

PROYECTO DE GRADUACIÓN

Trabajo Final de Grado

Construcción de una película documental

La "pornomiseria" una mirada a la inmigración boliviana y africana en Buenos Aires

Johan Sebastian Prias Suarez

Cuerpo B del PG

13/09/2013

Licenciatura en comunicación audiovisual

Creación y Expresión

Medios y estrategias de comunicación

Agradecimientos

Reconozco y aprecio la importancia de cada uno de los que me ayudaron en la participación de mi Proyecto de Gradación. Es por esta razón que agradezco inmensamente al Prof. Jorge Falcone por inspirarme en el buen sentido del documental y la importancia audiovisual que éste tiene para indagar y ayudar en alguna problemática social, por sus conocimientos y cada uno de sus comentarios enriquecedores que solidificaron el proyecto. A la Prof. Mónica Incorvaia, por su apoyo constante, por la lectura y correcciones pertinentes que mejoraron mis ideas y conceptos. De igual forma agradezco a todo el cuerpo administrativo de la facultad de Diseño y Comunicación de la Up, desde al portero hasta el decano de la facultad, ya que muchas veces, personalizada y atentamente me colaboraron con problemas administrativos e informativos. De la misma forma a todo el cuerpo de docentes con los que he compartido toda mi formación profesional alrededor de cuatro años, Gabriel Los Santos, Paola Cicchini, Diego Flores, Emiliano Galván, y en especial, a Claudio Álvarez, por inspirarme profesionalmente hasta llegar tomarle amor a la Cinematografía, por su amabilidad dedicación y pasión con la que enseña a cada uno de sus alumnos. A mis compañeros por vivir una experiencia única en otro país, por conocer gente de diferentes culturas, por aprender de ellos como personas y como profesionales, de la misma forma a todos mis amigos y compañeros con los que empecé este proceso pero por determinadas razones se regresaron a sus países o dejaron de cursar. A toda mi familia por su amistad innegable. Indiscutiblemente mi mayor agradecimiento es para mi madre Esperanza Suárez, quien es mi gran amor y amiga incondicional, la que me ha dado su sabiduría, su comprensión, amor y felicidad durante toda mi vida a ella este y todos mis triunfos. A mis preciados abuelos, a quienes extraño inmensamente y siempre quisieron verme profesional les dedico este título. Y Primordialmente, gracias a Dios por otórgame la vida y la salud, y por estar siempre conmigo y los que amo. Gracias.

Índice general

Introducción	5
Capítulo 1: Cine independiente.....	11
1.1 El documental.....	13
1.2 Documental expositivo.....	15
1.3 Documental de observación.....	16
1.4 Documental poético.....	17
1.5 Documental de interacción.....	18
1.6 Documental reflexivo.....	19
1.7 Documental preformativo.....	21
Capítulo 2: Mirada de autor.....	24
2.1 ¿Por qué una película documental?	25
2.2 Ética del documental.....	27
2.3 Estética y referencias.....	30
Capítulo 3: "Pornomiseria".....	33
3.1 Antecedentes Audiovisuales de "Pornomiseria" en Sudamérica.....	37
Capítulo 4: Investigación de la inmigración Boliviana y Africana en Buenos Aires.	44
4.1 Inmigración boliviana.....	48
4.2 Inmigración africana.....	54
Capítulo 5: Desarrollo de Proyecto Audiovisua	61
5.1 Estructura del proyecto	63
5.1.2 Armado de equipo de desarrollo	67
5.1.3 Presupuesto	69
5.1.4 Financiamiento.....	73

5.1.5 Sinopsis	74
5.1.6 Tratamiento.....	78
5.1.7 Guión	79
5.1.8 Pitching	81
Conclusiones	84
Referencias Bibliográficas.....	88
Bibliografía.....	91
Índice de tablas	
Tabla I: Presupuesto por roles	71

Índice de figuras

Grafico I: Población nacida en el extranjero residente en la Argentina, en números absolutos, 2010	47
Grafico II. Encuesta realizada por el UNICEF a estudiantes (%) por tiempo diario dedicado al estudio, según condición migratoria y de origen.	52

Introducción

"Una historia debe tener un comienzo, un medio y un fin, pero no necesariamente en ese orden." Jean-Luc Godard. (2012. s.p).

El cine nace como herramienta de expresión, con un carácter artístico, cultural, entretenimiento, político, personal y social, por mencionar algunos ejemplos. La intención de la película es la búsqueda de la identificación entre el espectador con la historia relatada, generando emociones y sentimientos del público hacia la proyección visualizada en diferentes tipos de medios, formatos y soportes.

Los medios de comunicación progresan diariamente con la facilidad de transmitir información rápida y segura, tanto los celulares, los computadores portátiles son algunas de las más importantes herramientas que Internet usa para comunicar y digitalizar información. Las pantallas hacen parte del día a día, el cine, Internet y la televisión llegan al espectador de una forma directa y rápida. El espectador consume de diferentes formas y diferentes versiones de los sucesos sociales que son exhibidos en los medios de comunicación.

Las producciones audiovisuales están sujetas a un bagaje cultural dentro de un contexto nacional, con la intención de remarcar costumbres en un público propio y diferenciarlas internacionalmente, como lo viene haciendo Hollywood desde sus inicios, planteando parámetros y maneras de producciones cinematográficas, que son adoptadas por otros continentes. Latinoamérica no es la excepción ya que los cineastas nacionales continúan adoptando la metodología de Estados Unidos. Hollywood crea convenciones con la intención de tener un público propio para cada película, así nace el sistema de géneros cinematográficos para denotar ciertas características propias en su audiencia nacional e internacional.

En Argentina durante 1896 se hizo la primera proyección de *La Llegada del Tren* de los hermanos Lumière, en el teatro Odeón, Buenos Aires, llegando el cine de una forma muy

rápida a la Argentina, cosa que en otros países sudamericanos no pasaba hasta unos años después. Eugène Py un operador francés realiza un año después, el documental de *La bandera argentina* en el cual se mostraba la bandera flameando en la Plaza de Mayo. Poco a poco la evolución del cine argentino fue más rápido que en otros países latinoamericanos, en 1915 *Nobleza Gaucha*, dirigida por Humberto Cairo, Eduardo Martínez de la Pera, y Ernesto Gunche, retrata una historia de amor en la que un gaucho busca a su amor por encima del orden social económico que le impedía pasar sobre la autoridad del patrón, para tener a la persona que ama; la película hace referencia al contexto en que se vivía en Argentina, desde el punto de vista del amor y la humildad que caracterizaba al gaucho. Sin embargo, no sería ésta la película que mostraba el contexto de la sociedad argentina. Ya en los 30, los estudios Lumiton, traen por primera vez el sistema de producción hollywoodense en la Argentina, adaptándolo al cine argentino, enfocándose en un cine clásico con una gran influencia norteamericana, en la que se exalta la forma de vida argentina. Pese esto, Lumiton no fue la única gran productora del país, Argentina Sono Films, creada por Don Angel Mentasti, de origen italiano, se convierte en uno de los grandes comercializadores de películas de esa época, creado así, la primera película sonora argentina, *Tango!* dirigida por Luis Moglia Barth la cual se estrenó el 27 de abril de 1933, describía los tangos de los intérpretes más populares en la música de ese momento, con la historia de un cantor enamorado de su novia la cual cree que lo dejó por irse con un hombre guapo y maduro, así que sale en busca de ella hasta Paris donde el cree que se encuentra sin el saber que ella lo ha estado esperando con paciencia en el conventillo donde vive, la música expresa los sentimientos de los enamorados, el contexto de la ciudad y por supuesto el del cine, el cual marcaba una historia en la cinematografía argentina.

Un mes después, el sello Lumiton realiza su primera producción como productora y como película sonora, *Los Tres Berretines* (1933) dirigida por Enrique Susini, llega al cine pasando

anteriormente con un éxito en el teatro, los “berretines” son los fieles ejemplos de esa época, como el fútbol, el cine y el tango, temáticas que se llevan dentro de la película a la vida familiar donde se hace una bella interpretación de estos temas en la personalidad de cada uno de los personajes de la historia. Así, la cinematografía argentina crecía a la par de los países desarrollados y mucho más adelantada otros países en el continente sudamericano, la familia es algo que se hizo muy importante en las historia del cine en el país, la película *Así es la vida* (1933) dirigida por Francisco Mugica, muestra la historia caracterizada por una familia conservadora, por la historia de los inmigrantes trabajadores de la época, del socialismo no bien visto al igual que la música de tango, pero sobre todo por la importancia de la familia, del matrimonio, de los buenos valores, de la unidad y la casa la cual es la que conjuga todos estos factores de la película. La música el melodrama y el humor nacional, remarcando la importancia de la familia, el amor, el trabajo, el hombre y la migración de diferentes países europeos hacían que el cine argentino creara una identidad cinematográfica y una internacionalización de ésta misma. No obstante, existía una Argentina olvidada que no había sido retratada. En 1958, Ernesto Birri, recién llegado de estudiar en Italia, en pleno neorrealismo italiano, empieza a mostrar la Argentina no internacionalizada con la película documental *Tire dié* (1960) planteando una mirada diferente, involucrando las personas menos favorecidas y mostrando la pobreza que se olvidaba a lo lejos de un gobierno con grietas. En los años 70 el grupo de cine de Calí (Colombia) conformado por Luis Ospina y Carlos Mayolo quienes indignados por la mirada antiética de directores latinoamericanos y “primermundistas”, que mostraban la miseria de los pobres con una mirada insensible sobre las calles de Sudamérica, toman la iniciativa de crear un falso documental *Agarrando Pueblo* (1978). Este falso documental narra la historia con personas reales de la calle, con la participación de Luis Ospina y Carlos Mayolo caracterizando el papel de directores que usan aquellas imágenes de miseria, para

venderlas y ganar festivales internacionales de cine en Europa. El grupo de Calí nombra a este acto "Pornomiseria".

La creación de este Proyecto de Graduación corresponde a la línea temática de Medios y Estrategias de Comunicación dentro de la Categoría de Creación y Expresión. El proyecto se basa en la realización de un documental de 60 minutos, con una producción independiente que busca el apoyo financiero de diferentes fomentos e instituciones cinematográficas, tanto nacionales como internacionales.

El cine de hoy, pide ser visto por la gran demanda de público y la globalización que acerca más fácil unos a otros. Actualmente, Internet, como medio de difusión crea facilidades que hace su reproducción más viable en casi todo lugar, transformándose en espacios donde las películas independientes se comercializan mucho más, para que sean vistas por un público que sólo posee un televisor, que no puede pagar una entrada de cine, o que lo reproduce en otros soportes como los celulares por nombrar un ejemplo.

La producción de una película es sumamente costosa, pero gracias a nuevas tecnologías como lo es el cine digital se ha podido optar por producciones independientes, donde el autor posee los fondos necesarios para la realización de su proyecto o bien consigue el apoyo económico, por medio de concursos en organizaciones cinematográficas que apoyan el cine de nuevos profesionales.

El proyecto se llevará a cabo en el transcurso del 2013, se realizará la investigación pertinente del tema, en este caso sobre la inmigración boliviana y africana en Buenos Aires. Planteos del ¿por qué? y el ¿cómo? estas personas buscan una forma de vida en la capital porteña.

La película documental, capturará hechos reales de los protagonistas que viven actualmente en la ciudad, protagonizando el fenómeno migratorio y el entorno que los rodea en la capital bonaerense. Lo que se prima en este Proyecto, es la búsqueda de financiamiento del

Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) y el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (FDC), para lograr una coproducción en la que se promueva este tipo de proyectos, no sólo personales sino también culturales. Se eligió estas instituciones gubernamentales por que son las encargadas de ayudar al financiamiento de películas nacionales dentro de los países de origen más cercanos al realizador del proyecto; ya que el, se encuentra viviendo en Buenos Aires desde hace seis años, tiempo que le permite concursar de los derechos que sede el INCAA para el financiamiento de un película ficcional o documental sin la necesidad de ser argentino. Ligado a esto, la nacionalidad del realizador es colombiana por lo cual le otorga los derechos automáticos de participar en las convocatorias que hace FDC en Colombia, con al intención de recibir el financiamiento de un largometraje documental. Para participar en dichas convocatorias el realizador necesita presentarse bajo el nombre de una productora en Colombia y Argentina, la cual le accede a concursar de los diferentes premios. Añadido a esto se deberá presentar con la carpeta de desarrollo de proyecto, que presentará con sus debidos formularios e ítems correctamente diligenciados.

El Proyecto de Grado tiene su punto de partida en la asignatura de cuarto año, Taller Audiovisual V con el profesor y documentalista Jorge Falcone, en el segundo cuatrimestre del 2011. Con él se indagó en el concepto colombiano de la "Pornomiseria" y el cine injusto que se ve detrás de la pantalla. En la cátedra se desarrollaron las bases del Proyecto para ser tomado como trabajo práctico final de la materia, dando al Proyecto un carácter humano, planteando los valores éticos al grabar a una persona y el gran compromiso que el autor debe tener con el personaje o la problemática, con el fin de generar entre el director y las personas documentadas una unión sincera, que dote al proyecto de una mirada enriquecedora y sincera.

El fenómeno de la migración de personas provenientes de países sudamericanos y africanos en la capital de Argentina, radica en la búsqueda de un lugar incierto para los migrantes que llegan con la esperanza de encontrar un mejor vivir. Arriban de sus países de origen por el irrespeto a sus derechos humanos, por superaciones personales, por educación, por encontrar un mejor futuro para sus hijos y seguramente por otras razones que son desconocidas. El documental quiere averiguar esas razones desconocidas y conocidas del inmigrante al llegar a la Argentina y como éstas serán las raíces de un proyecto ético y moral en pro de este fenómeno migratorio, el cual es apoyado por unos, ignorado por algunos y aprovechado por otros.

Cada día hay una historia nueva en las calles porteñas, con costumbres diferentes, que empiezan a amoldarse no sólo a cultura del país, sino también a adquirir un alejamiento de esa misma sociedad, ya que entre ellos forman grupos de sus propios países. Esto es algo que es visible en el entorno de la ciudad, diariamente se puede apreciar a las personas de Bolivia en verdulerías, a las personas de Perú como trabajadores ambulantes de reventa y a las personas de África como vendedores de Bijuteria en las calles de una ciudad que se ha estigmatizado por la llegada de grandes poblaciones de distintos continentes.

Este Proyecto tendrá como objetivos cambiar la mirada inescrupulosa de la miseria, de su pobreza y el estigma con el que viven diferentes naciones latinoamericanas y africanas en el mundo con el foco de interés en la Argentina. A su vez, enriquecer los valores personales y culturales de dichas nacionalidades migratorias en el mundo, con el fin de llegar a una unidad que evite la invisibilidad de diferentes comunidades inmigrantes. La satisfacción del realizador y su equipo por su esfuerzo en el proyecto, es una meta que se plantea en el Proyecto de Grado, desde su producción hasta su proyección para enriquecer la experiencia y conocimiento del desarrollo de una película independiente.

Capítulo 1. Cine independiente

El cine desde sus inicios, con los hermanos Lumière, pasa por varias transformaciones a lo largo del tiempo, los directores cinematográficos de cada época se han encargado de ello junto con los avances tecnológicos y lo que el público desea ver. Sin embargo, en 1915 el cine llega con el discurso de Griffith y la película *El Nacimiento de una Nación*, reinventó la narración cinematográfica, introduciendo nuevas técnicas, como el fuera de campo, la elipsis y flash back, la importancia de la iluminación, el montaje continuo, el eje vertical, la diferencia entre planos cortos y apaisados, el suspense y la forma de ver al cine como una herramienta que transmite emociones fue lo que llevo el cambio de un antes y después en el cine. “David Wark Griffith, el cineasta que sentó las bases de la gramática audiovisual, representa en clave educativa la necesidad de aprender en las aulas el lenguaje cinematográfico y las técnicas audiovisuales” (Breu, 2012, p.7). A partir de ese quiebre el lenguaje cinematográfico cambia, el cine primitivo, que contextualizaba la películas de ese momento termina su ciclo y nace el Modo de Representación Institucional (MRI), con ciertas convenciones y parámetros que hasta el día de hoy se ven plasmados en el cine hollywoodense e independiente. Gracias al contexto de nuevos realizadores y su creatividad, se crean otras propuestas visuales como el Neorrealismo italiano en 1944-1952, una corriente cinematográfica que demuestra las diferentes técnicas y lenguajes visuales, en un contexto pos guerra con una producción y realización independiente. Estas nuevas formas personifican una liberación del cine de consumo, con parámetros antes ya establecidos. Desligándose de las estructuras narrativas y tiempos dentro de la historia, creando nuevas temáticas, nuevas técnicas, nuevos recursos estilísticos; todas estas diferencias hacen de este cine una completa ruptura con el cine comercial.

Posteriormente empiezan a aparecer nuevas productoras fundadas por cineastas independientes como *Fox Film Corporation*, *Metro-Goldwyn-Mayer*, *Paramount Pictures*,

Warner Bros, Universal Studios, compañías cinematográficas que poco a poco se transformaron en la industria actual, dichas empresas que cada vez más se desligan del cine independiente.

Las películas independientes tienen poca acogida y una distribución menor a los filmes de factura industrial, ya que sin una producción industrial y sin institutos gremiales su público es limitado, así que éste usa diferentes medios para su reproducción como Internet o festivales independientes con el fin de sobresalir y ser visto por un público mayor no acostumbrado a las superproducciones de Hollywood, las cuales están al mando de la taquilla de gran parte de las salas de cine mundiales.

Las producciones independientes están distanciadas de cualquier tipo de sistema hollywoodense, sin una producción con estudios, sin una estrella de la actuación dentro de la película y sin una distribución garantizada por mencionar algunas; sin embargo, esto no quiere decir que el cine de menor factura no tiene ninguna relación con el cine clásico. El nuevo cine crea un lenguaje diferente basado totalmente en el cine clásico, así que poseen una conexión, el cine independiente tiene claridad sobre las técnicas del cine clásico para poder romperlas y utilizarlas en la creación de un nuevo lenguaje.

El cine independiente no es una producción sencilla de realizar, sus pocos fondos económicos hacen que la recursividad se vuelva el pan de cada día para directores con limitaciones tecnológicas y económicas; a su vez, una distribución incierta era lo que más podría poner fin al comienzo de una película indiscutiblemente de que sea independiente o no; una película sin taquilla no es un negocio para ningún estudio o sala de exhibición; es por esto que antes de empezar el rodaje, la distribución de la película y su estrategia de marketing ya está definida. Anteriormente no existían fomentos o instituciones que ayudaran a la realización de algún producto audiovisual, así que reunir el dinero necesario para filmar era casi imposible; pese a ello, se buscaban patrocinadores y pequeñas productoras que

ayudaban en la financiación de la obra. De esta forma, el cine independiente empezaba a encontrar un medio limitado y un público con ansias de digerir productos visuales diversos en temáticas sociales que ya empezaban a cobrar importancia en la gran pantalla; actualmente gracias a aquella necesidad, nacieron los fomentos para el desarrollo cinematográfico y las instituciones que creen en el cine como crecimiento cultural de un pueblo.

1.1 El documental

El documental nace como exponente de la realidad y la naturalidad alejándose de la ficción del cine. Cada obra audiovisual tiene un carácter subjetivo por parte del autor, sin embargo el documentalista trata de plasmar en la imagen su sentido más verosímil de la obra con respecto a la realidad que éste quiere mostrar, para así captar una realidad que el espectador pueda leer objetivamente.

El documental es conocido no solo participar en los medios audiovisuales, también lo hace, de forma periodística, en literatura, fotografía, captaciones de sonido, y muchas mas herramientas que nacen diariamente para documentar o mostrar suceso reales,

El primero en utilizar el término " Documental o documentary" fue John Grierson, en 1926, después de hacer el análisis de la película *Moana*, de Robert Flaherty. (Forsyth, 1979).

Grierson dice que esa película logra la habilidad del medio para producir un documento visual de un evento en particular. Sin embargo, hay que tener en cuenta que el producto audiovisual grabado o filmado de algún tema en particular está sujeto a la realidad pero siempre se ha de saber que dicho material es construido, ordenado y manipulado con un lenguaje audiovisual tal como hace una película de ficción, por eso es importante saber que a la hora de visualizar un documento audiovisual no se debe creer que es una captura de la realidad, sino un tipo de representación de ésta.

Por esta razón, es considerable pensar en el documental como sinónimo de objetividad; la primera impresión al ver un documental seguramente es creer que éste es objetivo referente a determinado tema y aún más cuando el tema está hecho con un enfoque periodístico, donde los sucesos en la pantalla son grabados o filmados tales como son, sin embargo no se debe olvidar que los cortes que hay entre toma y toma hay una variación de lo que se está registrando. Con el hecho de pensar en algunas consideraciones técnicas al hacer un documental esta realidad se modifica y así el documento deja de ser objetivo. La objetividad cambia cuando se alteran situaciones narrativas como el posicionamiento de la cámara, los cortes entre toma y toma que son elegidos dentro del documental, todas éstas son elecciones subjetivas del realizador que tendrán un valor significativo en el discurso de la pieza documentada.

A pesar de esto, el documental tiene como fin buscar la realidad y filmarla para que ésta sea exhibida ante un público con su mayor objetividad posible. El que se podría decir es el primer documental de la historia fue *Nanuk el Esquimal* (1922) dirigido por Robert Flaherty que con su mirada antropológica, viajó a Alaska con el fin de documentar la vida de los esquimales, antes que esta forma de vida esquimal fuere alterada por interrupciones modernas; sin embargo, Flaherty sin darse cuenta, altera el modo de vida de los esquimales.

La forma en que se graba o se filma, refleja la intención subjetiva que demanda la película, Flaherty cambió el nombre de los personajes reales, también la verdadera esposa del "Nanuk" y recreó diferentes escenas dentro del documental alterando la realidad que según él quería retratar; estos cambios se hicieron con el motivo de generar una película más interesante y llamativa a la hora de su proyección. Este tipo de ejemplo sobre *Nanuk el esquimal* se ve cada día en los noticieros de cadenas de televisión, quienes alteran el documento audiovisual a su manera para que ésta sea más atractiva al público. A diferencia de Flaherty y mucho antes que él, los hermanos Lumière, catalogados como los padres del

cine, habían documentado con la cámara escenas cotidianas en las calles de París que sin un objetivo más que poner la cámara y esperar un registro, lograron las primeras imágenes documentadas sin una gran alteración de éstas más que el posicionamiento de la cámara.

El documental es una pieza visual que al lado del cine ha evolucionado gracias a las nuevas tecnologías y a los realizadores que con ellas crean nuevas técnicas de documentar al formular parámetros dentro de este medio. Tanto el cine como el documental se rigen bajo parámetros y convenciones que hacen posible la clasificación de diferentes obras audiovisuales; el cine por un lado con el sistema de géneros y el documental con los diferentes tipos que existen.

1.2 Documental expositivo

El documental expositivo es aquel que es dirigido al espectador de una forma digerida para que éste no tenga la necesidad de indagar sobre lo que está viendo; este documental maneja imágenes concisas y directas sobre el tema que se está tratando; a su vez, se apoya en la utilización de títulos o la voz en off con la intención de exponer al público su argumento objetivo e insistente. Actualmente, este modo es uno de los más usados y su gran ejemplo son los noticieros de televisión que hacen uso de estos recursos estilísticos para llegar al público. El precursor de este tipo de documentales, antes dicho, fue Robert Flaherty, quien hizo utilización de estos recursos para generar un lenguaje audiovisual propio, lenguaje que adaptarían producciones como *Night mail (1936)*, *The City (1939)*, entre otras.

Este tipo de documental deja pocas opciones de lectura al espectador sobre la imagen visualizada, ya que puede hacer referencia de lo que se dice y lo que se expone con imágenes acompañadas de voz en off; haciendo de este recurso un lenguaje directo y explícito frente al público. A su vez, éste hace que sea repetitivo el anuncio y por consiguiente el material visualizado llegue al espectador así éste no vea la pantalla. Hay

muchos ejemplos que hacen referencia a este tipo de documental, en su mayoría se muestran por la televisión, un ejemplo es *Planet Earth* (2006), un documental de la BBC, el cual explora la vida salvaje alrededor de todo el globo en las diferentes temporadas del año, canales de televisivos como Discovery Channel, History Channel entre otros son los canales más representativos de este genero en donde se expone el la historia de un determinado tema.

El montaje que usa el documental expositivo es una fuerte precisión con el racord para mantener una continuidad con lo que es legible dentro del espacio y tiempo del documento tratado, claro está que no hay un montaje para cada tipo de obra, sin “Este tipo de montaje probatorio adopta muchas de las mismas técnicas que el montaje clásico en continuidad pero con un fin diferente,” (Nichols, 1997, p67).

Los films expositivos se apoyan en la lógica informativa que generan las imágenes, los títulos y la voz en off que acompaña la imagen, haciéndola coherente, lo que se dice es lo que se ve.

1.3 Documental de observación

Este tipo de documental crea una intervención del espectador con lo documentado, a diferencia del expositivo, no contrae un marco temporal en donde se sitúa la obra y por ende no mantiene un ritmo con la imagen desde el montaje. Pero lo que hace a éste un documental diferente, es la no necesidad de recursos que hay en otros tipos de documentales como la voz en off, los títulos, entrevistas, por lo se percibe la imagen como esencia de lo que se ve y se transmite.

Es así como su realización es lenta y sin la intervención constante en la posición de la cámara, el director en este caso no busca la imagen que quiere mostrar, él deja la cámara esperando algún acontecimiento dentro del cuadro, otorgando así una libre interacción entre la cámara y el sujeto sin la necesidad de una gran puesta en escena, como lo hace la ficción.

Este tipo de documental trata en lo mínimo de alterar esa realidad con la intención de tener una objetividad mayor con lo que se documenta, esperando al acecho algún momento que propicie un momento de tensión dramática dentro del cuadro.

En este caso, el documental se caracteriza por la construcción de tiempo y espacio auténtico dentro de lo documentado. Títulos y entrevistas no son incorporadas dentro de este tipo de documental. Las escenas se hacen relativamente largas, ya que la cámara está a la espera de una imagen digna de documentar con la mayor discreción posible; esto se convierte en un reto para el realizador, porque al ser tan lento el discurso, el espectador puede perder el interés y la concentración en aquellas escenas donde no hay mayor relevancia. Esta forma de documentar trata de ser lo más discreto para tener la menor alteración posible frente a lo captado; el realizador da su primer punto de subjetividad con el posicionamiento de la cámara, situación que pierde naturalidad en la escena, por consiguiente su objetividad. El cine de observación, da la sensación al espectador de tener acceso a lo que ve sin ningún impedimento que lo interrumpa, este tipo de cine tiene como uno de sus fines no limitar al espectador ya que el realizador no hace una dirección de actores que interrumpa la comprensión del discurso observado.

1.4 Documental poético

El documental poético está orientado a ampliar las formas del lenguaje audiovisual, teniendo en cuenta la información de registro, el planeamiento de un argumento y una mirada particular por medio del realizador hacía aquellos problemas que necesitan solución. Este tipo de documental replantea la mirada del objeto o del ser social, para exponerlo de una forma poética, con la menor manipulación posible.

El cine francés impresionista junto a las teorías sobre el montaje intelectual de Eisenstein, modifican la lectura de un nuevo discurso, significando un quiebre dentro del espacio y tiempo de cada secuencia, para convertir su distinción en la mirada semiótica de la imagen,

con una mayor reflexión del autor sobre la obra que ahora modifica la importancia de los personajes sociales, con un quiebre y un nuevo planteamiento del realizador frente a la cámara, hace a este documental una contraposición del cine de gran factura.

Esta forma de documentar formula un cine subjetivo con valor vanguardista frente a otros discursos visuales, que hacen del documental un experimento de nuevas miradas del discurso dejando de lado la mirada física, por una mirada intelectual del objeto, como provocador de un sentido emocional en contra de un surgimiento industrial y moderno, que genera preguntas y problemáticas que solo el espectador puede leer y responder sobre un lenguaje ambiguo, que da un salto en el espacio y tiempo en vez de mostrar soluciones a diferentes temáticas. Así, hace uso del montaje poético, indaga en “las asociaciones y los patrones que implican ritmos temporales y yuxtaposiciones espaciales” (Nichols, 1997, p68)

El documental poético, tiene muchas fases, pero estas en general hacen énfasis en la el punto de vista del realizado, con un carácter subjetivo, mostrando episodios históricos que se unen estéticamente para lograr una película propia con diferentes conceptos entre si pero con una estructura homogénea.

1.5 Documental de interacción

El documental interactivo se basa en aquellas imágenes que dan validez de lo que se cuenta, siendo lo correcto o por lo menos generando un debate sobre dicho planteamiento, esta forma de documentar usa los testimonios y entrevistas como forma de sustentar que cada imagen tiene validez. En este caso, la historia se dirige hacia los personajes sociales documentados, creando énfasis en comentarios y respuestas que sirvan como datos para argumentar la historia de la película.

La interacción entre el sujeto documentado y el realizador debe dotar de parcialidad y un sentido ético frente a lo que se ve y se dice sobre dicho sujeto. Interacción que abre cierto

debate sobre la mirada del realizador sobre su investigación y manipulación de la información obtenida, dado que el realizador posee cierta influencia sobre su registro; son importantes los derechos que el documentado tiene sobre la obra para que no haya problemas sobre su alteración de imagen en un futuro; a su vez; el director irrumpe en la vida de los personajes del documental por el simple hecho de obtener información sobre ellos para después documentarla y poder o no lucrarse con ella.

Una película sea ficción o el documental, crea un tema en común, con la intención de conectar al espectador con los personajes sociales de la película y así el público pueda comprender la magnitud de la historia; generando interrogantes sobre la problemática planteada y así lograr la identificación de la obra con el espectador.

Por otro lado, el montaje trata de mantener la continuidad lógica entre los varios puntos de vista, desde el narrador, los sujetos entrevistados, o el intercambio convencional entre el realizador y los personajes sociales en la historia. El intercambio conversacional se usa como fórmula de entrevista, que permite plantear el problema a determinada temática pertinente junto a la intimidad del objeto social. El documental no pretenden jugar con los valores de la persona social, así que tanto el realizador como el documentado mantienen su espacio uno del otro para no generar un problema ético dentro de la obra.

1.6 Documental reflexivo

En primera instancia este tipo de documental lo que busca es la interacción entre el sujeto documentado con el director, para así crear un sentido de negociación entre el director y el espectador en donde allá una tensión que se convierta en la parte reflexiva de la obra. En esta nueva forma de hacer documental se olvida por parte del director y el compromiso que éste tiene con el personaje social, para él dedicar su discurso al espectador, planteando la problemática sobre ese mundo que él esta documentando y así pueda llegar al espectador

de una forma mas directa, en donde se busca obtener por parte del espectador una reflexión referente a esa representación de la realidad.

El documental reflexivo busca la forma de representar éticamente al personaje social de dos modos diferentes, el primero trata de ver la mirada del espectador referente a esa problemática planteada en el film bajo su propio texto y la segunda, el sujeto es el medio de reflexión frente al espectador; el documental en general depende de la mirada y las emociones que genera la situación real frente al público. De este modo se representa la creación de un lenguaje visual que desarrolla la historia real y sus protagonistas, esto se logra mediante entrevistas y la voz real de éstas, humanizar cada historia que retrata la realidad, generando dramatizaciones como lo hace la película *Daughter Rite* (1978), que por medio de estas técnicas genera una reflexión entre público y los personajes.

Este tipo de documental hace referencia en lo que es el realismo físico, psicológico y emocional por medio de técnicas que evidencia el desarrollo del personaje y la estructura narrativa del documental. Dziga Vertov con su película *El hombre de la cámara*, (1929) demuestra cómo la impresión de la realidad es reconstruida, filmando dentro de la película situaciones y modificándolas en su montaje para hacer reflexionar al público de cierta forma que éste pueda involucrarse con el film, Vertov reconstruye situaciones para generar nuevas reflexiones en el público, hablando mucho menos del mundo histórico en sí para reducir al actor social sobre el sistema textual, planteando nuevas cuestiones de interpretación en el texto reflexivo optando por la interpretación como tal en vez de pedir a otros que disfracen dicha objetividad en sí mismos.

Esta modalidad puede subdividirse en reflexiones como:

Deconstructiva; su objetivo es alterar los parámetros dominantes en la representación del documental, dirigiendo así la alteración del espectador con el convencionalismo generado por la obra.

Interactividad; todos los tipos de documentales tratan de generar un efecto en el público de concientización, es así que esta interactividad puede servir para utilizar de un modo reflexivo en pro de la conciencia del espectador con respecto al film.

Reflexividad estilística; Este tipo de documentar suele introducir quiebres y giros inesperados, los cuales hacen al espectador mirar el estilo de lenguaje que usa el director. Estos recursos estilísticos son usados como efecto reflexivo que corre el riesgo de manipular las actuaciones con un efecto textual en el lenguaje en sí en vez de crear un carácter reflexivo frente la construcción de dicho texto.

Ironía; este tipo, frecuentemente pierde la fidelidad del texto con la imagen, ya que las acciones dentro del cuadro se hacen abiertamente perdiendo el hilo de lo que en realidad se quiere decir, perdiendo objetividad en su discurso.

Parodia; se basa en la provocación de conciencia de un estilo característico o género; la sátira es el recurso más usado, con el fin de intensificar la conciencia de una actitud social con un valor problemático.

1.7 Documental Performativo

El documental preformativo se acerca mucho más a una obra experimental o de vanguardia, esto hace que la obra en sí aporte menos énfasis en la calidad del film para dejar de lado la historia por retratar. El mundo que representa este tipo de documental es de un carácter alto de subjetividad por medio del director, por eso en este tipo de documental el realizador es también considerado personaje de su propia obra ya que éste involucra de carácter preformativo sus ideas frente a la cámara. Por lo general estos documentos son narrados en primera persona con una aproximación mayor que otros tipos de documental en cuanto al objeto y el realizador, ya que estos documentales trabajan en diferentes circunstancias, ya

sea con la interrupción de la cámara en el hecho o la plena improvisación frente al objeto social.

Como ejemplo nacional esta el documental *Las Madres de la Plaza de Mayo (1985)* dirigida por *Susana Blaustein Muñoz y Lourdes Portillo*; este documento incluye instantes preformativos con un carácter subjetivo, en el manejo de la cámara, de la puesta en escena y el lenguaje, haciendo que la historia evolucione estéticamente. Los temas de estos documentales suelen ser controversiales e incomprensibles, etnias minoristas, y homosexuales, son algunos temas que se tocan y por ende documentalistas toman la idea de narrar este tipo de películas de una forma diferente y experimental a diferencia de otro tipo de situaciones sociales. En este caso los documentales tratan de abrir una brecha hacia determinadas oposiciones sociales en las que se encuentran estos temas, generando un cambio del espectador como ser social frente al tema expuesto, ya que adopta un modo diferente de la representación con diferentes lenguajes que involucran al espectador y generan un compromiso frente a lo que se ve.

No quiere decir que su forma de planteamiento frente al problema sea más o menos profundo frente a lo que documenta, este tipo de documental propone una nueva forma de transmitir un problema, claro está que a diferencia de los otros tipos, lo toma de una manera más personal, esto no quita el compromiso del autor frente al objeto social, el director solo toma otras herramientas para generar un discurso diferente, en el que prima la representación de su trabajo al espectador como en todas las formas de documentar; sin embargo, éste restaura un sentido de magnitud local, de lo específico y establecido. Este modo anima al autor para expresar sus ideales y así crear un vínculo con el público como lo hizo Pino Solanas en *La hora de los hornos (1968)*, con su estilo de montaje, musicalización, títulos muestra la neocolonización de América latina. En estos ejemplos queda claro el rasgo estilístico del autor y su subjetividad, en la que una imagen puede denotar diferentes

significados sin tener que ser radicales en cuestionar lo que se está presenciando, así las cuestiones de valor, creencias y significados se desligan de la objetividad, ya que lo que importa es la huella y el significante del aporte del autor a la película, sin embargo esto no difiere en que el espectador no pueda entender lo que se proyecta, ya que de cierta forma el espectador generará una experiencia y con diferentes emociones, las cuáles le darán al espectador su propia interpretación, sin comprometer al público con órdenes de lectura.

Analizando cada tipo de documental se concluye que éste, como la vanguardia, se origina con otro tipo de respuesta a la ficción; sin embargo, cada modo tiene predecesores que continúan hasta ahora y cada autor da un valor crítico referente a lo que documenta. Por esta razón los documentales no siguen exactamente los parámetros establecidos en cada uno de los diferentes tipos, sino que cada realizador opta por tomar elementos de cada uno; para crear estéticas y lenguajes propios sin una clasificación del producto audiovisual.

Capítulo 2. Mirada de autor

“No hay que olvidar, finalmente, el punto de vista autóctono del cine documental, el punto de vista latinoamericano. En la práctica hay más equipos extranjeros trabajando sobre Latinoamérica que nosotros”. *Guzman, P.* Madrid-París (1997-2011).

El documental construye una narración, una forma única de contar una historia o tema en particular. La mirada de autor es desde dónde el autor está ubicado para contar y desde dónde el público puede mirar. La cámara está relacionada con la mirada, ya que es la herramienta por la cual el realizador pone su postura ante determinado tema.

La película documental como una de ficción, es un discurso propio del autor, cuenta una historia de una forma en particular, con un proceso de investigación y análisis preliminar a su rodaje. La mirada del autor es reflexiva y propone un concepto del tema que documenta, relacionando el público y la obra, a través del enfoque que el autor toma de la realidad para narrar la historia. Como la literatura, el espectador ve desde la posición en que el escritor ofrece y elige contar, de la misma forma el documental se ve desde donde el director pone la cámara.

El documentalista desde el inicio enfrenta problemas en relación con el espectador, según la posición de la cámara, la puesta en escena y el montaje por mencionar unos ejemplos. El autor debe plasmar la fiel realidad de la historia, tal cual es, o por lo menos tal cual él la ve y la cuenta sin perder el hilo y la objetividad. Por esta razón, es sumamente importante distinguir entre una película documental y una de ficción; por ejemplo la altura de la cámara, sus movimientos y sonido son variables narrativas del discurso cinematográfico. Así que, se quiera o no, tanto el documental como la ficción, segmenta la realidad, mostrando solo un recorte de ella; de esta forma el autor transmite su mirada de dicha realidad para que el

espectador tenga la oportunidad de asumir esa mirada, como objetiva o no respecto a su propio punto de vista.

Quien elige el punto de vista de la obra es el director. El posicionamiento de la cámara, depende lo que él desee mostrar en la película, de lo que él comprenda y del valor ético que tenga con lo documentado. La mayoría de películas documentales registran temas sociales, de personas, de intereses científicos o naturales, así que su fidelidad y su ética frente a lo que muestra son muy importantes ya que es la imagen la que está en juego. Pese a ello, cada realizador es libre de opinar, expresar y contar un punto de vista positivo o negativo en lo que documenta.

2.1 ¿Por qué una película documental?

El documental nace de una respuesta a una situación en particular, en busca de una mirada, una opinión, una verdad, una relación, una solución una investigación o una interacción con lo que se documenta, por mencionar algunos ejemplos. El realizador es quien ve la necesidad de hacer un documental ya sea personal o para una comunidad. En relación con una película de ficción y una documentada, las dos pueden indagar sobre un problema y ayudar a su solución; sin embargo, el control del director sobre la ficción es superior a la del documental, variables como el montaje, la cámara son variables que se pueden controlar en el documental, pero estas son situaciones indiscutibles, ya que, sí o sí se debe poner la cámara en un lugar y montar de determinada forma para generar un concepto en la película. La ficción no solo maneja la cámara a su antojo, también a sus actores, partiendo del guión hasta su dirección.

Los personajes de un documental son personas naturales, las cuales representan la obra de sus vidas frente a una cámara, frente a un público. Estas personas se muestran de alguna forma, desnudos frente al espectador, claro que el realizador debe interactuar para que su cámara pueda ser invisible para ellos y no pierdan su naturalidad por la intervención de esta.

Los documentales tienen una mayor demanda cada día, las personas pierden el interés en la programación que muchas cadenas de televisión tienen, la salida a este problema, son programas novedosos con una aproximación al documental como los que descubren nuevos talentos para el canto o el baile, pese a ello, esto no logra una mayor audiencia, así que temas diferentes, reales y comunes del contexto actual piden ser vistos por un público nuevo. La aparición de canales temáticos promueve la cultura y por ende documentales sobre ella. La facilidad de interactuar unos con otros, la rápida globalización que Internet a logrado durante los últimos años demuestra que el fácil acceso a la información genera predilección a la hora de consumir, la elección de un producto audiovisual según sus gustos, según su horario y según el lugar en donde esté, hace que productos como el documental, películas, series de televisión sean las más solicitadas por ese público nuevo. Si la televisión no cambia y quita el estereotipo televisivo, podría desaparecer ya que la elección del consumidor y una programación a la carta es la nueva oferta para el público.

Los espacios en los festivales de cine para los documentales son cada vez más grandes, nacen diariamente, promulgan y promocionan la importancia del cine documental en la sociedad como parte de su cultura identitaria, conformando de esta forma una la red de distribución más grande. A su vez, las escuelas de cine y las universidades generan productos audiovisuales con mejor calidad en contenido y con un número de producciones que puede llegar a competir con las productoras convencionales, ya que el acceso a nuevas tecnologías hace que estudiantes e innovadores independientes produzcan piezas audiovisuales para nuevos mercados.

La película documental se elige cuando se requiere contar un hecho real; sin embargo, no se trata solo de eso, la ficción muchas veces se basa en las historias de una banda de rock o en la historia, como las guerras mundiales; pese a ello, estas películas recrean tanto a los personajes como el espacio en que ocurre la historia, a diferencia de esto, el documental

participa en tiempo y espacio real para ser lo mas fiel posible con lo que se cuenta. La migración en la capital porteña es cada vez mayor, sudamericanos, europeos, africanos, norteamericanos, son los que llegan para estudiar, trabajar o invertir en el país. Pero éste no es el caso de todos los inmigrantes, algunos vienen como refugiados políticos o por las guerras de sus países, otros están en el país sin trabajo, quizá porque no buscan, no quieren o no consiguen y encuentran en la delincuencia su oficio. La imagen de un país depende afuera y adentro de él, de los medios, la política, la economía. Los deportistas y los artistas, representan globalmente sus orígenes, pero, la mayoría de esa imagen depende de los inmigrantes, para que sean aceptados, amados, ignorados o discriminados al país donde llegan. Los medios de comunicación tienden a manejar la información a su conveniencia y aquellos que no lo hacen son los espectadores o lectores, los que no se convencen por la legitimidad de la información, así que, el documental es la mejor herramienta para mostrar la veracidad de esta realidad migratoria.

2.2 Ética del documental

La reflexión sobre la ética por parte de un documentalista es una parte que se liga directamente al problema desde el principio, el realizador se encarga hasta el final de otorgar su mirada objetiva y realista a la película según su percepción del mundo. De esta forma el director necesita plantear sus bases respecto de qué forma indagar e interferir en la realidad de los personajes reales de la historia, el reto se inicia desde que aparecen los micrófonos, las cámaras y el resto de equipos que se utilicen, ya que, desde ese momento se altera la naturalidad de una situación. La fidelidad de una película documental supera la ficción, ya que en ésta el dueño de la historia es el director y puede hacer con la obra las modificaciones que el crea necesarias, ya sea en la actuación de los personajes, la puesta en escena o un posicionamiento de cámara, sin embargo, en el documental sucede de

diferente forma, el dueño de la historia es el personaje y el crítico que dictamina la objetividad de la historia es el espectador.

Así que se encuentran dos puntos de vista, el del director y el del público, ya que son los encargados de la verdad; pese a ello, los puntos de vista solo son importantes cuando se habla de la imagen del documentado y la objetividad; esa verdad existente en la historia, tener cuidado en no trasgredirla de cualquier forma es un principio fundamental. Imposible es que un documentalista pueda mostrar la realidad tal cual es, o por lo menos, que lo sea para todo el mundo, las variables cinematográficas y la percepción de cada persona son diferentes unas de otras, por lo cual, el valor ético en la película pasa desde su inicio hasta su exhibición, porque que son los espectadores los responsables dar la veracidad de la obra. La naturalidad y objetividad del personaje son las variables que dictaminan la verdad del documental; sin embargo, la verdad esta directamente relacionada, con el tiempo, con el espacio, con el montaje por mencionar algunas. Los actores de una ficción están preparados para estar delante de una cámara y todo un equipo técnico detrás supervisando sus acciones, en el documental no hay actores, hay personajes reales, son naturales y están ajenos al lenguaje audiovisual, de hecho, cuando la cámara entra en su entorno modifica esa naturalidad, en ese momento el director necesita crear un lazo de confianza con el personaje para que este olvide o ignore los elementos diferentes que alteran su espacio.

Al igual que la película de ficción en el documental también hay una planificación y un orden para contar la historia, se eligen locaciones, preguntas, a veces un guión con libertades de improvisación que intenten de mostrar lo que el director vea conveniente, en alguna escena en especial.

Quitar, cambiar, modificar, cortar o alargar planos sonidos o acciones en el montaje de la película causa alteraciones en la obra, no sirve de nada si se trata de no alterar la normalidad del personaje durante el rodaje, si en la postproducción no se sigue la misma

objetividad del documento, ya que si no se respeta una de la otra, la película puede sufrir cambios de sentido, expresando y contando otras cosas que en la realidad del documento no han pasado. Eso no solo perjudica al personaje sino también la calidad de documental.

El documentalista en sí, tiene la oportunidad de trabajar y de interactuar con los personajes reales y su entorno mucho más que el resto del equipo. Es una parte importante tanto para el documental, la ficción e incluso la fotografía; la dirección del personaje en gran parte se trata de conocerlo y averiguar, que le gusta que no le gusta, sus motivaciones, sus miedos y para eso establecer una relación con el personaje además de ayudar a la obra crea un lazo sincero con la persona.

Cuando se llega a ese tipo de lazo con el personaje, por medio de situaciones dramáticas dentro del film, ya sea una pregunta un momento inesperado, un secreto o un recuerdo del personaje, la película cobra vida y se mueve a otro nivel de relato, se muestran los sentimientos, que quizás el director quería mostrar en su proyecto o salieron sin tenerlos en cuenta y ahora son una pieza rica que puede jugar un papel negativo o positivo en el ser del personaje; es ahí cuando el director se enfrenta a un dilema, si quiere hacer pública una buena escena, pero la cual dentro de la película disgusta o pone en peligro la imagen del personaje y terceros, o bien se encarga de eliminar una parte importante que se logró durante el proceso. La película, ya sea ficción o documento de la realidad, es subjetiva a la percepción de cada persona, esto hace que la autoría del director sea única e irrelevante, pese a ello, no se le quita valor a la importancia del valor tanto estético y ético que debe tener la película respecto a la historia y personajes que la conforman, ya que son ellos los verdaderos dueños de dicha historia.

2.3 Estética y referencias

Hace un poco más de medio siglo desde el aporte documental que hizo Ernesto Birri con su película *Tire dié* (1960), en la que muestra las condiciones de la vida en un barrio marginal de la ciudad de Santa Fe, Argentina. Lugar en donde niños y adultos, arriesgan sus vidas acercándose al tren que pasa por las vías mientras gritan a los pasajeros “tire dié” (tire diez centavos). El film habla de la riqueza económica y de recursos que tiene la ciudad de Santa Fe pero, la cámara abandona esa fachada y se dirige al punto más pobre de la ciudad donde familias viven. *Tire dié* esta construido en base a los testimonios de las personas que viven en el barrio del puente, en especial los niños que arriesgan sus vidas por unas monedas, la película muestra el desarrollo de una ciudad y contrapone la realidad de habitantes que viven en la miseria.

A través de las encuestas la película exhibe los testimonios directos de los habitantes, que responden a los relatos de sus vidas en general, de sus trabajos, sus angustias y esperanzas. Las voces fueron dobladas ya que el sonido directo no funcionaba; sin embargo, las palabras no se alteraron y Birri no tuvo tropiezo para expresar esa realidad ajena. El documental se enfatiza en mostrar esas diferencias abismales de la miseria y la solida economía de la ciudad de Santa Fe; la cámara de la película quizás es uno de los protagonistas de este relato cinematográfico, la forma en que ésta ignora a los niños desde el tren es la misma actitud de las personas frente a ellos, esa cámara es la que se encarga por momentos de marcar las posiciones sociales de la película y el gran abismo que hay entre ellas; sin embargo, también funciona horizontalmente frente a los entrevistados, manejando planos a la altura de los ojos y respetando cada punto de vista.

Los planos sucesivamente cortos y la ubicación de la cámara, narra explícitamente la realidad de los personajes, utilizando elementos de la película de ficción, con un montaje rítmico y una cámara activa. Pese a ello, Birri no deja de lado la función del documentalista y

crea su propio concepto referente a las imágenes, otorgando así su firma en cada una de ellas. La película termina con un primer plano de los ojos de un niño mirando hacia a cámara, la mirada deja un interrogante, un vacío, una culpa, un perdón y la búsqueda de una solución que quizá todavía no se encuentra pero sí la misma mirada que aún se refleja en los ojos de muchos. *Tire dié* busca una mirada diferente por medio de sus imágenes, la provocación de la pobreza de esa ciudad, claro que esto se debe a los estudios cursados por Birri en Roma, ya que el auge cinematográfico del momento en Italia era el Neorrealismo, movimiento que se inició a principio de los cincuenta y traía consigo la pobreza y la penuria pos guerra.

Este dato ayuda a comprender la obra de Birri no solo en sus documentales sino también en sus películas, sin embargo en *Tire dié* hay una mirada innovadora que se escapa de ese Neorrealismo y se implanta en la realidad social más que en su estética, ya que trata de crear un concepto, estético, político, económico y social, en donde se expone un registro de la realidad de los personajes.

Por otro lado el falso documental *Agarrando pueblo (1978)*, de Luis Ospina y Carlos Mayolo, integrantes del grupo de Cali, filman en 16mm, una película de 28 minutos de duración, en ella se muestra la forma en que directores nacionales e internacionales graban la miseria en países subdesarrollados; el documental se basa en mostrar como la imagen de diferentes personas se usa para venderla en cadenas de televisión nacionales e internacionales, pasando por festivales, ganando premios y lucrándose con ellos. *Agarrando Pueblo o Vampiros de la calle* como se tituló internacionalmente, muestra la actuación de Mayolo, caracterizando a un director que divaga junto a su equipo por las calles de Cali y Bogotá buscando personajes y situaciones que muestren la miseria. La falta de empleo, la demencia, la prostitución, la delincuencia y la indigencia son algunos de los temas más buscados durante la película, la forma en que se capturan las imágenes a plena luz del día

son provocadoras tanto para el documentado como para el espectador, ya que el director junto a su camarógrafo tratan de buscar que la toma se vea lo más cruda posible para que ésta sea llamativa y significativamente atractiva para representar dicha miseria.

La película hace uso de dos cámaras, una en color y otra en blanco y negro, creando así dos atmósferas, dos situaciones y dos estéticas, por una lado la cámara a color se encarga de grabar todo lo que se supone es el documental que se está haciendo para vender a la televisión alemana como es mencionado en el film y por el otro lado está la película en blanco y negro, la cual muestra la realidad del cómo se consiguieron las imágenes de dicho documental, escenas de soborno y de la contratación de una familia para que actúen como pobres y digan la falta de recursos económicos e intelectuales que carecen. La utilización del montaje en la película es un factor enriquecedor durante la película, ya que gracias a él, se puede hacer la contraposición de las dos miradas, de las dos imágenes dentro del documental y así entender cuál es el fin del documento.

De esta película sale el término "Pornomisería" el cual alude a ese acto del lucro indebido de la imagen ajena, tanto Ospina como Mayolo, conscientes de ese término y de las películas que perjudicaban la imagen de personas, hicieron cine no para estar él si no para contar algo por medio de él, la película es una fuerte y directa crítica a ese tipo de películas, tanto así que una de las escenas finales, Mayolo intenta sobornar a un indigente dándole dinero para que se deje filmar, pero éste no se deja sobornar, toma el dinero y se lo pasa por el trasero con el objetivo de demostrar que él no tiene precio; pese a esto se continúan haciendo documentales, noticieros, o fotografías que se lucran con la indebida utilización de la imagen de terceros. *Agarrando Pueblo* desafía herramientas de la industria cinematográfica para mostrar una verdad, haciendo uso de las mismas herramientas que otros directores han construido para hacer discursos sobre el "tercer mundo".

Capítulo 3 “Pornomiseria”

“El cine independiente colombiano tuvo dos orígenes. Uno trataba de interpretar o analizar la realidad y otro que descubría dentro de esa realidad elementos antropológicos y sociales para transformarla”. (Ospina, S.F)

El cine latinoamericano en los años setenta carecía de recursos económicos para llevar a cabo producciones y mostrarlas internacionalmente, algo no muy lejano a la realidad actual; sin embargo, las herramientas técnicas y tecnológicas de esa época no se comparan con las nuevas plataformas de comercialización, como lo es Internet y la cantidad de festivales independientes que nacen cada año. Pese a ello, la ley de apoyo al cine apareció en Colombia a principios de esa década, fue importante alrededor del contexto del cine, ya que tanto la cinematografía como la historia del mundo estaban cambiando significativamente. Mientras nacían utopías colectivas, el hipismo, el Mayo Francés en el 68, Praga y Berkley; en Colombia sucedía de alguna forma lo mismo con las nuevas ideas libertinas. En Cali a pocos años de las filmaciones de los Lumière en Francia, se realizó la primera película muda, *María* (1922), después la primera película sonora *Flores del Valle* y la primera película a color *La Gran Obsesión* (1954). Así la ciudad tomaba el nombre de “Caliwood” por la creciente industria cinematográfica que se vivía. Carlos Mayolo, Luis Ospina y Andrés Caicedo serían los creadores de la revista “Ojo al Cine” y el “Cine Club de Cali”. Mientras, Colombia sufría los sabores amargos de la guerra entre el pueblo revolucionario (la guerrilla) y el Gobierno de Estado; a su vez, el mercado de las drogas crecía y se convertía en un sinónimo de la patria, la falta de educación y la política corrupta hablaba de la imagen de un país, no solo violento, también con una mala repartición del dinero entre las clases sociales, como en la mayoría de los países sudamericanos que se caracterizaban por la pobreza económica, la prostitución, niños robando, personas en situación de calle y gente mendigando como si fuese su trabajo diario. Este tipo de temáticas se convertirían

rápidamente en un tema de debate bastante interesante para mostrar en una película documental, así que no llevó mucho tiempo para que la miseria se empezara a documentar, convirtiéndose en mercancía fácil de comercializar, especialmente afuera del continente sudamericano, donde es opuesto a la opulencia del nuevo público. Esto se difundió rápidamente entre directores generando varias producciones en poco tiempo, así el afán de comercializar y vender dichas películas sobre la miseria dejaban de lado una verdadera ponencia frente al tema, ya que la velocidad de facturación hacia de la investigación poco comprometida con la causa del sujeto documentado. Esto no permitía descubrir nuevas premisas o interpretaciones de la pobreza sino que, al contrario, crea crudeza frente al tema que rápidamente se convertía en un género como Mayolo y Ospina llaman cine "miserabilista" o "pornomiseria". Esto causa en Colombia un momento de inflexión en el cine sobre la forma de contar historias, ya que la exhibición en los cines se transformaba más en espectáculo de la pobreza ajena que en una película independiente documental, en busca de un bienestar para el documentado como transformación social.

Mayolo y Ospina acreditan, en algunas de sus entrevistas, que los realizadores de aquellas películas son de burgueses que sacan beneficio y lustran sus apellidos en marquesinas retratando, a través de estereotipos y tremendismo, una realidad que desconocían y les era totalmente ajena. Al igual que otros países vecinos como Brasil o Venezuela, logran la conmoción en grandes festivales en Europa con este tipo de producciones, ganando reconocimiento tanto en el cine como en la televisión, hasta ser aclamada en foros intelectuales como una denuncia social artística. Mayolo y Ospina quienes participaban como críticos de cine, quisieron llevar la crítica de cine al cine mismo, así encuentran una corriente adversa a ese tipo de cinematografía que se hacía más común en el continente americano y europeo. Indignados; los dos cineastas deciden hacer un falso documental, *The Vampires of Poverty* como se lo conoce internacionalmente o *Agarrando Pueblo (1978)*, es uno de los

pocos falsos documentales de esa década, con una importancia no solo temática sino en su propia estructura, que dota al cine sudamericano un nuevo punto de vista. *Agarrando Pueblo* logra una importante reseña dentro de la cinematografía colombiana, involucrando la improvisación de actores naturales, con un lenguaje fresco y una aproximación tanto al cine imperfecto de Julio García Espinosa como al tercer cine de Fernando Solanas, enfatizando en la liberación del pueblo de la "neocolización" en América Latina, en su manifiesto al cine *Hacia un Tercer Cine*. (1969)

En la entrevista hecha por la revista de cine "La Fuga", Ospina expresa que el término "Pornomiseria", nace de los debates que tenía con su amigo de la infancia Carlos Mayolo, donde criticaban aquellas películas, en su mayoría cortometrajes que tenían una exhibición obligatoria en Colombia, los cuales, registraban, pobres en las calles sin ningún compromiso social para ellos. Así nace *Agarrando pueblo* una crítica de cine "en el cine mismo". (Ospina, 2008, p. 61).

La película fue filmada en Cali y Bogotá, haciendo énfasis en la miseria de los habitantes de la calle, Alfredo García interpretado por Mayolo, es el director inescrupuloso que va junto a su camarógrafo, Eduardo Carvajal, buscando temas polémicos para mostrar en la televisión alemana, tal como ellos lo dicen en la película. Se filmó en 16mm, alternando entre color para las escenas fuera de cámara y el blanco y negro para el registro de las escenas del documental dentro de la película. García, después de capturar algunas tomas sobre unos niños viviendo junto a su madre en la calle dice: "Creo que quedamos como unos vampiros, como unos malditos vampiros", éstos son algunos de los comentarios que expresan el punto de vista de Mayolo y Ospina respecto, a este tipo de "directores de la miseria". Otra escena que abarca la problemática de la película, sucede en Bogotá, todo el equipo de rodaje se encontraba alrededor de una fuente de agua, observando como niños en indigencia o "gamines" como se les llama en Colombia, se bañan sin ropa delante de las cámaras; García

interpretado por Mayolo les empieza a tirar monedas en la fuente para que estos se lancen y las recojan, la escena “decadente” se torna intensa, cuando uno de los espectadores naturales, atraído por la cámara empieza a discutir diciendo: “Esto es una falta de respeto, vienen acá y se aprovechan de nosotros para mostrar eso por allá, en otros países”, otro individuo natural le contesta: “ Pero esa es la realidad déjela que la muestren, que todo el mundo sepa” y le contesta el anterior individuo “¿Pero eso para que?, si lo que hacen es dañar nuestra imagen y solo se vienen enriquecerse aquí, ¿para que le toman fotos? no sean estúpidos, acá vienen todos los gringos a ganar de ellos, a vivir de ellos (los niños), solo hacen sino sacar libros y fotos y nunca nos ayudan hombre”. Estas escenas dejan en claro la oposición de Mayolo y Ospina al igual que la del personaje ocasional, el cual representa la voz del pueblo frente a esta problemática. *Agarrando pueblo*, es una pieza con un pensamiento noble sobre la pobreza y sus individuos, la cual otorga un discurso no solo desde el punto de vista de los directores, sino, que también deja la impronta negativa por parte de personas naturales frente este tema.

La “pornomiseria” llega mostrar imágenes tan crudas que desgastan las cualidades y valores humanos de los personajes representados, donde lo único que les conceptualiza es la supervivencia. Los directores que se aprovechan de la pobreza ajena, para obtener beneficios tanto económicos como de prestigio artístico o académico por mencionar algunos, son nombrados por Ospina y Mayo como los “vampiros de la miseria” quienes “roban” imágenes y explotan la imagen más decadente de ellos, para causar cierta impresión del público. Así La “pornomiseria” entonces, consiste en un mercantilismo de exclusión, creando un imaginario social concentrado en el sensacionalismo o “amarillismo”

La “Pornomiseria” es un término específico para el cine, usado por estos dos cineastas colombianos, para describir las producciones documentales que denotaban la carencia humana en la que viven diferentes personas; sin embargo, la televisión, la prensa escrita y la

radio son algunos de los medios por los cuales circulan imágenes, artículos y otros recursos, que son usados para llamar la atención del espectador. "El sensacionalismo es la tendencia a producir, sensación, emoción o impresión, con noticias, sucesos". (Larousse, 2009), esta definición no alude a una expresión negativa hacia lo que expresa, sin embargo es usada muchas veces para referirse a la "mala" prensa que de cierta forma denigra la imagen de las personas.

Los medios de comunicación, buscan constantemente llegar de una forma directa con una exageración y especulación de los hechos con la intención de generar más audiencia, en especial la televisión y la prensa. Este tipo de productos se identifican fácilmente, por ejemplo, son muchos los canales de televisión, donde los reality exponen los defectos de aquellos participantes que para ganar dinero o convertirse en un personaje famoso de la farándula, se ponen en diferentes circunstancias que perjudican su propia dignidad. No obstante los periódicos, usan sus portadas con titulares escandalosos, algunos de doble sentido que ponen en riesgo el valor moral del sujeto o sus allegados, desde familiares hasta un país entero. Lo contrario sería tener autenticidad con el tema tratado, mantener la neutralidad y la objetividad, sin embargo, estos se violan con el apuro de remarcar en forma desproporcionada una información determinada.

En Colombia, Eliana Álvarez, directora de contenidos de la Corporación Colombiana Digital, cuenta en uno de sus artículos como los casos comunes del contexto colombiano, como las drogas, la política, los narcotraficantes, la farándula y los supuestos programas que asumen casos de la vida real los cuales en verdad están guionados, son los ejemplos estadísticos mas vistos por el público colombiano, pese a esto, la problemática al respecto no es saber que es lo que se ve en los programas de televisión sino el ¿por qué? los producen. El llamado rating, es el motivo por el cual los canales de televisión o cadenas de radiodifusión trabajan constantemente, con la intención de comercializar y vender el programa como

cualquier otro producto. Sin embargo, lo que genera una mayor preocupación es cuando se consumen dichos productos audiovisuales, ya que, de cierta manera se esta contando y conociendo la historia de un país narrada desde el imaginario de un libretista. El Share como se le conoce mundialmente, es el medidor de audiencias de la televisión y da las cifras de cuantos televisores se encuentran encendidos en determinado canal, clasificando todo tipo de temáticas. Gracias a diferentes factores, los programas de televisión, revelan diferentes comportamientos que son marcados por otros tipos de valor moral y ético, en donde la sociedad de consumo configura tales valores de los individuos exhibidos en la pantalla chica, algunos positivos y otros negativos, sin embargo, son la decadencia de estos los que provocan un sin fin de reacciones en el espectador llevando el rating a lo más alto.

3.1 Antecedentes audiovisuales de “Pornomiseria

El cine ejemplifica y captura las imágenes provenientes de un contexto social, político y económico, la historia de una película documental o que hable de temas sociales parte del análisis de la realidad de dicho espacio. Es así como el cine, la televisión y otros medios de comunicación utilizan la información de diferentes fuentes para involucrarlas en determinado tema para determinada audiencia, la cual se clasifica en diferentes gustos.

La “pornomiseria” como se ha expresado anteriormente, abarca los temas socioculturales decadentes de los países “tercermundistas”, para utilizarlos como mecanismo mercantil en la reproducción de regalías. Contextualizando dicha problemática en países como Colombia en el que se genero una postura cinematográfica en contraposición de películas “miserabilistas” y en Argentina donde se es necesario tener en cuenta la historia de estas repercusiones sociales desde abordaje de producciones audiovisuales, se encuentra en primera instancia la películas colombianas, como la vendedora de rosas de Víctor Gaviria,(1998) que relata la vida niños y adolescentes que habitan las calles de Medellín, centrándose en la vida de Mónica, *La Virgen de los Sicarios* dirigida por Barbert schroeder, (2000). En Argentina

Producciones como, *Pizza, Birra y Faso* co dirigida y co escrita por Bruno Stagnaro, Adrián Caetano, (1998), *Okupas* por Bruno Stagnaro, (2000), o el canal informativo Crónica Tv, son algunos ejemplos que ejemplifican la “Pornomiseria” sensacionalista en Argentina.

Medellín, anteriormente catalogada por ser una de las ciudades más peligrosas de Sudamérica, estereotipada por tener al narcotraficante más importante hasta la fecha, Pablo Escobar, y víctima de injusticias sociales por las guerras entre, el narcotráfico, el paramilitarismo y el estado. La década de los noventa, una de las más complicadas para la capital antioqueña, tras la incrementación de asesinatos no solo entre los grupos armados, sino entre las bandas criminales de las “comunas”, conocidas por albergar la miseria y el crimen desde la temprana edad, como se podría comparar con las “favelas” en Brasil. Así aparecía cada vez más común el “sicariato” por la cantidad de delincuentes y las guerras entre pandillas, generando marginalidad alrededor de la ciudad. Era el momento de la proliferación de personas afectadas por la violencia del país, como los desplazados, quienes les toca abandonar sus casas por la irrupción de la guerrilla, intoxicación e indigencia en las calles, la extorsión y los secuestros, son algunos ejemplos de toda una cadena de problemáticas sociales que hicieron que el cine colombiano produjera películas que relatan las historias sobre la situación actual con la caracterización del cine “Pornomiseria”.

Colombia vivía un desorden político, social, cultural y económico la imagen colombiana se centraba en los factores decadentes de la sociedad, las películas no fueron la excepción, la nuevas producciones colombianas construían una imagen identitaria marginal sobre el país, este cine no comprometía al pueblo en busca de un mejoramiento interno, la idea de realizar un cine en el cual se incluyan la decadencia de valores arraigados era necesario para mostrar la historia en al que vivía Colombia, era necesario construir un objetivo sólido de denuncia que ayudara a la creación de una verdadera identidad nacional, no es solo de mostrar las imágenes sensacionalistas para decir que mal esta el país y nadie ayuda

arreglarlo, la idea del cine como tal según Mayolo y Ospina, necesitaba dar un paso más profundo y alejarse de la superficialidad del caos por el que atravesaba el territorio colombiano. Sin embargo las películas no apuntaban hacía un público nacional para concientizar dicha decadencia, sino, por el contrario, las películas llegaban a festivales europeos donde recibían la conmoción del público sin ninguna respuesta o solución para dicha problemática.

Víctor Gaviria, muestra en la película *La Vendedora de Rosas* la vida de Mónica, una niña sin hogar que vive en una pensión en el centro de la ciudad de Medellín junto a otras niñas pequeñas, ella se dedica a vender rosas por las calles o las discotecas durante todo el día. La producción es caracterizada por actores naturales y los espacios reales de cada personaje dentro de las comunas de la ciudad antioqueña, donde la mayoría de las familias escapan de la marginalidad y de la pobreza para buscar la mejor manera de sobrevivir. Lo importante que representa ver esta película, es entender el objetivo fundamental de mostrar al espectador la peor circunstancia de la problemática y contraponer una solución que la promueva, sin dejar de lado la reflexión del producto. Gaviria plantea que el camino más indicado para contar las historias marginales, es que sean narradas con mayor coherencia y así éstas puedan alcanzar una mayor audiencia, construyendo personajes cotidianos para que actúen de forma natural e interpreten su propia realidad. Gaviria aprendió su metodología para hacer este tipo de cine con personajes comunes ya que él no tuvo una formación de cine; sin embargo, participaba en video clubs donde le tomaba cariño a los films por medio de sus primeras películas, todas influenciadas por el neorrealismo italiano. Pese a esto su no se puede catalogar como documentalismo, ya que él no se aparta de la ficción en ningún momento; sin embargo, deja en sus películas una impronta, haciendo que el espectador se haga cargo de la realidad, se conscientise, para que se pueda identificar con los personajes o situaciones que la película presenta. Hay que tener en cuenta que este

tipo de películas, cuentan en un solo espacio, todos los elementos propios de una cultura social reconocida por sus espectadores; utilizando elementos puntuales, como los espacios físicos reales de cada personaje, su lenguaje corporal, lingüístico, su actitud y pensamiento. Ya que son estos elementos los que hacen que el espectador crea objetivo lo que ve en una realidad social identitaria.

En el análisis realizado por Eduardo Amadeo (s.f), economista y actual diputado de la Nación argentina, explica la crisis del 2001 en su artículo, *Argentina, de la crisis a la cohesión social* afirmando que desde los inicios de los 90, el país venía de una fuerte crisis económica llamada por algunos "Argentinazo", la cual produjo la renuncia el 20 de diciembre del 2001 del presidente Fernando de la Rúa ya que no se podía hacer cargo del ese puesto después de la decisión que tomo en ese mismo mes el Gobierno de limitar los retiros y extracciones de dinero en efectivo, en base a bancarizar a toda la población sin considerar que esto dejaría literalmente sin ingresos a trabajadores formales y diversos, desde empleadas domésticas hasta vendedores callejeros o empleados en pequeños talleres; así, el presente hecho tuvo como nombre "El corralito"

La clase media argentina no fue la más afectada ya que los pobres tenían una menor entrada de ingresos y la mayoría de ellos no poseían ahorros, lo que hacia su recuperación mucho más lenta que las otras clases sociales; sin embargo, fue la clase intermedia la que más disminuyo por la escasez de empleo que se vivía. Muchas empresas cerraron por que no tenían como pagar y producir productos por la ausencia de dinero. Por ende las protestas por parte de trabajadores, de estudiantes y de profesores por mencionar algunos se tomaron las calles de Buenos Aires expresando su desacuerdo con la situación actual de su país; supermercados y tiendas fueron saqueados por la gran falta de recursos que carecía el pueblo argentino. Ya en el 2001 y el 2002 empezaría sin muchos cambios sociales, la situación económica trataba muy lentamente de mejorar para todo el pueblo argentino.

A pesar de esto, el mundo seguía girando, aunque de otra forma y con un cambio inmenso en la sociedad argentina, los medios de comunicación serían los principales narradores de la historia actual de Argentina, series de televisión como *Tumberos* (2002) del director Adriano Caetano no se harían esperar, temas controversiales y decadentes del contexto se convertían en las nuevas imágenes del cine y la televisión. *Tumberos*, producida por la productora Ideas del Sur, lograron una identificación con la situación del país y con su público. Sin embargo, ésta no era la primera producción que lograba resaltar este tipo de temáticas, *Okupas* una serie producida en el 2000 por la misma productora (Ideas del Sur) y dirigida por Bruno Stagnaro hace referencia a la marginalidad de esa época. Dos años atrás fue estrenada la opera prima *Pizza, Birra y Faso*, dirigida por el uruguayo y ya mencionado *Ariano Caetano* y *Bruno Stagnaro* los mismos directores de *Tumberos* y *Okupas*, estos datos no son solo interesantes, sino también importantes, ya que se podría decir que gracias a estos jóvenes directores, que mantienen las mismas temáticas en estas tres producciones sobre la decadencia del momento, generó nuevos discursos de representación el cine argentino, que ya venía desde la década de los 90 mostrando una postura diferente. Con estas producciones, tomando otro rumbo, otra temática, otra mirada más hacia el contexto de la Argentina de ese momento. Sin embargo, *Tumberos* es un producto mercantil que hace de la miseria de unos un espectáculo para otros, por lo cual recibió seis estatuillas en los premios Martín Fierro. La serie manejó un discurso sin pudor, con una “deshumanización” desde su primer capítulo, un producto que logró la acogida por sus contrastes crudos y sus caóticas historias. Así, la producción aborda y cuenta la realidad por la que pasaban las cárceles, usando por momentos recursos del documental sin abandonar la ficción, construyendo desde la ficción, la realidad de los prisioneros, tanto en su jerga callejera, vestuarios verosímiles, entre otros. *Tumberos*, le permitió a estos directores expandir una nueva poética utilizando nuevas técnicas de iluminación natural y planos que no priorizaban

una composición, cosa que incomodaba, ya que no eran una molestia para la temática que la serie abordaba. Por otro lado, *Pizza, Birra Faso*, desde el inicio nos está relacionando con lo que se va a ver, la película aborda la pobreza, exclusión social, marginalidad, y la decadencia a través de los jóvenes personajes de la historia. Esta producción tiene el mérito de ser una de las primeras películas en cuestionar los cambios del contexto argentino, además de elegir una estética cruda y desordenada, para contar este tipo de problemáticas. La película, durante su proyección mantiene un juego constante con el público. ya que estos fueron afectados por el desorden y la desestabilización del estado, tal como sucedía dentro de la película, la falta de empleo y la marginalidad tomaban las calles de Buenos Aires; evidente desde la primera escena en donde dos amigos, el cordobés y Pablo con la ayuda de un taxista, roban a los pasajeros que suben al taxi. Pese a esto, el discurso construye una cierta mirada, con una propuesta interesante que parte de la reflexión sobre los cambios sociales que sufría Argentina. Esta película es una de las primeras que nacen con el nombre de "Nuevo Cine Argentino". Caracterizado según Amado en la originalidad de formas y la flexibilidad de sus apuestas estéticas en el que predomina el presente sociocultural que lo contextualiza, sin asociar a un plantel, una predilección o movimiento sino, más bien a un grupo de realizadores que descubren en las situaciones de producción la creatividad para construir el relato. (Amado, 2002, p.87-88).

Capítulo 4. Proceso investigativo, la migración africana y boliviana en Buenos Aires

En la Argentina no se puede dejar pasar por alto el tema migratorio. El persistente tráfico migratorio de varios continentes que han llegado a la Argentina, son quienes conforman la gran parte de ésta sociedad, con una historia que se conoce desde hace mucho tiempo.

En 1850, la Argentina se convirtió en un atractivo espacio de inmigración europea, a la vez que mantenía intercambios territoriales con los países limítrofes. Un siglo después, son los argentinos los que están emigrando fuera de su país, la mayoría dirigiéndose a tierras fuera de todo el continente sudamericano. Estos intercambios se buscan con el fin de generar estímulos favorables para los inmigrantes, muchos en el mercado laboral, la oportunidad de servicios públicos y sociales, todo lo que produzca un crecimiento personal y social; sin embargo esto no es una tarea sencilla.

Como en otros países la inmigración, contribuye a las naciones, y la Argentina no es la excepción, gracias a las diferentes actividades que realizan los inmigrantes en el pilar económico, demográfico y cultural del país, ha sido posible el nacimiento de pueblos y ciudades alrededor del estado; al igual que un creciente desarrollo en actividades enriquecedoras, como lo es la expansión cultural mediante la convivencia de diferentes costumbres, etnias y creencias, que hacen fortalecer la identidad de la nación, entre otras cosas.

Según el perfil migratorio de Argentina 2012, la inmigración de ultramar que inicio a partir de mediados del siglo XIX favoreció de manera notable la población del país, contribuyendo desde 1881-1914 con más de 4.200.000 habitantes. Entre los que se encuentran países como: Italia con (2.000.000), España con (1.400.000), Francia con (170.000) y Rusia con (160.000). Las fuertes olas inmigrantes iniciaron previamente a la primera guerra mundial; tanto así que en 1914 la cantidad de inmigrantes en el país logró su máximo nivel histórico,

con un valor del 30% en el total de la población. A su vez, en el mismo periodo se vio una creciente tasa del 35% en el retorno al país de inmigrantes argentinos, sin embargo, con un numero por debajo del nivel registrado en otros países americanos Devoto, 2003,

La inmigración europea, en su mayoría por hombres jóvenes que provenían de un origen rural, fueron influenciados por la gran marea de olas inmigrantes, instalándose generalmente en las zonas urbanas, pese a ello también enriquecieron el desarrollo del interior del país, llegando a tierras que no habían sido explotadas hasta ese momento. Esta circulación inmigratoria tuvo acogida en pleno crecimiento de la economía argentina, en especial la parte agropecuaria, donde millones de hectáreas fueron usadas para plantar diferentes clases de cultivos, trasformando al país en una buena oportunidad para la llegada de inmigrantes. Todo esto acompañado del gran desarrollo de las vías ferroviarias, que causaron un progreso significativo en la economía, del cual muchos trabajadores inmigrantes participaron para construirla.

Por otro lado, la inmigración fronteriza, tiene historia en la Argentina desde antes del origen del Estado, moviéndose de una lado a otro con los países que la rodean, al mismo tiempo que desarrollaban dinámicas comerciales. Al inicio del siglo XX, la cantidad de inmigrantes de los países vecinos llegaba a un número de 200.000 personas. (CEPAL, 2006)

Usualmente, los inmigrantes limítrofes se dedicaban a trabajos por temporadas, lo cual significaba trabajar en diferentes actividades dependiendo de la estación del año, algunas como: Azucarera, Tabaco, recolección de frutos, entre otras. Por esta razón a mediados del siglo XX las mayores comunidades inmigrantes habitaban las áreas más cercanas a la frontera, ocupando lugares geográficos que carecían de población, llegando así a moverse rápidamente a las áreas más urbanas en la que se priorizaba a Buenos Aires

Ahora bien, la inmigración contemporánea de inmigrantes no cesa en el país, y más aun cuando la ley 25.871 que rige la política argentina fue sancionada el 17 de diciembre de

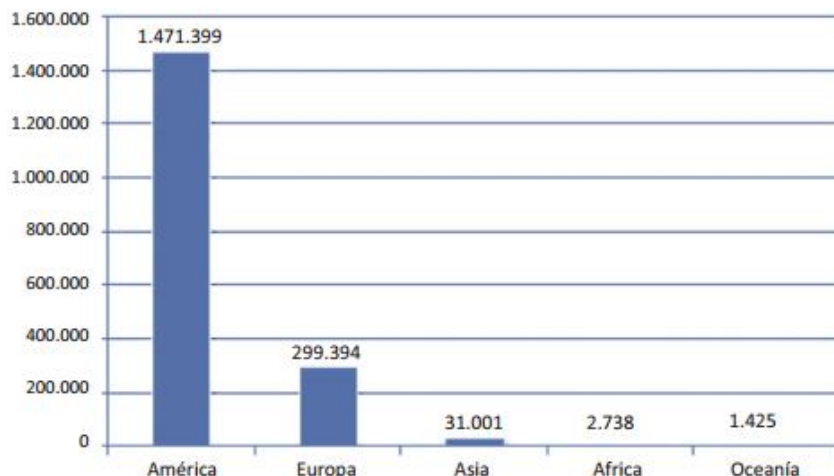
2003, y promulgada por el entonces Presidente Nestor Carlos Kirchner en el año 2004. Como lo afirma el Director Nacional de Migraciones del Ministerio del Interior, Martín Arias Duval en el artículo, Impacto de las migraciones en la Argentina (, 2012, p. 13)

En los últimos años, ha venido cambiando las políticas de los derechos humanos y de la interacción regional, con ésta ley se viene cambiando el estigma migratorio. Mucho tiempo se lleva pensando que la prohibición de los límites fronterizos entre naciones es por la protección de la soberanía y la seguridad interior, así que se busca la expulsión de inmigrantes "ilegales", pero según la nueva mirada desde el punto de vista de Martín Arias, las políticas restrictivas se desvanecen para integrar al inmigrante a la sociedad receptora, mediante el reconocimiento y la tutela de sus derechos. La nueva normativa obliga al estado asegura las condiciones que les garanticen la igualdad a los extranjeros, y los mismos derechos que los nacionales, con la exigencia de los servicios sociales, como la salud pública, la educación, la justicia, el empleo, acceso a bienes públicos y la seguridad social.

El último censo fue realizado en el año 2010, éstos se hacen cada 10 años y permiten observar los cambios significativos que tiene cada nacionalidad teniendo en cuenta todas las naciones que llegan a la Argentina como la actividad de la Argentina misma. Si bien esta información acontece cada década, quiere decir que no deja observas cambios migratorios en términos de poco tiempo, sin embargo, son datos que aportan al conocimiento sobre el fenómeno actual de la migración en el país.

Los datos difícilmente pueden ser exactos ya que muchos ciudadanos no son concientes o no saben sobre de la importancia estadística que estos estudios brinda, saber cuanto ha crecido la población, no es solo saber las cantidades y diferencias que hay de un censo pasado al nuevo, se trata de padrones económicos y sociales que ayudan a promover mejoras sociales, políticas y culturales para cada una de las naciones inmersas en el país.

Gráfico I: Población nacida en el extranjero residente en la Argentina, en números absolutos, 2010



Fuente: INDEC, Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas 2010.

El total de la población proveniente de países extranjeros corresponde a un 4,5% respecto a el número total de personas censadas. Mientras que el 81,2% del total de extranjeros en la Argentina proviene de países americanos, seguida por el continente europeo con un (16,5%); Asia con (1,7%); África (0,2%) y Oceanía (0,1%).

Actualmente según el *Perfil Migratorio del 2012 que otorga la Organización internacional de las Migraciones (OIM)*, el total de la población inmigrante de origen americano es (1.471.399), del cual el 84,6% corresponde a los países que limitan territorialmente con la Argentina. Esta población se constituye por un 36,4% de paraguayos, un 23,5% de bolivianos; un 13,0% de chilenos, el 7,9% de uruguayos y el 2,8% de brasileños, en cuanto a los peruanos representan el 10,6% del total de inmigrantes americanos. Este orden se ha mantenido desde el año 2000 y demuestra, primeramente, la fluida llegada de inmigrantes peruanos en ese transcurso de tiempo, al igual que el predominio de los paraguayos y bolivianos en ser los de mayor actividad migratoria. Sin embargo hubiera podido ser mayor, pero debido a la crisis política y económica del 2001-2002 en la Argentina, obligo a muchos

inmigrantes bolivianos migrar hacia España desde su países de origen o desde la Argentina. (Perfil Migratorio de Argentina, p. 33).

Por otra parte, Chile también disminuyo su migración ya que su situación política y económica a demostrado ser una de las más sólidas de America en los últimos años, así que se ha convertido en un país de inmigración, tanto así que muchos inmigrantes chilenos en la Argentina y otros países se han devuelto a su país de origen.

4.1 Inmigración boliviana

El 16 de febrero de 1998 se firma el primer Convenio de Migración entre Argentina y Bolivia (ley 25.098 publicada el 7/5/1999) destinado a nacionales (originarios) de una de las Partes que desearan establecerse en el territorio de la otra “para desarrollar actividades formales en relación de dependencia”, sea que desearan ingresar como regularizar su situación. (García, p. 88)

Al repasar la historia argentina, Se puede observar como los inmigrantes europeos, trajeron sus costumbres, su cultura y sus técnicas agrícolas para usarlas en la producción local, permitiéndose aplicar sus conocimiento en varios lugares de la Argentina, con prioridad en la capital bonaerense; donde italianos, españoles y portugueses cultivaban y comercializaban al inicio del siglo XX. Gracias a ello los inmigrantes bolivianos son los que han continuado con ésta destreza desde finales del mismo siglo y a comienzos del XXI.

A partir de la década de los años 30, la migración de países limítrofes que llegaban a la Argentina fueron la solución a la minima mano de obra que existía en el sector primario de las economías de los países vecinos. Trabajadores provenientes de Bolivia, Uruguay, Chile y Brasil llagaron a la Argentina con el ánimo de realizar tareas temporarias donde eran mejor remunerados que sus propios países, realizaban actividades en la contracción, las industrias manufactureras y la cosecha de vid entre otras. La inmigración de mayor participación fue la boliviana, que empezó a propagarse por los limites fronterizos hasta llegar a la capital porteña, encargándose de prolongar las tradiciones horticultura, hasta llegar actualmente hacer los lideres, tanto en la producción como en la comercialización de hortalizas, no solo

en la capital sino también en las grandes áreas rurales que se extienden alrededor de las más importantes ciudades del país con excepción de Buenos Aires. Creando un mercado laboral superior entorno a la actividad agrícola, con una estructura sólida, que se encarga de generar relaciones sociales entre su propia comunidad para continuar con su crecimiento.

Por otra parte, en el año 2001, según el Censo Hortícola de la provincia de Buenos Aires, alrededor de cuatro de cada diez establecimientos pertenecen a productores de origen boliviano, de los cuales algo más del 60% son productores familiares.

La mayoría de esta comunidad migratoria son provenientes de los valles andinos como: Tarija, Cochabamba, Oruro; lugares en donde se trabaja la tierra con características campesinas; pertenecientes a hogares de cultivadores y productores de habas, papas, y maíz. En estas viviendas se ha enseñado a trabajar en el campo agropecuario y, otras veces en más sectores de la economía, como la construcción y comercialización de productos textiles entre otros.

Al parecer la creciente ola de trabajadores bolivianos en la agricultura proviene por su experiencia como cultivadores en su país de origen, en donde adquieren esa capacidad desde las temprana edad por la enseñanza de sus familias, sin embargo no solo se debe a eso, su compromiso y las ganas de trabajar parece ser más llamativa para los productores y jefes por su experiencia y cumplimiento Según el informe hecho por la identidad de migraciones argentina en el 2012, *El Impacto de las Migraciones en Argentina*, los productores de zona sur afirman que el trabajador boliviano, “toma mayores responsabilidades” y tiene “mayor predisposición para el trabajo”. (Benencia, 2012).

La idea que se tiene sobre este tipo de trabajador, es que, gracias a su disponibilidad y a su predisposición para trabajar en situaciones que no son aceptables para muchos trabajadores locales, son ellos los predilectos en muchos lugares en donde es exigente. La preferencia por los bolivianos crece diariamente al igual que su fama de buenos trabajadores, algunos

productores afirman en el mismo documento que lo riguroso para contratar peones de nacionalidad argentina en muchas ocasiones sus exigencias y condiciones de trabajo son mayores, lo que ocasiona la creación de sindicatos en busca de dichas exigencias. A diferencia los bolivianos prefieren trabajar muchas veces sin discutir ya que sus necesidades por trabajar son mayores.

Poco a poco, en los últimos años, éstos inmigrantes se han convertido en representantes sociales importantes de la actividad de alimentos en la Argentina, hasta ser reconocidos en el campo de la política local donde se encuentran asentadas sus colectividades para desarrollar sus actividades. Principalmente en el Area metropolitana de Buenos Aires (AMBA), el lugar de mayor flujo comercial del país.

A través de sus aptitudes laborales y mediante la organización entre sus comunidades se le ha otorgando visibilidad y aceptación pública entre los intereses de algunos gobiernos locales. A su vez les fue posible la constitución de espacios de producción y comercialización conocidas como economías étnicamente controladas y como economías de propiedad étnica, lo que quiere decir que hay propietarios bolivianos, con empleados bolivianos, o propietarios locales que tiene en su mayoría a trabajadores de nacionalidad boliviana.

Desde que los inmigrantes bolivianos llegaron, se han hecho un espacio poco a poco más grande en la sociedad argentina, son solicitados para los trabajos gracias a las oportunidades laborales y el esfuerzo cubriendo así la escasez de mano de obra que se padecía.

Esta claro que la mayoría de la inmigración boliviana se dedica el cultivo de hortalizas, otro porcentaje menor a la construcción, a la venta de productos en las calles, y a la producción textil. Pese a esto, Los niños forman una gran parte de la colectividad boliviana, muchos son enseñados a trabajar desde temprana edad y a estudiar con dedicación. Según el informe hecho por Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia (UNICEF), llamado *Los*

Estudiantes Inmigrantes en la Escuela Secundaria. Integración y Desafíos. El aporte de los jóvenes en la economía puede no parecer de buen gusto ya que se empiezan a mismo tiempo que los estudios académicos, una parte esencial y primordial para el crecimiento de los mismos. Sin embargo, para algunas familias es necesario que los hijos se ayuden económicamente y para otros solo se les enseña y motiva a tener sus responsabilidades desde la adolescencia. Así que la energía y el tiempo para estos niños se tiene que dividir en dos, el estudio y el trabajo, lo que puede ser un problema ya que alterará significativamente el rendimiento escolar, hasta llegar al punto de abandonar los estudios. (Binstock y Cerrutti, 2012).

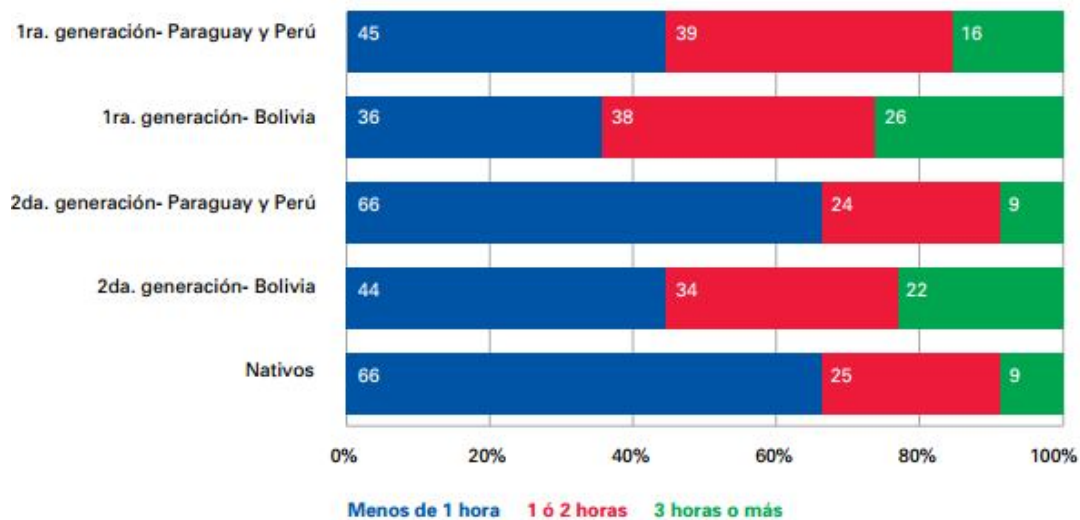
La cantidad de jóvenes que trabajan no es para nada baja: un 25% lo hace paralelamente a sus estudios, con cantidades diferentes según la nacionalidad. Sin embargo según el mismo informe son los adolescentes bolivianos los que más trabajan a la par de sus estudios, llegando a un (38%), mientras que los nativos, son los que en menor porcentaje generan actividades económicas al tiempo que están cursando sus estudios (20%).

En valor a la población, se observan notables diferencias entre hombres y mujeres, tanto adolescentes como adultos. La cantidad de varones que se dedican a trabajar es superior a la de las mujeres entre los diferentes grupos migratorios. A excepción de adolescentes de origen boliviano asegura el informe, tanto los hombres como las mujeres trabajan de igual forma. A lo que cabe resaltar que se trata sobre un grupo migratorio en donde los trabajos provienen de sus relaciones familiares y colectivas dentro de su propio comercio. La mitad de los adolescentes que trabajan lo hacen entre semana, mientras que la otra mitad lo hace en fines de semana. La mayoría de estos adolescentes que ocupan su tiempo en trabajar ahorran su dinero o lo usan para sus gastos personales, mientras que un pequeño grupo restante aporta sus ganancias para gastos al hogar.

Los trabajos que suelen ocupar este grupo de adolescentes, en el caso de los hombres

tienen diversas actividades, como la carpintería, la construcción, delivery, volantero entre otras. Mientras que en el caso de las mujeres se dedican a tener trabajos domésticos. Pese a que estos niños trabajan, según el informe del UNICEF, el tiempo extraescolar que dedican a sus estudios es bastante, y su nivel de compromiso es admirable. En este sentido, de todos los jóvenes de diferentes nacionalidades, son los estudiantes de origen boliviano los que demuestran una superior dedicación (Gráfico II). Por debajo, son los estudiantes locales, seguidos de los paraguayos y peruanos, quienes no realizan actividades escolares fuera de la institución. De igual manera son los adolescentes bolivianos quienes manifiestan mayor asistencia a la escuela, seguidos nuevamente por los jóvenes de Paraguay y Perú, quienes presentan más asistencia que los estudiantes argentinos. De esta forma los jóvenes bolivianos demuestran un alto compromiso escolar; ya sea por su motivación propia o por la enseñanza y control de sus padres para que se esfuercen y estudien.

Gráfico II. Encuesta realizada por el UNICEF a estudiantes (%) por tiempo diario dedicado al estudio, según condición migratoria y de origen.



Fuente: UNICEF, El sentido de la educación: rendimiento educativo y experiencia escolar 2012.

A pesar de la culminada investigación, la inmigración boliviana es un tema mucho más extenso. Sin embargo se ha resumido en gran medida la motivación y la ocupación en general que tienen estos individuos en la sociedad argentina, con un especial énfasis en la parte agrícola, la cual ejercen desde hace muchos tiempo siguiendo los pasos de los primeros inmigrantes europeos, quienes trajeron las técnicas de diferentes actividades dentro de la horticultura. Lo que se pretende con esta investigación es conocer el ¿Por qué? es el campo de la agricultura el medio que encierra a esta colectividad de inmigrantes. Dado a la experiencia de trabajo de la tierra con la que llegan de Bolivia y el esfuerzo que poseen para trabajar, los bolivianos han hecho de éste modo la mejor manera de crecer económicamente y socialmente en la Argentina con una cadena de familiares, amistades y compatriotas trabajadores. Sin embargo, la integración de un grupo migratorio en un país es un proceso largo y tedioso. La realización del documental intentara encontrar la razón porque la comunidad boliviana a pesar del tiempo y del esfuerzo con el han trabajado, no entran el círculo de la comunidad argentina, pueden ser muchas las variables, ya sea que no les interesa, como puede ser que sufran una exclusión. La mayoría son trabajadores, enseñan a sus hijos a estudiar y a trabajar, ayudan al crecimiento económico del país y muchos trabajan por menos de un salario mínimo en situaciones precarias, sin embargo, siguen en sus verdulerías, en la calle, o construcciones, pero no en oficinas o cargos administrativos. Ninguna sociedad llega a una perfección. Los medios de comunicación como la prensa escrita, programas de televisión y radio, pueden crear estereotipos que llegan a convertirse en la imagen de todo un país; muchos países son reconocidos por diferentes actividades, ya sean sociales, económicas o culturales, sin diferencias entre buenas y malas. No obstante, muchas veces el sensacionalismo de algunos medios de comunicación y la poca ética frente a determinados temas, pueden afectar positivamente o negativamente a una determinada persona, lugar o comunidad. Así es como se vincula la pornomiseria a este documental con

la intención de encontrar si hay o no hay algún uso inescrupuloso con respecto a la inmigración boliviana hecho por medios de comunicación.

4.2 La inmigración Africana

Existe un falso concepto creado por los ciudadanos no-afros de Argentina de que no existe población afrodescendiente en Argentina, y aquellos pocos que reconocen de su existencia, la limitan a años remotos y explican que esta población fue exterminada en guerras. Pero en realidad, se nos ha invisibilizado. Por eso, África Vive. (María Magdalena, s.f). Fundadora y presidenta de la fundación África Vive.

La afluencia histórica de las personas llegadas desde el continente africano a la Argentina, se puede manifestar en tres instancias: la primera de ellas en el siglo XVI donde la circulación de africanos empezaba hacer visible a los ojos de la sociedad argentina, hasta los siglos XVII y XVIII donde el tráfico de africanos en los puertos del país se había convertido en una actividad rutinaria que forzaba a la esclavitud para servir a los colonos europeos en América.

La segunda instancia comienza al final del siglo XIX y se desarrolla hasta mediados del XX, con las inmigraciones de Cabo Verde, llegadas con la intención de mejorar sus condiciones de vida, ya que las que recibían en ese momento por parte de la colonización portuguesa no eran muy favorables. Este conjunto se concentró principalmente en las zonas limítrofes con el Río de la Plata, en localidades de La Boca, Dock Sud y Ensenada. (Maffia, 1986. s.p).

El tercer instante se podría situar a partir de la década de 1990, en la cual se genera una actividad migratoria desde el continente africano, por motivos tanto económicos como de persecución política. Durante ésta época llegaron al país inmigrantes de Nigeria, Senegal, Sierra Leona, Malí, Ghana, Liberia y Congo. Al mismo tiempo, afrodescendientes de países latinoamericanos como: Colombia, República Dominicana, Perú, Cuba, Ecuador, Honduras y Brasil.

Es casi imposible de descifrar la cantidad exacta de cuántos esclavos ingresaron a esta ciudad durante el período colonial, ya que las estadísticas explican que la cantidad del comercio de esclavos oficial apenas podía compararse con el ilegal, pese a esto, Goldberg (1976) afirma, que era una población para tener en cuenta dada su dimensión, la cual registró en 1778 casi el 30% de la población, todos ellos traídos por tratantes de esclavos Sin embargo se estipula que de los 12.770 esclavos llegados a Buenos Aires desde Brasil entre 1606 y 1625 solo 288 lo hicieron con permiso oficial.

En Buenos Aires existían dos áreas de la ciudad en donde los blancos no tenían acceso: la primera era la costa del río, donde trabajaban las lavanderas o sirvientas, el otro lugar eran los barrios que se conocen actualmente bajo los nombres de Montserrat, San Telmo y San Cristóbal, en el sur de Buenos Aires, donde se asentaba el mayor número de población afroargentina a finales del siglo XIX.

Durante la Buenos Aires colonial, la población africana dedicaba su tiempo en actividades domésticas de la ciudad, algunas veces eran alquilados como artesanos o eran llevados a las calles para vender productos y generar ingresos extras a sus amos, dinero que de otra manera no podían obtener. A diferencia de otras regiones de Sudamérica y Centroamérica, en donde se dedicaban a la explotación del trabajo esclavo para exportar azúcar, algodón y café entre otros productos. Desde la época colonial hasta la construcción del estado moderno de la Argentina ha edificado la nación y la identidad nacional, un lugar para los afroargentinos no ha tenido un espacio propio. Una de las situaciones que opaco a la población africana, fue a la gran cantidad de inmigrantes europeos que llegaban al país apoderándose de un gran espacio cultural y socioeconómico, dejando así una mínima participación en la historia nacional a la población africana, generando el mito de que en la Argentina no existieron negros.

A pesar de que las construcciones identitarias suelen justificarse en las raíces de su pasado, existe una auto nominación por parte de los Argentinos como "blancoeuropeos", algo fácil de identificar en el siglo XIX, ya que fue fundamentada y documentada por el censo de 1895, el cual comprobó que más del 80% de la población de la Argentina era de raza blanca y origen europeo. Mientras el restante y escaso porcentaje lo conformaban unos pocos indígenas y descendientes de africanos, gracias a la apresurada tasa de blanqueamiento no se ponía en duda que pronto la minoría desaparecería, por lo que el censo afirmaba que el tema de diferentes razas tan significativo en los Estados Unidos, ya no representaba un problema en la Argentina (Quijada, 2004).

Mucho tiempo ha pasado y sigue desapercibido el tema, sin embargo existen varios argumentos que hacen parte de la realidad y la historia sobre la desaparición de la población africana; la epidemia de fiebre amarilla que eliminó a la población menos favorecida de Buenos Aires ya que, no pudo cobijarse en las afueras de la ciudad; el reclutamiento forzado de hombres negros para combatir en las guerras de la independencia y las altas tasas de mortalidad y bajas tasas de natalidad debido a las situaciones precarias en las que vivían los Afroargentinos. (Solomianski, 2003).

Reid Andrews (1989), historiador americano afirma que lo sucedió, es una reclasificación en la sociedad, los afrodescendientes persistieron en la Argentina pero dejaron de ser negros para ser ciudadanos argentinos y así estar vinculados en una gran población que pasó a ser conocida como una "nación blanca". De esta forma, al igual que los indígenas, su posición diferencial en la sociedad argentina quedo relacionada con la marginación y pobreza, construyendo así parte de la clase inferior de una nación homogénea étnicamente. Debido a la llegada de inmigrantes europeos ayudó a crear una apariencia de la realidad demográfica del país, algo que no era otra cosa más que una transformación identitaria .Sin embargo el sociólogo Gino Germani (s.f), cree que la aparente desaparición fue por una política

inmigratoria, que pretendía como único fin transformar esencialmente la estructura de la población para europeizarla. Desde ese entonces en los documentos oficiales, lo que anteriormente se conocía como negra, morena, "de color", pasaría a llamarse "trigueña", termino antiguo que fue aplicado a diferentes grupos étnicos, en todo Sudamérica.

Después de ésta reforma en la definición de negro, Germani, pronuncia que a fines de 1887 el porcentaje total oficial de negros bajo a ser 1.8. Momento en el que los censos no volvieron a dar información sobre este dato hasta el 2010.

Todo orienta que los unitarios pensaban que si se era necesario poblar un territorio, era necesario hacerlo con europeos y sus descendientes, para seguir los modelos estructurales que caracterizaban el "progreso" de Europa, lo cual se vinculaba con un racismo "científico" el cual estaba activo al ideal europeo durante la segunda mitad del siglo, en donde sostenía la sumisión de los amerindios, africanos y otras razas no blancas.

A pesar de esto, en el Censo Nacional Hogares y Viviendas del 2010. Se incluyo el termino de nuevo, gracias una decisión del Gobierno Nacional, el cual busca entregar un justo reconocimiento a la población afrodescendiente. Lo cual ayuda no solo al reconocimiento de las personas sino también al trabajo desarrollad por las organizaciones afro de Argentina, que buscan la visibilización de toda la comunidad afro en Argentina. En el 2003 el Banco Mundial destino un presupuesto para el financiamiento al Instituto Nacional de Estadística y Censos (INDEC), con la intención de realizar investigaciones y pruebas necesarias que revelaran la incógnita de cuantos descendientes de africanos viven en la Argentina. Más allá de los datos conseguidos en el censo del 2010 y los próximos, es un avance significativo para los activistas, ya que, representa el primer paso para que la sociedad argentina reconozca a la población afro como parte de sus antepasados. Las fundaciones y demás instituciones activistas a favor de los derechos humanos, afirman que el inconveniente deriva

de la negación y exclusión por parte del Estado, que aprueba la idea absoluta de una Argentina “blanca y europea”.

Visibilizar y darles un lugar a estos sujetos como individuos meritorios de una historia y una política positiva es un principio natural de justicia social. Sin embargo, no se trata únicamente de un reconocimiento por sus contribuciones a la cultura, o el hecho de una mejora política y económica, se trata de una reparación humana y de una sensibilización con el prójimo.

Actualmente en la Argentina son cientos los hombres jóvenes de Nigeria, Senegal, Sierra Leona, Liberia y Camerún, entre otras nacionalidades, los que han cruzado el Atlántico para escapar de guerras o de miserias económicas. De nuevo su presencia vuelve hacerse notable después de casi 200 años, claro que en una menor cantidad y con diferentes propósitos. Día a día llegan a las calles trascurridas de Buenos Aires con diferentes productos para comercializar en las calles, un portafolio lleno de joyas de bajo presupuesto, lentes de sol, cinturones, entre otros productos, que venden a los peatones para poder tener sus ingresos de subsistencia. Los nuevos inmigrantes africanos se expanden en diferentes puntos de la ciudad, pero son los lugares más concurridos como el barrio Once cerca de Abasto, la calle Corrientes y varias calles en el centro por donde más se pueden observar trabajando día a día. La mayoría de ellos, no cambian su lugar de trabajo, empiezan colocando sus puestos desde las 9 de la mañana hasta que logren hacer algo de dinero, unos se van antes del anochecer, otros se quedan o cambian a otros lugares más concurridos en la noche hasta las 10 de la noche aproximadamente.

Según Silvia Costanzi (2009), asesora de la Fundación Comisión Católica Argentina de Migraciones (FCCAM), en un artículo del periódico La Nación “Los africanos en su mayoría proviene de guerras”. Desde 1951 se realiza en el país los programas para refugiados por el Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados (ACNUR), muchos de los que

hacen parte de estos proyectos de incorporación son los inmigrantes africanos. Algunos llegan primeramente a Brasil ya sea por tierra, aire, agua, ilegal y legalmente. Después de llegar allí, la mayoría viaja a Argentina para cruzar las barreras limítrofes. Los que llegan ante migraciones, expresan su situación, económica o social por la que migran de su país de origen, con la intención de pedir protección y resguardo en el país. Después de que son aprobados, tienen derechos que son cedidos por el gobierno; en algunos casos reciben una ayuda económica por un tiempo aproximado de seis meses dependiendo cada caso. También cuentan con una ayuda médica, y psicológica si es necesario, se les ofrece clases de español para que su adaptación sea más fácil. Los que puedan ser aceptados como refugiados, pueden acceder a la mayoría de servicios sociales, tendrían su DNI y podrían trabajar legalmente, A diferencia de los que no reciben la ayuda como refugiado, pueden seguir como inmigrantes en el país pero no recibirán las ayudas mencionadas, sin embargo hay instituciones o fundaciones que ayudan mucho para el progreso de integración a la sociedad argentina sea posible.

Actualmente son más de 3.000 inmigrantes africanos los que viven en Argentina, por encima de las pocas comunidades que había una década atrás. Del total de inmigrantes al año son 1.000 personas los que piden asilo por año en la Argentina y un tercio de este son africanos.

Carolina Podestá, delegada de la agencia de refugiados de Naciones Unidas dice: "Estamos viendo un aumento pronunciado en el número de africanos que llegan al país y buscan asilo". (2009) Las cifras aún son mínimas en contraste con los miles de inmigrantes que viajan a Europa cada año, sin embargo, Argentina tiene las puertas abiertas y seguramente seguirán aumentando considerablemente.

en el siglo XIX que millones de europeos llegaron a Sudamérica, subidos en barcos, escapando de guerras. De persecuciones, y de la pobreza, mientras que los africanos

llegaron en barcos de esclavos y ahora lo hacen en barcos de carga o en aviones comerciales, instalándose con visas de turistas, para poco a poco ir pidiendo extensiones en sus visas hasta lograr un asilo o una residencia. En Argentina, ellos pueden conseguir visas de trabajo, las cuales son temporales, y necesitan renovarlas cada 90 días. Sin embargo algunos consiguen trabajar y conseguir documentos más rápido, cuando consiguen trabajo como músicos, otros con suerte llegan a jugar fútbol en las ligas chicas del país. Sin embargo, la realidad es que la mayoría no puede conseguir trabajo más que en la calle vendiendo joyas u otros artículos

Capítulo 5. Estructura y producción para el financiamiento de una película documental

El documental es un producto audiovisual que a diferencia de la película de ficción su comercialización es más limitada, ya que no cuenta con una participación notable en una sala de cine, sin embargo son muchos de los que gustan de este tipo de proyectos, seguramente por su fidelidad con la realidad, por la información que brinda, por la historia de una situación o un personaje histórico entre otros. Los documentales tienen valor de juicio sobre temas controversiales y poseen el poder de criticar o hablar por medio del lenguaje cinematográfico ante determinado tema, poniendo en claro su postura y en algunos casos generando soluciones a determinadas problemáticas en las que el autor se compromete con el documento.

A su vez, tanto el cine documental como el cine independiente tampoco tienen asegurada una proyección en una sala, y menos su comercialización; todo esto depende del desarrollo del proyecto y para empezar se debe prever durante todo el proceso el presupuesto de la película en todas sus diferentes etapas. Para películas de poca distribución, o que no poseen los medios para esta etapa, existen otras alternativas Internet, televisión y festivales de cine independiente o documentales son las puertas para este tipo de proyectos. Fomentos para el desarrollo de la cultura cinematográfica, subsidios por instituciones de cine, gobiernos extranjeros que apoyan la identidad de otros países por medio de su cultura como el cine, hacen que muchas películas se puedan rodar y así puedan ser vistas en diferentes escenarios. Los gobiernos cada día se dan cuenta de la importancia de la cultura de sus países y del valor que tiene mantener su identidad ya sea porque ven que poco a poco se pierde su cultura o por que ven como otros países apoyan su patrimonio nacional y el de otros. Esto es motivante para los realizadores ya que encuentran diferentes formas de realizar sus proyectos personales, en pro de un bien común. El cine es un medio por el cual la identidad de un pueblo cuenta el contexto y la vida en el transcurso del tiempo y un

espacio geográfico determinado, es por eso que ahora las producciones en países que antes no se habían escuchado dentro del circuito cinematográfico están creciendo y esto gracias al apoyo de estas formas de financiamiento y a la tecnología que avanza constantemente conectando unos con otros y generando facilidades entre si. Para llevar a cabo un proyecto, se necesita la idea, la aprobación de ella y un equipo que la construya, para construirla se necesita dinero y para obtenerlo es necesario crear una carpeta sólida que venda el proyecto para que pueda ser financiado por uno o varios fomentos que les guste la idea ya sea, para ellos rentable, artística o culturalmente atractiva.

América Latina ha comenzado a seguir la tendencia de apoyar el desarrollo de productos audiovisuales. Poco a poco han aparecido algunos fondos gubernamentales para el financiamiento de proyectos audiovisuales. Ibermedia, es un fiel ejemplo, una asociación de instituciones gubernamentales que regulan la actividad cinematográfica de los países iberoamericanos, España y Portugal, el cual proporciona apoyo financiero para mejorar el intercambio de productos audiovisuales entre los países de la región. Este programa ofrece fondos y ayuda tanto para la distribución como para la producción, así como también para el desarrollo del proyecto audiovisual. No obstante también existen otras identidades locales como lo es el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), el cual realiza, constantes concursos de desarrollo de proyectos cinematográficos como historias breves, una serie de cortometrajes de ficción financiados por dicha institución, largometrajes, documentales entre otros. Por otro lado, en Colombia el Fondo de Desarrollo Cinematográfico (FDC), brinda oportunidades, en el financiamiento de largometrajes de ficción, cortometrajes, documental y becas para el estudio de profesionales dentro y fuera del país, otorgando así muchas oportunidades para los nuevos y experimentados realizadores, lo cual fomenta la participación de la comunidad de cada región a participar en las diferentes convocatorias anuales, que hacen estas instituciones para ver la si vale pena hacer

determinada película y si su realización es viable. Lo anterior genera un enriquecimiento y un alivio para la cultura y desarrollo de los países sudamericanos ya que el cine es un medio masivo por el cual se transmiten emociones, valores identitarios, los cuales internacionalizan las costumbres, la cultura y los contextos de un país. También gracias al fomento de estos proyectos se genera empleo y se muestra en el exterior por medio de películas las diferentes culturas sudamericanas; pasando por diferentes plataformas, como festivales o la televisión internacional. De esta forma, este Proyecto de Grado buscará el financiamiento de la película documental independiente, para el desarrollo de la investigación, acerca de la constante migración africana y boliviana en el conurbano bonaerense.

5.1 Estructura del Proyecto

Para la creación de un producto audiovisual y encontrar un método de financiación con alguna de las instituciones anteriormente mencionadas, es necesario realizar la “Carpeta de Proyecto” mediante la cual se presenta el proyecto a dichas instituciones en busca del financiamiento, la cual depende de una metodología; y no es igual para todas las instituciones, sin embargo se tratara de mostrar un estándar en base a lo que el (INCAA) el (FDC) e Ibermedia predeterminan, estos ejemplos deberían ser similares a la de otros países tanto en la región local como alrededor del globo ya que la realización de un producto audiovisual consta en su mayoría de las mismas bases técnicas y metodológicas.

Esta Nueva metodología para producir películas denominada Desarrollo de proyecto Audiovisual (DPA), nace hace unos años atrás en el viejo continente. Cuando los gobiernos de la Unión Europea frente a un análisis de las películas que se producían y que llegaban a estrenarse comercialmente, se dieron cuenta que una gran cantidad de recursos eran invertidos en películas que no estaban plenamente desarrolladas. (Troise, M. 2007)

Como se mencionó antes, la ayuda de financiamiento y logística por medio de instituciones se realiza con el primer propósito de generar un avance en la cultura del país y segundo,

para lograr la producción del producto hasta su consumo. Si las instituciones están patrocinando constantemente los productos audiovisuales se podría decir que desde el punto de vista comercial y artístico, gracias al flujo de estos productos audiovisuales se genera una evolución cinematografía del país y por que no de su economía. El orden en que se pretende aplicar una metodología para la creación de la carpeta del proyecto, se hace con el fin de que la obra sea exitosa, tanto desde el punto de vista artístico como el económico. Sin embargo, muchas veces se dice que la película no tuvo la acogida del publico por diferentes motivos, ya sea porque esté mal dirigida, porque el guión esta mal escrito, porque la fotografía está mal hecha, o porque están mal actuadas, entre otros ejemplos; también puede que exista el caso contrario; son muy buenas películas pero su resultado no es el esperado en la taquilla. Muchas veces esto es porque la estrategia de comunicación que se utilizo no fue la correcta, o su distribución no fue la adecuada, entre otras variables. Por eso es muy importante tener en cuenta el contexto de la película, lo que se cuenta, a quién se lo cuenta y de qué forma se cuenta; ya que cada película puede o no ser la mejor para una persona y para otra puede ser todo lo contrario. Así que es necesario crear un procedimiento adecuado que asegure en la mayor medida el éxito y la mejor calidad tanto comercial como artista en la película, ya que no se debe de olvidar que un film termina siendo un producto, el cual cuenta con valores artísticos, culturales y comerciales. Sin embargo, hay quienes hablan del cine como medio artístico más que comercial y seguramente no les interesa abarcar el ámbito comercial de su película ya que no esta de acuerdo según sus valores morales, esto es común en películas de video arte o documental en las que los realizadores buscan un compromiso tanto con lo que se documenta como con en la obra artística. Pese a esto, Pablo Del Teso, desarrollador y consultor de proyectos audiovisuales en Argentina dice en su *libro Desarrollo de Proyectos Audiovisuales*, que ese es un punto muy importante en donde se debe de no caer en las viejas controversias en torno a la naturaleza del cine; ya

que, a lo largo de la historia a habido una mejora entre el sector que aprueba el aspecto comercial del cine y un sector que hace lo propio con lo artístico. Lo cual, en un extremo algunos argumentan que sin la posibilidad de retorno de inversión, el cine hubiera dejado de existir hace mucho tiempo. (2005)

La anterior anotación hace reflexionar sobre lo que se quiere hacer con la película y cuál es la mejor manera de hacerlo; es por esta razón que se busca una metodología que brinde como objetivo la mayor ganancia posible con el menor riesgo posible y un alto grado técnico social y artístico según lo que el realizador desee. Para esto se crearon algunos puntos que no están en todos los procesos de búsqueda de financiamientos pero, que si están en todos los procesos del desarrollo de un producto audiovisual. Fórmulas artísticas, técnicas y comerciales que tratan de generar la mejor postura del proyecto frente al mundo real en el que se lanza; para esto, se debe tener en cuenta la opinión de los realizadores que por un lado se encuentran en la extrema oposición al cine como producto mercantil y se apartan tanto de lo económico como en el pensamiento del público, con la intención de crear arte sin ninguna interrupción. Por otro lado está la idea del éxito respecto al mínimo margen de inversión en la película y un retorno de inversión generoso que garantice ganancias a los inversionistas. En favor de lo anterior el desarrollo de proyecto se debe crear en base a un equilibrio entre las dos opiniones, valorando el aporte artístico como el comercial, con la intención que el cine continúe evolucionando

El libro de Pablo del Teso es el principal ejemplo en que se basara la elaboración de esta carpeta de proyectó, claro, con la definición de algunos términos por diferentes autores. Para ello se hará un recorrido por el libro sin embargo, solo se tomaran los puntos más relevantes para profundizar el proyecto; partiendo de que la idea del documental ya está explicada.

La Carpeta de Proyecto: debe tener una premisa, una sinopsis. un tratamiento, un guión, un presupuesto, un financiamiento y un pitchig que consiga los fondos para la película.

Otros documentos que apoyan el proyecto: poster, teaser, fotos de locaciones, convenios, entre otros.

A pesar del amplio contenido de esta carpeta, hay algunos puntos que son no relevantes para introducirlos en éste proyecto, ya que, algunos se puntualizan más en la creación de una película de ficción que en la creación de un documental; pese a esto, se tendrá en cuenta los pasos más apropiados para incorporarlos en el desarrollo de una película documental independiente.

5.1.1 Premisa

El inicio de una película o proyecto audiovisual parte de una idea y de la obtención de los recursos necesarios para la creación de la película; así, que es importante tener en cuenta que recursos tengo y cuales no para empezar a trabajar. A esta idea se le da el nombre de “premisa”, la cual no tiene una convención específica en cuanto a su fórmula o formato, sin embargo, se hace una aproximación mediante ejemplos de otras películas y de autores para la elaboración de una.

En la guía para desarrollo de proyecto de Del Teso, hace referencia al libro *The Art & Science of Screenwriting*, escrito por Phil Parker en el cual, se plantea que muchas veces se habla tanto en el guión de ficción, como en la película documental, acerca de la “premisa” sin ninguna definición clara; sin embargo, Parker incorpora conceptos como la “idea” y “propuesta”. Concluyendo que una premisa es una explicación de tres oraciones que captura los elementos esenciales del guión y la historia. Cuya finalidad es asegurar al lector que la idea tiene suficiente potencial para ser llevada a la pantalla, y si ésta es capaz de mostrar elementos familiares y originales para llamar la atención del espectador. La “premisa” debe dejar un interrogante, algo que cuestione si el protagonista logrará o no su objetivo. (2005)

Cuando se inicia la búsqueda de un tema que pueda ser llamativo, hay un par de preguntas que el realizador o guionista debe hacerse: ¿Hay una parte de la cual puedo conseguir

información, e incluso una opinión? ¿El tema se vincula conmigo? ¿Podré lograr mi objetivo o fin del proyecto, según sea ficción o documental? ¿Siento ganas de aprender sobre el tema, para poder realizar su investigación? Este tipo de preguntas tratan de ubicar al realizador, con el propósito de saber si quiere y puede realizar dicho proyecto.

Después de tener certeza que la idea y el tema son interesantes, llamativos y capaces de generar interés en el público, se escribe, teniendo en cuenta los personaje/s más representativos de la historia, el conflicto y relación si existe alguna, espacio en donde sucede la historia, contexto del personaje/s, breve caracterización de éstos, conflicto dramático y "gancho" como lo llama Del Teso en su guía para desarrollo de proyecto, el cual consiste en generar una pregunta activa central la cual se resuelve en el clímax de la película y contesta la pregunta si se logro o no el objetivo del protagonista.

5.1.2 Armado de equipo de desarrollo

Para continuar con la creación del proyecto es importante generar un equipo con el cual se pueda gestionar la idea, desde la partes artística hasta la comercial.

En la producción de un film documental el equipo de trabajo suele ser bastante limitado en comparación al cine de ficción, ya que la puesta en escena es sencilla y práctica. Regularmente se cuenta con bajos presupuestos y se duplican las labores por parte de cada cabeza de equipo. Normalmente se excluye la presencia del rol de arte ya que se trata de la captación de una imagen real, lo cual el documental trata de respetar, sin embargo, suele ser necesario a veces, cuando se necesita reconstruir o ambientar una locación o escenario ya que requiere las ideas y los conocimientos de un director de arte tal como pasa en las películas de ficción.

Del Teso describe por rangos jerárquicos la elección del equipo con roles específicos, empezando por el productor, productor ejecutivo, como el primer equipo. Después el guionista y guionista editor como segundo equipo y jefe de negocios como tercer equipo; sin

embargo, se debe de tener en cuenta que el equipo muchas veces tiene más personal desde el principio; pese a ello, este equipo es el básico para empezar un desarrollo del proyecto. En base a que este Proyecto de Grado, se trata de una película documental se debe considerar el rol de investigadores, ya que éstos se encuentran la información del tema, con el cual se suele armar el guión; sin embargo, en guionista en el esquema clásico de documental lo que más llega a realizar es una escaleta en la que arma un orden de escenas posibles para filmar, el documental depende de retratar la realidad, por eso la planificación de un libreto no es necesario, sin embargo un orden posible de escenas y planos sí puede ser planteado en esta etapa del proyecto.

El desarrollo de un guión en el caso del documental establece una especie de diálogo con la investigación. Al tener una idea más completa sobre la historia que se va a contar, la investigación se hace mucho más ordenada, segmentada y se puede enfocar, en qué es importante y qué no. Así se alivia la carga del director, investigador y guionista de documental ya que sin un acotamiento de información sobre la historia o el tema, los guionistas se confunden, y no tienen un orden en el proyecto. Esto da como resultado documentales que dan la sensación de no ir hacia ningún lado, con fragmentos de cosas interesantes en lo particular, pero con serios problemas de unidad y cierre. Al llevar a cabo el desarrollo del guión paralelamente a la investigación un proceso se complementa del otro y funcionan orgánicamente. Al final de una correcta investigación, hay una escaleta con una historia clara e interesante. También puede suceder que haya gran parte del material filmado y otras secuencias que se necesitan filmar para cerrar la historia y a veces algunas que surgen sin ninguna planificación. Tener una clara idea sobre lo que se va a contar ayuda al documentalista a guiar su investigación, sobre todo a saber qué debe preguntar a los entrevistados y qué información necesita que den para completar su función dentro del guión.

Finalmente, es muy importante tener en cuenta que en el armado del equipo de trabajo se habla siempre de funciones, no de personas. Si bien no siempre es aconsejable (ya que se requiere una multitud de aptitudes para hacer diferentes funciones); sin embargo, una misma persona puede ocupar las funciones de guionista y productor ejecutivo aun más cuando se trata de una película independiente.

5.1.3 Presupuesto

Una de los principios para que una película tenga un éxito, sin tener en cuenta de que sea documental o ficción, se basa en el aprovechamiento al máximo de los recursos que se tienen para realizar una producción cinematográfica. El presupuesto es una herramienta para medir cuantitativamente los costos que cubren los gastos a lo largo de todo el proceso de la película, desde la idea hasta su exhibición. El presupuesto general casi siempre se le divide en tres partes: presupuesto bajo la línea, presupuesto sobre la línea e imprevistos ya sea para ficción o documental. Según Kamín, “el primero se refiere a los factores que se tienen determinados y que están claramente definidos en el mercado” (1999, p. 44-54). Es decir, aquellos gastos que independientemente quien los aborde no cambian su valor y que se encuentran establecidos social y económicamente por el lugar donde fueron establecidos. Lo que puede llegar a ser el valor de la gasolina, el catering, los técnicos de bajo perfil, los fletes, buses entre otros. Pero lo que los caracteriza, es que son factores de poco riesgo y sus precios no varían notablemente ya que se encuentra en los estándares del mercado, así que pueden ser sustituidos y la producción no se vería afectada enormemente.

Caso contrario es cuando el presupuesto esta sobre la línea ya que, esta compuesto por los costos que implican las políticas de la empresa a la hora de decisiones, tanto en la etapa de producción como en el rodaje, en relación a los costos, y requerimientos para el rodaje. (Kamin, 1999). Esto da a entender que las personas que trabajan en la película por algún motivo representan un alto costo, dado que son estrellas, lo que se deriva a que su

presencia en el film es la encargada de dotar el éxito artístico o comercial dentro de la producción y no varía si es una película de ficción o documental ya que también hay estrellas como presentadores o locutores que prestan sus servicios dentro del proyecto, o bien el documental trata sobre una estrella de cine, música entre otros. En relación con lo anterior, el presupuesto sobre la línea es aquel que contempla un margen de costos superior al normal, ya que puede necesitar elementos muy importantes para la realización del film, ya que sin estos la película no funcionaría de la misma manera, este tipo de presupuesto muy altos es característico en el cine de gran factura hollywoodense, el cual se caracteriza por tener o a un director, un actor o una producción fuera de lo normal que requiere un énfasis puntual como una post producción fuera de lo común. Como toda empresa debe tener en cuenta los riesgos e imprevistos que pueden llegar a acontecer. Por lo que, se debe tener un espacio destinado al cálculo del porcentaje de riesgos, que varía según sea cada producción. Ya que toda producción difiere una de la otra, independientemente del género o si está bajo o sobre la línea. Esto depende de muchos factores, como lo puede ser la época, los efectos especiales, un documental en el monte Everest, y muchos otros los cuales pueden determinar su factor de riesgo. Para esto el productor ejecutivo se encarga de cuantificar y proteger la producción de cualquier peligro financiero. Asimismo de tramitar los seguros para no sufrir un riesgo de pérdidas, tanto en equipos como en toda la producción de la película, ya que, en vez de generar ganancias puede hacerlo contrario y generar pérdidas. No existe un modelo único para realizar el presupuesto, y menos uno para la realización de un documental que varía tanto según las exigencias que éste requiera. Ya que las distintas variables a las que se enfrenta cada proyecto y las particularidades que comparten sería un error hacer un modelo igual para todos, sin embargo, hay muchos puntos semejantes si los costos por rubro son marcados por un sindicato de cine, tal es el caso del Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina, (SICA), el cual tiene una escala de

precios por rubros, la cual varía según sea el formato de producción y la cantidad de horas que se trabaja.

Kamin sugiere el método de la división de los distintos ítems a cuantificar por medio de un presupuesto por rubros. Teniendo en cuenta los términos generales, son producciones que no se interfieren la una a la otra en su desarrollo de trabajos, ya que se hacen acuerdos ya existentes que bajo standards de calidad, que regulan todas las condiciones necesarias para la una buena producción. (1999, p.45). El modelo está basado en la articulación de una serie de planillas, vinculadas entre sí que indican los valores cuantitativos de los factores que la componen. Los valores numéricos que nutren las planillas provienen de tres distintas fuentes. La primera es la base de datos, de la cual se extraen los precios del mercado y regularmente son los utilizados por el jefe de producción para el armado del presupuesto bajo la línea. También proceden de los datos de la productora, que contienen los valores que fijan las políticas de producción para el proyecto y las decisiones específicas de la producción; y por tercero el desglose del guión, el cual analiza detalladamente las necesidades de producción y contenidos del proyecto en base al guión.

Teniendo en cuenta el presente Proyecto de Grado, un documental sobre la inmigración africana y boliviana en Buenos aires se hace la división por rubros, presupuestada para un film documental, el cual se compone por los siguientes aspectos:

Tabla I: Presupuesto por roles

Argumento:	Guionista	Investigación	Derechos de autor	Asociación Profesional	Otros	
Dirección:	Director	Asesores	Asociación, profesional	Viáticos	Otros	

Producción:	Productor ejecutivo	Asesores	Asociación Profesional	Viáticos	Otros	
Personal técnico:	Todos los técnicos incluyendo cabezas de equipo					
Elenco:	Todo el personal actoral o entrevistado.					
Cargas Sociales:	Las obligaciones sociales por parte del empleador y los sindicatos					
Maquillaje y peinado:	Materiales	Alquileres	Compras peluquería	otros		
Comidas:	Desayunos	Meriendas	Almuerzos	Cenas		
Movilidad:	Taxis	Alquiler de autos	Colectivos de transporte	otros		
Música:	Compositor	Productor musical	Derechos	Músicos	Estudio de grabación	Alquileres
Material virgen:	Memorias	Discos	MInidvs	Fílmico	Entre otros	
Laboratorio de imagen.	Intermedio Digital	Transfer	Sala de proyección	Color	Diferente formatos	copias
Sonido: Grabador,	Micrófonos	Grip	Accesorios sala de	Cables	Doblajes	otros
Montaje:	Sala de edición	Alquiler de equipos	otros			
Fuerza motriz:	Grupo electrógeno	Grupos portátiles	Accesorios	Conexiones	Empresas eléctricas	otros
Cámara y luces:	Cámaras	Lentes	Trípodes	Accesorios	Luces	Grips

Administración:	Abogados	Contador	Secretaria	Varios	Limpieza	
.Imprevistos:	Imprevistos	Porcentaje de riesgo				

Fuente: Elaboración Propia

De éste listado, se toman regularmente los primeros tres rubros como el presupuesto sobre la línea, adicionando los gastos extras que se pueden obtener por parte del personal técnico y elenco. Ya que en el presupuesto bajo la línea, lo componen la suma de los gastos de los demás rubros y los sueldos mínimos establecidos por los sindicatos en cada país, sí es que los hay.

5.1.4 Financiamiento

El documental sobre la creciente Inmigración africana y boliviana, estará principalmente financiado por dos diferentes fondos y fomentos cinematográficos. En Colombia la productora colombiana inventada Ayefilm, tramitará por medio del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (FDC) de Colombia. Mientras en Argentina la productora inventada Focus Motion de la ciudad de Buenos Aires, realizará la coproducción con la productora Ayefilm, quien tramitará el crédito o subsidio ante el INCAA. Después que la coproducción esté establecida, el proyecto se postulara al programa Ibermedia con el fin de encontrar un socio europeo que pueda ayudar con la distribución de la película. Para este proceso se llevará a cabo una asociación con la imagen de coproducción, según el arreglo del Convenio colombo-argentino de Coproducción Cinematográfica (Entre Institutos de Cinematografía). También se participará en el concurso del Consejo Nacional de las Artes y la Cultura en Cinematografía (CNACC), a través del Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica “Proimágenes en Movimiento” la cual invita a exhibir proyectos para ser favorecidos con el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico. La productora argentina inventada Focus Motion

realizará los trámites para la obtención de los créditos y el posterior subsidio ante el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) bajo el nombre de coproductor del film documental (no tiene nombre por ahora) el cual habla sobre la inmigración africana y boliviana en buenos aires. El apoyo financiero del INCAA, para la previa realización del film, puede centrarse bajo tres vías. La primera es la solicitud de un crédito hasta de un 70% del costo de producción reconocido por el Instituto. En el caso de coproducción sólo se tendrá en cuenta como costo reconocido, el aporte del coproductor argentino. La segunda, es la convocatoria de diversos concursos cuyos premios oscilan entre (\$12.000 dólares americanos) y (\$120.000.00 dólares americanos). Y la tercera, bajo la coproducción, donde el aporte del INCAA no podrá exceder del 70% del presupuesto de producción de cada película. Para entrar a solicitar un crédito, la productora debe estar inscripta ante el INCAA, poseer una figura comercial constituida, presentar un guión, un elenco artístico tentativo (el cual no posee el documental) , una propuesta estética estructurada, un presupuesto, un plan financiero y un plan de distribución coherente. Para iniciar formalmente el trámite de solicitud de un crédito, la película debe ser reconocida o preclasificada “de interés”, ya que de esta forma el Instituto minimiza los riesgo crediticios, porque en última instancia los subsidios, especialmente el subsidio por otras formas de exhibición o medios electrónicos cubriría gran parte del costo del crédito, además que podrá ser recuperado en su totalidad mediante el sistema de compensación automática entre créditos y subsidios. El paso a seguir cuando la película ha sido clasificada de “interés simple”, el crédito para su financiación cubre hasta el 50% de los gastos de producción reconocidos por el INCAA, y en las que son determinadas de “interés especial”, el tope máximo que otorga el Instituto para financiarla es del 70%.

5.1.5 Sinopsis

La sinopsis en el documental suele ser a veces pasada por alto por los documentalistas o guionistas por eso en el libro Pablo del Teso, aconseja no olvidar que para el documental así

como en la ficción también aplican las estructuras narrativas, dado que se trata de generar un arco dramático dentro de una historia. Para Del Teso la sinopsis se puntualiza en el ¿qué? de la historia. Mientras el ¿cómo? se desarrolla en el tratamiento. Y Syd Field afirma que antes de escribir algo, el guionista debería saber cosas: el final, el comienzo, el primer punto de giro y el segundo punto de giro. Linda Seger agrega en su libro Como Convertir un buen Guión en un Guión excelente otros dos elementos: el catalizador y el climax. El primero siendo el evento que interrumpe la normalidad del protagonista y el segundo es el punto dramático más alto del viaje emocional por el cual pasa el protagonista y por ende el público, a su vez es en el cual se resuelve la problemática de la historia. Para empezar a escribir la sinopsis es necesario tener en cuenta las partes que las componen, ya que por éstas varía la historia y es por medio de ellas que el guionista le otorga su carácter artístico; así que es necesario revisarlas y entenderlas para continuar con el proceso creativo.

Estructura clásica: Se trata de un protagonista el cual tiene una historia y ésta se cuenta en tres actos. El primero describe la "normalidad" del personaje. Seguido está "catalizador" el cual altera esa normalidad y genera en el espectador una "pregunta activa central" la cual se mantendrá a lo largo de historia. El primer punto de giro llega inesperadamente y relacionado con la pregunta activa central cambiando el curso de la historia. En el segundo acto es el cual le da valor y credibilidad a la historia, donde se desarrolla la historia del personaje hasta el segundo punto de giro. Éste cumple las mismas características que el primero sin embargo, coloca al protagonista en el punto más lejano para alcanzar su objetivo. Por último el tercer acto comienza con el clímax, el cual hace que la historia llegue a su punto dramático más alto donde el protagonista enfrenta las fuerzas antagónicas hasta resolver la pregunta activa central y así terminando la historia poco minutos después de concluir el clímax.

Estructura flashback: Se presentan dos historias concretadas en diferentes estados de tiempo cada una con una estructura clásica.

Estructura paralelo: Se caracteriza por tener varias historias interconectadas, las historias poseen una estructura clásica que salta de una a otra generando vínculos entre ellas.

Estructura secuencial lineal: Varias historias interconectadas, cada una con una estructura clásica y contadas una después de la otra con excepción del tercer acto en donde el clímax se convierte en el punto de mayor conexión entre ellas y cierran como una unidad.

Estructura secuencial no lineal: Sucede con varias historias en interconectadas, sin embargo éstas cada una de estas no posee una estructura lineal así que maneja diferentes estados de tiempo cada una por separado.

Estructura de múltiples protagonistas/antagonistas: Abarca una historia contada de manera clásica sobre un grupo de personajes en la que cada uno tiene una historia diferente, sin embargo a mediada que cada uno desarrolla su historia dentro de la película, la historia en general avanza y toma forma sin ser necesario que cada uno de los personajes sea protagonista o antagonista.

Estos tipos de estructura se utilizan para hacer un viaje emocional dentro del producto audiovisual, al igual para no cometer el error de escribir una sinopsis sobre el tema del que va a tratar el documental en ves de contar la historia resumida. Lo importante para alguien que este interesado en el proyecto, va a querer leer la historia no el tema, ya que éste mira si es conveniente o no para el y saber de que se trata no le deja claro el éxito de la película, puede ser un contenido muy interesante pero si no se cuenta de una forma correcta sería un documental más; un buen tema que guste y llame la atención es un punto a favor, sin embargo eso no quiere decir que el documental también lo sea. La vida de San Martín puede que sea muy atractiva para muchos como Del tesoro lo insiste, esto no quiere decir que todos los documentales sobre él lo sean. Si el documental sólo es una fiel copia de los hechos tal cuál pasaron en la vida de una persona, pueden suceder tres cosas. La primera sería demostrar que a lo máximo que se llego con el documental es hacer una excelente

investigación, no un buen guión. Como segundo lugar el documental sin estructura estaría compitiendo con otros proyectos que ofrecen lo mismo que todos, la descripción de la primera guerra mundial o como el hombre llegó a luna, serían temas que cualquier realizador puede tomar y lo puede hacer propio. Si no hay una verdadera impronta autoral sobre los hechos de la historia, no se puede probar que es la idea de un determinado director ya que las ideas se pueden usar libremente, porque lo único que las protege es la obra: es decir una idea debidamente retocada por un autor que deja su marca y crea una obra.

Los documentos del guión de un documental (es decir la sinopsis, el tratamiento y la escaleta) deben demostrar que el director puede contar una determinada historia de una forma única y original. Otorgando los créditos del guión por una parte a los hechos de la realidad y por otro lado a el estilo artístico del guionista o director.

Es evidente que en un documental no se puede inventar un evento que no ha sucedido para que funcione a favor de una estructura dramática, ya sea para un punto de giro dentro de la historia o cualquier otro caso; por esto, es esencial hacer una meticulosa investigación por parte del equipo de investigación, para proveer la información necesaria al guionista para que encuentre un punto de vista único desde donde se va a contar la historia. Los hechos de la vida real para la mayoría de las personas extrañamente tienen una perfecta estructura dramática, así que es importante que el guionista encuentre un hecho de la realidad o un recorte de ésta para tratar de adaptarla lo mejor posible a una estructura dramática.

Muchos documentales se basan en historias que están en proceso, por lo cual carecen de un final; esto hace imposible la escritura del guión. Las sinopsis de documental que no poseen una estructura dramática, suelen usar una estructura de tesis simple: Se plantea la hipótesis, se desarrolla la investigación que la aprueba o la niega y termina con una conclusión. Se llevan los tres actos, el primero de 25%, el segundo del 50% y el último de 25%. Varias veces suele suceder que se cuenta en un proceso similar al del ensayo, en cual no hay una

hipótesis. En este tipo de casos se usa un formato didáctico en el que se presenta el tema, se desarrollan aspectos importantes y se llega a una conclusión. Sin embargo Pablo del Teso dice que independientemente de la estructura que se lleve a cabo para contar la historia, ya sea el método, la fórmula, si es real o no, lo importante es que el espectador experimente un viaje emocional; porque si no se el público podría perder el interés en el documental y esto suele ser por la linealidad de la historia, lo que la hace predecible sin cambios drásticos dentro del todo el documental.

5.1.6 Tratamiento

El tratamiento es un desglose de la historia contada en forma de secuencias, si bien la historia se cuenta en esta forma de secuencias no quiere decir que debamos identificarlas o numerarlas. Por el contrario es una guía para que el guionista tenga un orden en la proporción y la información de la historia, con la intención de que el lector sienta que lee un texto de corrido creíble y sin divisiones que lo incomoden.

Al resumir únicamente las acciones de cada secuencia se cuenta lo que hablan los personajes, sin la necesidad de incluir ningún diálogo a excepción de que sea algo muy importante para la comprensión de éste. Por otro lado las indicaciones técnicas se resolverán en el guión técnico ya que, ninguno de los documentos del guión permite reunir tantos datos juntos ya que se puede perder en el proceso los de los detalles característicos que cada documento proporciona.

Los objetivos principales del tratamiento son, primeramente desarrollar detenidamente la línea externa que se ha puesto en anteriormente en la sinopsis. En segundo lugar se debe desarrollar la línea interna, mostrar lo que en realidad sucede con los personajes, para esto se trabaja en lo que no está explícito con las acciones, sino que va en el subtexto de éstas, así los personajes se enriquecen y toman cuerpo dentro de la historia por medio de la

tridimensionalidad que le brinda el guionista a cada uno de ellos. El subtexto es significativo para la línea interna de los personajes, sino también lo es para mostrar el estilo autoral del guionista, ya que es ahí, donde empieza a tomar forma el estilo de redacción y autoral de la historia.

Para escribir el tratamiento se necesita saber que es una secuencia, para esto es primordial hablar sobre la escena, las escenas son caracterizadas por ser etiquetadas con un encabezado que indica el número, el decorado y el momento tiempo en el que sucede la acción si es de día o de noche. Así que la escena se define entre espacio y tiempo. Cuando alguna de estas variantes cambia quiere decir que termina la escena.

Por otro lado la secuencia posee una unidad tanto de tiempo como de espacio mucho mayor que la escena, sin embargo lo más importante de ésta es la "unidad dramática". La secuencia es una pequeña historia o como dice Pablo del Teso un episodio que forma parte de la historia general. La cual se puede componerse de varias escenas o de una sola; lo importante es que trata sobre un problema dramático o tema en particular, con una estructura clásica, (compuesta de sus tres actos catalizador, puntos de giro y clímax).

5.1.7 Guión

"Es importante comprender que la tarea del Guionista y del Guionista Editor es la misma sin importar el género en que se trate". Pablo del teso (p.98). El libro recuerda el malentendido sobre el guión en el campo del documental ya que muchas veces se dice que éste se escribe durante el proceso del montaje; lo cual para él es un error. Sin embargo muchos documentalistas y hasta algunos autores suelen no discernir en la escritura de un guión para un documental. Es cierto que en algunos documentales suele ser imposible la elaboración de un guión por la escasez de los diálogos, pero para Del Teso esto no significa que no se deba por lo menos hacer el uso de una escaleta (lo equivalente a un resumen escena por escena). Esto es más común en documentales que necesitan una gran profundidad en la

investigación de campo, así que es en estos casos que el Guionista y el Guionista Editor realizan el guión hasta el punto de escaleta la cual no requiere el uso de diálogos.

Para la realización de ésta se describen las acciones que van aparecer en cada escena con pequeño resumen de lo que las personas dicen o van a decir. Claro que no es posible saber exactamente lo que el entrevistado puede decir o no, sin embargo para esto se usa la adecuada investigación de campo, con el motivo de poder generar preguntas con posibles respuestas y así el guionista puede escribir con la intención de que la conversación fluya y se logre un excelente resultado. La escaleta es un recurso necesario que se puede utilizar en vez de un guión, sin embargo, muchos documentalistas filman una entrevista y se piensa equivocadamente que se esta filmando parte del documental cuando en realidad según Del Teso, sólo se esta realizando un registro audiovisual de la investigación de su rol de "Director – Investigador" correspondiente a la etapa de desarrollo de proyecto (p 99). Si el director lo hace con un nivel técnico para que ese material pueda utilizarse en la producción del documental, estaría adelantando parte del rodaje de lo contrario es parte de la investigación.

La decisión de hacer

Del Teso considera que el guión (o la escaleta) de un proyecto documental es una condición imprescindible para que el productor ejecutivo, logre disponer una carpeta de proyectos que le permita obtener los recursos para la producción. Ya que ninguna persona se notaria realmente interesada ni invertiría su dinero y tiempo en un proyecto audiovisual que no sabe cómo va hacer. Sin ni siquiera tener un tratamiento el productor ejecutivo carecería de información para hacer un correcto presupuesto en donde no sabe cuales son los recursos que necesita para empezar a realizarlo.

Si el productor ejecutivo ve necesaria la idea de realizar una investigación de campo ya sea porque la información que posee es minima para empezar hacer el guión, el presupuesto y las otras etapas de la carpeta de proyecto; el desarrollo de todo el contenido mejoraría

notablemente ya que se crearía una especie de concesión entre la investigación y cada una de las etapas de la carpeta. Generando este tipo de investigaciones facilita al director ya que compila tanta información y posibilidades de temas para poder crear lo mejor posible, claro que ésta se debe organizar muy bien, para no tener problemas en la historia y dar la sensación de que solo hay varios fragmentos que no llevan a ninguna historia en concreto.

Al tener la escaleta clara con una idea interesante y sabremos que es lo que se quiere lograr con el producto y que es lo mejor para incluir en la película, sobre todo a la hora de generar las preguntas en las entrevistas, ya que con éstas se arma, se solidifica y le da credibilidad a la historia o historias.

5.1.8 El pitching

Después de terminar todas las anteriores etapas, el Productor ejecutivo necesita ponerse a elaborar el "pitch" ya que es su compromiso. El Pitch una parte crucial en le momento de buscar inversores o talentos artísticos como técnicos. (Actores, directores, montanista, cinematógrafo entre otros.) Para que se sumen al proyecto.

El Pitch, Según Pablo Del Teso, es la descripción en forma oral del proyecto y es realizada por el Productor Ejecutivo, se preparará con anterioridad a la reunión con el que pretende incluir al grupo o venderle la propuesta. Por lo general es una práctica común en los mercados paralelos a los festivales de cine, encuentros profesionales de empresas audiovisuales o realizadas a un amigo o conocido del medio al que le pueda interesar trabajar en el proyecto. También se utiliza en momentos informales, en cualquier lugar, puede ser la búsqueda de un editor, de un director o un actor; pueden ser cientos de diferentes casos, sin embargo el propósito es de lograr el interés de la persona a la que se le expone la idea del proyecto. Sea el caso que sea, el Pitch persigue un objetivo básico: lograr el interés del interlocutor en su proyecto.

La dialéctica es propia de cada persona, al igual que sus expresiones corporales entre otras, así que es muy difícil establecer un método o fórmula que proporcione el éxito del Pitch, sin embargo existen algunos puntos que Pablo Del Teso sugiere en su libro.

La presentación personal:

- Una presentación rápida, que explique su experiencia y trayectoria profesional, la preparación que posee, el trabajo y la relación que tiene con el proyecto. Preséntese brevemente explicando cuál es su trayectoria/preparación y su relación con el proyecto.

La presentación del proyecto:

- Empezar explicando el género del proyecto, es un paso importante, ya que el oyente puede clasificar inmediatamente, a qué tipo de historia se refiere, a qué público va dirigido, que recurso o debilidades tiene el determinado contexto, El género clasifico y puntualiza rápidamente sin tener que hablar mucho.

- Presentar al protagonista o protagonistas, describir la estructura de la historia, si es clásica
- pertenece a otra también ayuda a ir ordenando la historia en el Pitch.
- Presentar las fuerzas antagónicas de la historia y el objetivo del protagonista.
- Es mejor contar y no vender, ya que se puede perder el interés del interlocutor o desviarse de la historia, es mucho más interesante para los oyentes saber que es lo original y lo positivo que hace al proyecto diferente a los otros.
- Es interesante no solo contar la historia, hablar sobre algunas locaciones exóticas, algún actor estrella, una banda sonora reconocida o un director con reconocimiento, puede ser favorable y tenido en cuenta para resaltar la historia.

Pedio y cierre

- Al final del pitch es necesario ser claro y directo, explicando que es lo que quiere del interlocutor, en pocas palabras demostrar para que lo está buscando. Ya sea para pedir un 50% del presupuesto, o una financiación que después pagará; se puede tratar de un actor o

un director, así que ofrecerle que lea el guión y explicarle en que parte quiere que participe del proyecto.

A pesar de los anteriores consejos, los casos de un Pitch pueden ser cientos, ya que el contexto, cambia las aptitudes y las predisposiciones de cada oyente. No es lo mismo exponer el proyecto ante un productor o un guionista, sus intereses no son los mismo uno querrá saber sobre el guión, los personajes, las estructuras la duración de la película y el otro sobre presupuestos y financiamiento.

Las importancias y necesidades son variables, pero la oratoria es una herramienta que no todos poseen, la seguridad del tema, ser breve pero consistente, mostrar una actitud de emprendedor y liderazgo no son atributos de todos, sin embargo se pueden lograr así que es bueno repasar sobre lo que se va a decir y que se quiere obtener. No es bueno dar toda la información sobre la historia es importante dejar un "gancho", algo que atraiga la atención y el interés de conocer más acerca del proyecto. Esto se puede conseguir por medio de pósters que sean llamativos y enriquezcan el Pitching, no es bueno dejar todo a la imaginación del interlocutor, mostrar que se quiere y la estética que desea muestra es un avance grafico interesante. Por ultimo no olvidarse de tener los contactos de los oyentes, concretar una fecha de respuesta para la petición y ser persistente sin llegar a incomodar al oyente es un método que se utiliza para vender cualquier producto.

Conclusiones

El Proyecto de Grado es un recorrido que se efectuó durante la escritura de cinco capítulos, los cuales contaron cada uno de estos, con un proceso de investigación, de análisis, de desarrollo y conclusiones que aportaron increíblemente a la comprensión del tema. Lo que brindo la posibilidad del replanteamiento de éste, para refutarlo, interactuarlo y modificarlo según los diferentes conceptos y referencias bibliográficas.

. La realización del trabajo tenía varios objetivos, el primero fue el de conocer la importancia de los medios de comunicación en la sociedad y como estos generan una fuerte influencia en el imaginario social, una representación del contexto actual argentino basado en la historia de la nación. El poder de los medios de comunicación es único, ya que, se encarga de controlar la información que llega a determinado receptor. Un poder grande posee un responsabilidad aun mayor, el juicio de valor que expone determinado medio a una audiencia debería de ser neutral para no causar una molestia en oyente, o crear conocimientos errados sobre determinado tema que pueda ser ofensivo para un individuo, una empresa, un país entre otros cientos de posibilidades. La pornomiseria nace con el carácter de la humanización en el cine pero en especialmente en el documental ya que éste registra temas reales que pueden ayudar o perjudicar a una sociedad, un indiviso o algo en particular; es así que a partir de la toma de conciencia de Carlos Mayolo y Felipe Ospina ellos intentan enseñar el cómo un realizador debe ser fiel y comprometido con lo que esta registrando y exponiendo al público.

En tercer objetivo se busco indagar sobre el tema del que se piensa hablar en el documental, y es quizás el más importante de todos los puntos planteados en el proyecto, ya que los conocimientos previos sin la suficiente infamación para debatir, corroborar, indagar o ayudar, es casi imposible crear si quiera la capeta del proyecto y mucho menos un desarrollo que de cómo resultado un método original para la creación de la obra.

La investigación sobre la gran ola inmigratoria en la Argentina, es un proceso extenso y significativo para conocer la estructura de la nación, y en que bases se fundamentaron para la construcción de ésta. Sin embargo esto no se investigó en su totalidad, ya que lo deseado era aprender sobre las actividades inmigratorias de la población Africana y Boliviana. Las cuales tienen una historia desapercibida por muchos y apreciada por otros, desde el punto de vista en que se creó la identidad nacional de la Argentina, "un pueblo de inmigrantes europeos". Esto crea un opacamiento y una invisibilidad de todo el resto de inmigrantes que hacen parte de la historia Argentina. La investigación del proyecto fue interesante y emocionante, descubrir la historia de la población boliviana y africana en la Argentina, como han contribuido y cómo a pesar de esto su adaptación en la sociedad es tan difícil debido a la estructura identitaria que tiene la Argentina. Los bolivianos han creado un mercado económico por medio de la agricultura, son reconocidos por los productores agrícolas como muy buenos trabajadores y son predilectos para el trabajo de horticultura, muchos son predilectos en este tipo de trabajo ya que muchos productores prefieren trabajar con ellos, sin embargo siguen estereotipados por su apariencia, color, modales e intelecto y otras que seguramente faltan por investigar durante el proceso del documental, muchos aseguran que han vivido abusos de discriminación, y otros aseguran que ahora ha cambiado y la población Argentina respeta mucho más su presencia. La mentalidad de progreso del inmigrante boliviano según los censos nacionales, demuestran que son los que más estudian y se esfuerzan por tener una buena educación y por empezar a trabajar desde la adolescencia, para adquirir responsabilidades y así, los jóvenes puedan estar fuera de la delincuencia o la pérdida de tiempo; mientras ahorran dinero o ayudan en determinados casos económicamente a sus familias. Pese a esto, los medios de comunicación no cambian la mirada inescrupulosa de la miseria, no solo de africanos o bolivianos, esto no es un problema de nacionalidad es más un problema ético frente a la precaria situación de

cualquier persona, no obstante, cuando sucede puede llegar afectar mucho más a las minorías inmigrantes en cualquier nación y crear estereotipos que generalizan a toda una comunidad.

Por otro lado la inmigración africana, a demostrado que lleva mucho tiempo en tierra argentina, desde la época colonial, empezando como esclavos hasta llegar al mito de la desaparición de la gran mayoría de la población afro, muchos exterminados por su participación en las guerras civiles, otros por la fiebre amarilla de 1871 y a la prohibición de comercio de esclavos que se realizo en 1813 evitando la llegada de ellos. Sin embargo la actualidad de la inmigración africana en Argentina ha cambiado notablemente y se puede comparar con la inmigración de europea a mediados del siglo XIX, donde muchos escapaban de sus países por las guerras, la pobreza y el refugio. La nueva ola de inmigrantes es cada vez más notable, y crece diariamente, la gran mayoría llegados ilegalmente en barco o avión, esperan por tener documentos o ser aceptados como refugiados, mientras tanto se dedican a comercializar en las calles más transitadas de Buenos aires, joyas de imitación, lentes de sol, cinturones, carteras entre otros productos.

El lugar y el aporte que este Proyecto de Grado deja al ámbito de la carrera de Comunicación Audiovisual, se contempla entre otras cosas, con la importancia del tema elegido cómo el principal componente para el armado de una carpeta de proyecto de una película documental independiente, ya sea que es presentada para la búsqueda de un financiamiento, o para otro tipo de formalidad profesional. Como Pablo Del Teso sugiere, tener total dominio del proceso investigativo es de suma importancia para que la realización de la obra creativa sea mucho más original y llamativa. Del Teso enseña que un documental tiene al igual que una película de ficción una estructura dramática y que es parte fundamental en la investigación del tema, para poder componer una excelente estructura que se caracterice por llevar al público en un viaje emocional. Esto se logra desde la creación del

guión, cabe resaltar que en un documental es imposible controlar los diálogos, sin embargo, esto se puede prever o forzar, generando instantes controversiales dentro del documental, pero para esto solo es posible con una excelente investigación de campo. Lo anterior va de la mano con el compromiso que adquiere el realizador con respeto a la problemática y la ética que debe tener frente a lo que documenta y como lo expone ante un público. Mayolo y Ospina lo plantean con el término de la pornomiseria y es con este término con el que se relaciona la problemática de las comunidades africanas y bolivianas en este Proyecto de Grado. E cual quiere ofrecer al nuevo realizador audiovisual de documentales, algunas formulas y estrategias para la creación de una película independiente a partir de todo el proceso realizado en este documento. La Carpeta de Proyecto, las nuevas plataformas comerciales, los nuevos métodos de financiamiento, festivales, nueva tecnología, fomentos locales para la producción audiovisual y la coproducción como nuevas facilidades para la creación de una de una película.

Las nuevas oportunidades para la creación de proyectos deben ser explotadas por los emprendedores que tengan las ganas de trabajar e invertir su talento en su carrera profesional, la competencia cada día parece ser más abundante para el circuito de realizadores, los presupuesto para las producciones se han reducido pero sus contenidos siguen mejorando, la nueva tecnología en cámaras digitales motivan diariamente a realizadores y no realizadores a tomar la cámara y contar una historia o registrar un simple momento con un estética diferente. La capacidad de aprendizaje a evolucionado el método de prueba y error que pasaba con el cine análogo a cambiado, ahora las facilidades de crear y re crear se convierten en las mejores opciones para le aprendizaje y para realizar productos audiovisuales.

Referencias Bibliográficas

- Álvarez, E. (2 de agosto de 2012). ¿La pornomiseria del prime-time? [Posteo en blog]. Disponible en: <http://colombiadigital.net/opinion/blogs/blog-colombia-digital/item/3576-la-pornomiseria-del-prime-time.html>
- Amadeo, E. (s.f). Disponible en:
<http://www.udesa.edu.ar/files/UAHumanidades/EVENTOS/PaperAmadeo100907.pdf>
- Amado, A. (2002) "*Cine argentino. Cuando todo es margen*". [En *Pensamiento de los Confines*, Nº 11]. Buenos Aires: En *Pensamiento de los Confines*. (p. 87,88)
- Armando, C. (29 marzo, 2010). *Africanos en Buenos Aires*. [Revista en línea]. Disponible en:
<http://periodismohumano.com/migracion/inmigrantes-argentina.html>.
- Benencia, R. (2012). *Perfil Migratorio de Argentina*. Buenos Aires: OIM. Disponible en:
<http://www.iom.int/files/live/sites/iom/files/pbn/docs/Perfil-Migratorio-de-argentina-2012.pdf>
- Bertone, R. (2004). Documentales y documentalistas. Tesis. (Documento inédito). Instituto provincial de teatro y títeres. Santa Fe, Argentina
- Breu, Ramon. (2012). *Leer cine*. (2012). Recuperado el 03/09/12 de
http://docentes.leer.es/files/2012/06/art_prof_10clavesleercine_ramonbreu_acc.pdf
- Campo, J. (2012). *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política*. (1ª ed). Buenos Aires: Imago Mundi.
- CEPAL, (2006). "*La migración internacional en América Latina y el Caribe*". *Migración internacional* Observatorio Demográfico Nº 1. Santiago, Chile: CEPAL. Disponible en:
http://www.eclac.cl/cgibin/getProd.asp?xml=/celade/agrupadores_xml/aes50.xml&base=/celade/tpl/top-bottom.xsl
- Cerrutti, M. y Binstock, G. (2012). *Estudiantes Inmigrantes en la Escuela Secundaria. Integración y Desafíos*. Buenos Aires: UNICEF. Disponible en:
http://www.unicef.org/argentina/spanish/estudiantes_secundarios_inmigrantes_2012.pdf
- Costanzi, S. (2009 25 de abril). *África en Buenos Aires*. La Nación. Recuperado el 10/07/2013 de <http://www.lanacion.com.ar/1121658-africa-en-buenos-aires>
- Del Teso, P. (2005). *Metodología dpa el desarrollo de proyecto audiovisual en 13 pasos*. (s.d)
- Devoto, F. (2003) *Historia de la inmigración en la Argentina*. Buenos Aires: editorial Sudamericana
- Díaz, J. Sd. *El falso documental. Universidad de granada*. Manuscrito no publicado. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/3427083/Mockumentary-El-falso-documental>
- Font, D. (2000). Jean Luc Godard y el documental. Testimonios fílmicos (p.25-35) Valencia: Edic. La Mirada.

Forsyth, Hardy (1979), *Grierson on Documentary*, Faber & Faber. Citado en: Hacia una definición del documental de divulgación histórica. (2004). Recuperado el 07/09/12 de http://www.unav.es/fcom/comunicacionysociedad/es/articulo.php?art_id=82

García, F y Rojas, M. (2011). *Narrativas audiovisuales: Los discursos*. (1ª ed). Madrid: Icono 14

García, L. (s.f). *Migracion y Derechos Humanos*. Tesis. Buenos aires: Instituto de Relaciones Internacionales. Disponible en: http://www.academia.edu/2066181/Migracion_y_derechos_humanos._Implicancias_de_la_Nueva_politica_Migratoria_argentina_tesis_maestria_

Germani, G. (s.f). *Colectividad Afro*. Recuperado el 06/07/2013 de http://www.buenosaires.gob.ar/areas/secretaria_gral/colectividades/?secInterna=138&subSeccion=457&col=36

Godard, Jean-Luc. (7 de julio de 2012). Cine Club de los ojos-Chía. <https://www.facebook.com/pages/CINE-CLUB-LOS-OJOS-CH%C3%8D/A/174643522586615?ref=stream>. [Publicación en Facebook]. Disponible en: https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=324706617616932&id=174643522586615&comment_id=1836393&offset=0&total_comments=4

Goldberg, M. (1976). "La población negra y mulata en la ciudad de Buenos Aires". *Desarrollo Económico*. (Instituto de Desarrollo Económico y Social). Vol. 16. Citado en: kleidermacher, G. (S.F). Africanos y afrodescendientes en la Argentina: invisibilización, discriminación y racismo. Buenos Aires. Disponible en: <http://www.revue-rita.com/traits-dunion98/africanos-y-afrodescendientes-en-la-argentina-invisibilizacion-discriminacion-y-racismo.html>

Gubern, R. *Historia del Cine*, Ed. Lumen, Barcelona.

Guzmán, P. (1997). *La Importancia del Documental*. Recuperado el 10/09/2012 de <http://www.patricioguzman.com/index.php?page=articulos&aid=1>

Guzmán, P. (1998). *El guión en el cine documental*. Bogota: Editorial ministerio de cultura.

Historia del Cine Argentino, Cruz de Malta, Buenos Aires, 1959.

Kamín, S. (1999). *Introducción a la producción cinematográfica*. Recuperado el 11/08/2013 en http://www.blankspot.com.ar/prodav/KAMIN_Cap5.pdf

Larousse, (2009). *Diccionario Enciclopedia*. (Vol 1). España: Larousse Editorial, S.L.

López, A. (2008). Agarrado Pueblo: El doble discurso del documental latino americano. [Revista en línea]. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/57231449/Agarrando-Pueblo>

Maffia, M. (1986). "La inmigración caboverdeana hacia la Argentina". Análisis de una alternativa". Citado en: kleidermacher, G. (S.F). Africanos y afrodescendientes en la Argentina: invisibilización, discriminación y racismo. Buenos Aires. Disponible en: <http://www.revue-rita.com/traits-dunion98/africanos-y-afrodescendientes-en-la-argentina-invisibilizacion-discriminacion-y-racismo.html>

- Magdalena, M. (s.f). *Colectividad Afro*. Recuperado el 25/06/2013 de http://www.buenosaires.gob.ar/areas/secretaria_gral/colectividades/?seclnterna=139&subSeccion=531&col=36
- Mastrangelo, L. Sd. *Documental para la resistencia*. Manuscrito no publicado. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/32129206/Documental-Para-La-Resistencia>
- Mayolo, C y Ospina, L. Sd. *¿Que es la Porno-Miseria?*. Disponible en: <http://tierraentrance.miradas.net/2012/10/ensayos/que-es-la-porno-miseria.html>
- Nichols, B. (1997) . *La representación de la realidad*. (1ª ed). Barcelona: Ediciones paidós
- Ospina, L. (s.f). *¿Qué es la pornomiseria?* Recuperado de <http://tierraentrance.miradas.net/2012/10/ensayos/que-es-la-porno-miseria.html>
- Pardo, O. *Ética documental*. (Sd). Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/124527502/Ensayo-Etica-Documental>
- Podestá, C. (2009 22 de noviembre). *Latinoamérica, nuevo rumbo de los inmigrantes africanos*. Recuperado el 29/07/2013 en <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-6649009>
- Prieto, L. (2010). *Proceso de Construcción identitaria del Cine en Colombia, Tesis de estudiante en Licenciatura de Comunicación Audiovisual*. Buenos Aires. Argentina. Universidad de Palermo.
- Quijada, M. (2004). *“De mitos nacionales, definiciones cívicas y clasificaciones grupales. Los indígenas en la construcción nacional argentina, siglos XIX a XXI”*. Citado en: kleidermacher, G. (S.F). *Africanos y afrodescendientes en la Argentina: invisibilización, discriminación y racismo*. Buenos Aires. Disponible en: <http://www.revue-rita.com/traits-dunion98/africanos-y-afrodescendientes-en-la-argentina-invisibilizacion-discriminacion-y-racismo.html>
- Reid Andrews George (1989). *Los Afroargentinos de Buenos Aires*. Buenos Aires:Ediciones de la Flor. Citado en: kleidermacher, G. (S.F). *Africanos y afrodescendientes en la Argentina: invisibilización, discriminación y racismo*. Buenos Aires. Disponible en: <http://www.revue-rita.com/traits-dunion98/africanos-y-afrodescendientes-en-la-argentina-invisibilizacion-discriminacion-y-racismo.html>
- Rodriguez, E. Sd. *Mecanismos de género: Reflexiones sobre el documental y la ficción*. Centro de producción audiovisual.
- Schávelzon, D. (s.f). *Colectividad Afro*. Recuperado el 19/07/2013 de http://www.buenosaires.gob.ar/areas/secretaria_gral/colectividades/?seclnterna=138&subSeccion=455&col=36
- Solanas, Fernando y Getino, Octavio, *Cine, cultura y descolonización*, Editorial SigloXXI, Buenos Aires, 1973.

Solanas, Fernando y Getino, Octavio. (1969). *Hacia un tercer cine*. Recuperado el 11/10/2012 de <http://www.scribd.com/doc/47785176/Hacia-Un-Tercer-Cine-Octavio-Getino-y-%E2%80%9CPino%E2%80%9D-Solanas>

Solanas, Fernando, *La mirada. Reflexiones sobre cine y Cultura. Entrevista de Horacio González*. Punto sur, Buenos Aires, 1989.

Solomianski, A (2003). *Identidades secretas: La negritud argentina*. Buenos Aires: Beatriz Sarlo Editora. Citado en: kleidermacher, G. (S.F). Africanos y afrodescendientes en la Argentina: invisibilización, discriminación y racismo. Buenos Aires. Disponible en: <http://www.revista-rita.com/traits-dunion98/africanos-y-afrodescendientes-en-la-argentina-invisibilizacion-discriminacion-y-racismo.html>

Troise, M. (s.f). *Desarrollo de proyecto audiovisual: Una forma de producir*. Recuperado el 4/05/2013 en http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_articulo=2319&id_libro=74

Bibliografía

- Blaustein, S. y Portillo, L. (1985). *Las Madres de la Plaza de Mayo*. [dvd]. Buenos Aires: (s.d.).
- Cairo, H. (Productor)., Cairo, H., Gunche, E., y Martinez, E. (Directores). (1915). *Nobleza Gaucha*. [dvd]. Buenos Aires: Cairo.
- Citron, M. (Productor y Director). (1978). *Doughther Rite*. [dvd]. Estados Unidos: Michelle Citron Productions.
- De la rosa, A. (2009). *Cine Colombiano: Agarrando pueblo*. Creación y Producción en Diseño y Comunicación. (24ed). Buenos Aires: Universidad De Palermo.
- Fabre, R. (Productor), y Moglia, L. (Director). (1933). *Tango!*. [dvd]. Buenos Aires: Cairo.
- Flaherty, R.J. (Director). (1926). *Moana*. [dvd]. Estados Unidos: Famous Players- Lasky Corporation.
- Flaherty, R.J. (Productor y Director). (1922). *Nanuk el Esquimal*. [dvd]. Estados Unidos: Les Frères Revillon., Pathè Exchange.
- Gerrico, C. (Productor), y Susini, E. (Director). (1933). *Los Tres Berretines*. [dvd]. Buenos Aires: Lummiton.
- Goggel, E. (Productor), y Gaviria, V. (Director). (1998). *La Vendedora de Rosas*. [dvd]. Colombia: Producciones Filmamento.
- Griffith, D.W. y Aitken, H.E. (Productores). Griffith, D.W. (Director). (1915). *Nacimiento De Una Nación*. [dvd]. Estados Unidos: D.W. Griffith & Epoch.
- Lopez, A. (2011). *Agarrando Pueblo: El doble discurso del documental latinoamericano*. [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.elojoquepiensa.net/elajoquepiensa/index.php/articulos/135>
- Lumière, A. y Lumière, L (Productores y Directores). (1896). *La Llegada Del Tren*. [dvd]. Paris: Lumière .
- Lemire, M. (Productor). (2006). *Plenet Earth*. [Serie de televisión]. Uk: British Broadcasting Corporation (BBC).
- Mario, T. (Productor), y Ribón, G. (Director). (1954). *La Gran Obsesión*. [dvd]. Cali: Dawn Bowyer Films de Colombia.
- Mayolo, C. y Ospina, L. (Directores y Productores). (1978). *Agarrando Pueblo*. [dvd]. Cali: Sociedad de Artistas y Trabajadores Unidos Para la Liberación Eterna (SATUPLE).
- Mugica, F. (Director). (1939). *Así es la vida*. [dvd]. Buenos Aires: Lumiton.
- Ospina, L., Mayolo, C. (1978). *Agarrando Pueblo [dvd]. Colombia*.

- Ospina L. (2005). *Entrevista a Luis Ospina, realizada por Jonathan palomar, estudiante de cine*. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=Fbs0Ro1yOzw>
- Ospina, L. (2008). *Entrevista a Luis Ospina, realizada por Juan Murillo, Revista de cine la Fuga*. Disponible en: <http://www.lafuga.cl/entrevista-a-luis-ospina/6>
- Pallero, E. (Productor), y Birri, F. (Director). (1960). *Tire Dié*. [dvd]. Santa Fe: Pallero.
- Pallero, E. y Solanas, F.E. (Productores). Getino, O. y Solanas, F.E. (Directores). (1968). *La Hora de los Hornos*. [dvd]. Buenos Aires: Grupo Cine Liberación.
- Piñeiro, M. y Brewda, M. (Producción). (2002). *Tumberos*. [Serie de televisión]. Buenos Aires: Ideas del Sur.
- Py, E. (Director y Productor). (1896). *La Bandera Argentina*. [dvd]. Buenos Aires: Py
- Rodakiewicz, H. (Productor). Steiner, R. y Van Dyke, W. (Directores). (1939). *Te City*. [dvd]. Estados Unidos: American Institute of Planners.
- Sambi, C. Y Tinelli, M. (Producción). (2000). *Okupas*. [Serie de televisión]. Buenos Aires: Ideas del Sur.
- Stagnaro, B. (Productor), y Caetano, A. y Stagnaro, B. (Directores). (1998). *Pizza, Birra y Faso*. [dvd]. Buenos Aires: Palo y a la Bolsa.
- Tolse, M (2007). *Desarrollo de proyecto audiovisual una nueva forma de producir*. (Ensayo). Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=74&id_articulo=23129. Recuperado: 20/03/2013
- Vertov, D. (Productor y Director). (1929). *El Hombre de la Cámara*. [dvd]. Estados Unidos: VUFKU.
- Watt, H. y Wright, B. (Directores y Productores). (1936). *Night Mail*. [dvd]. United Kingdom: General Post Office (GPO).