiqueta Clarisa Herrera(2008) recuperado de <http://www.infobrand.com.ar/notas/11413-Las-campa%C3%B1as-de-bien-p%C3%ABlico-suben-el-tono>
- Williams, R. (1976). *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. Londres: Blackwell Publishers.
- World Union of Documentary (1948) Citado en Leon, B. (1999). *El documental de la divulgación científica*. Barcelona: Paidós Iberica.
- ZapelliCerri, G. (2003). *La huella creativa*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Bibliografía

- Archivo de la etiqueta: Catherine Le Galès-Camus (2007) recuperado de <http://www.who.int/mediacentre/news/notes/2007/np31/es/>
- Archivo de la etiqueta: DzigaVertov. (2012) recuperado el 4/11/12 de [intermediodvd.wordpress.com,/tag/dzigavertov/](http://intermediodvd.wordpress.com/tag/dzigavertov/)
- Archivo de la etiqueta: Patricio Guzman, (1998) recuperado de http://metamentaldoc.com/18_El_Guion_en_el_cine_documental_Patricio_Guzm%E1n.p df
- Archivo de la etiqueta: Roger Ebert. (1971) recuperado de <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19710101/REVIEWS/101010313/1023>
- Astudillo, W., Mendinueta, C. (2006). *Interés del cine en la docencia médica y el final de vida*. En Casado da rocha. A., Astudillo, W. (Ed). *Cine y medicina en el final de la vida* (p. 20-32). San Sebastian: Sociedad Vasca de Cuidados Paliativos.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., Vernet, M. (2005). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*.(4° ed.) Buenos Aires: PaidósIberica.
- Barnouw, E. (1996). *El documental: historia y estilo*. Barcelona: GEDISA.
- Barroso, J. (2009). *Realización de documentales y reportajes*. Madrid: Síntesis.
- Bayes, R. (2003). *La sociedad contemporánea ante el dolor y la muerte*. Barcelona: Fundación Medicina y Humanidades Médicas.
- Bazin, A. (2008). *Que es el cine?* Madrid: EDICIONES RIALP.
- Bazin, A., Rivette, J., Daney, S., Deleuze, G., Rancière, J., Bergala, A., Chion, M. (2005). *Teoría y crítica del cine*. Barcelona: Paidós.
- Benitez Del Rosario, MA., Salinas Martin, A. (2000) *Cuidados paliativos y atención primaria, aspectos de organización*. Barcelona: Springer Verlag Ibérica.
- Benjamin, W. (1936). *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*. Madrid: Taurus.
- Breschand, J. (2004). *El documental: la otra cara del cine*. Barcelona: Paidós Iberica.
- Bruera, E. (2004). *Paliative care in the developing world: Principles and practices*. Houston: IAHP Press
- Burch, N (1969). *Praxis du cinema*. Paris: Gallimard.

- Canet, A. (2006). Las alas de la vida. En Casado da rocha. A., Astudillo, W. (Ed). Cine y medicina en el final de la vida (p. 146-152). San Sebastian: Sociedad Vasca de Cuidados Paliativos.
- Casado da rocha. A., Alarcon, W. (2006). Cine y medicina en el final de la vida. San Sebastian: Sociedad Vasca de Cuidados Paliativos.
- Casetti, F. (1989). El film y su espectador. Madrid: Catedra.
- Comolli, J. (2007). *Ver y poder. La inocencia perdida: cine televisión, ficción, documental*. Buenos Aires: Nueva librería.
- Consejo Publicitario Argentino. (2011). *La publicidad de bien público*. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial.
- Crowder – Taraborrelli, T. (2012). Entrevista a Bill Nichols. Recuperado el 24/10/12 de http://revista.cinedocumental.com.ar/5/teoria_01.html
- Cuevas, E. (2008) *Esculpir el yo: la autobiografía según Ross McElwee*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.
- Diaz Aznarte, J. J. (2008). *Cine documental – revisión de postguerra*. Granada: Facultad de Filosofía y Letras.
- Deleuze, G. (1983). *La imagen en movimiento*. Paris: Paidós Ibérica.
- Feldman, S. (1996). *Guión argumental, guión documental*. Barcelona: Gedisa.
- García Sabell, D. (1999) *Paseo alrededor de la muerte*. Madrid: Alianza editorial.
- García Sánchez, J.E., García Sánchez, E., Marcos, M. (2006). Million Dollar Baby. En Casado da rocha. A., Astudillo, W. (Ed). Cine y medicina en el final de la vida (p. 87-96). San Sebastian: Sociedad Vasca de Cuidados Paliativos.
- Gascón Abellán, M. (2003) *Humanitas, Humanidades Médicas*. Barcelona: Fundación Medicina y Humanidades Médicas
- Gili, J.A., Sauvaget, D., Tesson, CH., Vivianni, CH. (2008). *Los grandes directores de cine* (2º ed.). Barcelona: Ediciones Robinbook.
- Goddard, L. (1989). *Guionismo, como redactar guiones para montajes audiovisuales, television y cine*. Distrito Federal: Editorial Diana.
- Gómez Sancho, M. (1994). *Cuidados paliativos e intervención psicosocial en enfermos terminales*. Gran Canaria: Instituto Canario de Estudios y Promoción Social y Sanitaria
- Grierson, J. (1950). Citado en Romaguera, J., Alsina Thevenet, H. (1998). *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra.
- Gubern, R. (1995). *Historia del cine*. (3ºed.) Barcelona: Lumen.

- Jacoste Quesada, J. (1996). *El productor cinematográfico*. Madrid: Síntesis.
- Kamin, B. (1999). *Introducción a la producción cinematográfica: presupuesto-plan financiero*. Buenos Aires: Centro de Investigación Cinematográfica.
- Kandinsky, W. (1989). *De lo espiritual al arte*. (5° ed.) Puebla: Premia.
- Kotler, P., Roberto, E. (1993). *Mercadotecnia social: Estrategias para cambiar el comportamiento público*. Distrito Federal: Diana.
- Leon, B. (1999). *El documental de la divulgación científica*. Barcelona: Paidós Iberica.
- Leon, B. (2009). *Dirección de documentales para televisión: guion, producción y realización*. Navarra: Ediciones universidad de Navarra.
- Lozano Velasques, L. (2010). *Documental Social (en búsqueda de la concientización de fenómenos humanos)*. Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- Martinez Abadia, J., Fernandez Diez, F. (2010). *Manual del productor audiovisual*. Barcelona: Editorial UOC.
- Martínez Tovar, E. (2011). *Buenos Aires es mío (Proyecto de concientización y restructuración peatonal)*. Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- Morini, I. (2012). *El tren que paso por el litoral (Documental para televisión)*. Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- Naranjo Enriquez, P. (2011). *El suspenso psicológico: Cómo manipular al espectador mediante el montaje*. Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad: Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós Iberica.
- Ortega, M.L. (2005): *Nada es lo que parece*. Madrid: Ocho y Medio, Libros de Cine. Citado en Torreiro, C, Cerdán, J (2005): *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra, signo e imagen.
- Ortega Belmonte, J., Rodríguez Membrive, M., Sánchez Maldonado, M., Bravo Muñoz, E., Corredera Guillén, A., Ojeda Rodríguez, M., Ortega Torres, V., Becerra Mayor, V. (2006). *Aprendiendo con el cine: un instrumento puente entre la realidad y las ideas en el proceso de morir*. En Casado da rocha. A., Astudillo, W. (Ed). *Cine y medicina en el final de la vida* (p. 108-120). San Sebastian: Sociedad Vasca de Cuidados Paliativos.
- Pantoja Montoya, M. (2011). *Lo no convencional activa los sentidos. (Campaña de bien público hacia personas con anorexia)*. Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- Pérez, M. (2012). *La televisión y la discapacidad (La discapacidad inmersa en lo social a través de un programa televisivo)*. Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- Piñeros Sanz De Santamaría, J. P. (2011) *Nuevos medios de comunicación para la difusión y distribución de cine documental independiente*. Buenos Aires: Universidad de Palermo.

- Plantinga, C. (1997). *Rhetoric and representation in non fiction film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rodriguez Merchan, E. (2002). *Mecanismos de género: reflexiones sobre el documental y la ficción (I)*. Recuperado el 17/10/2012 de: <http://manualesdecine.files.wordpress.com/2009/12/mecanismos-de-genero-reflexiones-sobre-el-documental-y-la-ficcion2.pdf>
- Romaguera, J., Alsina Thevenet, H. (1998). *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra.
- Romay, C (2011). *Folklore 2x4, resurgimiento de la identidad nacional*. Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- Rothman, W. (2009). *Three documentary filmmakers*. Nueva York: State University of New York.
- Sadoul, G (2004). *Historia del cine mundial: desde los orígenes.*(°19 ed.)Argentina: Siglo XXI Editores.
- Sanchez Fernandez, A. (2010). *Plan estratégico de cuidados paliativos de la comunidad de Madrid*. Madrid: Consejería de Sanidad y Consumo.
- Sione, A. (2010), *Campaña de bien público (Fundación Favaloro)*. Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- Stubbs, L. (2002) *Documentary filmmakers speak*. Canada: Alworth Press.
- Tovar De La Torre, A. (2011). *B-Afro. (Indie Film Documental)*. Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- Varela, M. (2010). *Composición audiovisual (Simbiosis entre el sonido y la imagen en spots publicitarios)*.Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- Von Der Heyde, M. (2008) Citado en archivo de la etiqueta Clarisa Herrera (2008) recuperado de <http://www.infobrand.com.ar/notas/11413-Las-campa%C3%B1as-de-bien-p%C3%ABlico-suben-el-tono>
- Williams, R. (1976). *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. Londres: Blackwell Publishers.
- World Union of Documentary (1948) Citado en Leon, B. (1999). *El documental de la divulgación científica*. Barcelona: Paidós Iberica.
- Zapelli Cerri, G. (2003). *La huella creativa*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.