

**PROYECTO DE GRADUACION**  
Trabajo Final de Grado

**Hermanos del mar**  
Proyecto de un largometraje documental

Ramiro Sebastián Morena  
Cuerpo B del PG  
18 de septiembre de 2014  
Licenciatura en comunicación audiovisual  
Creación y expresión  
Medios y estrategias de comunicación

## **Agradecimientos**

Todo el proceso de realización del presente Proyecto de Grado ha resultado tan enriquecedor como demandante de mis capacidades, energía y tiempo. Por lo cual quiero aprovechar la oportunidad para agradecer a aquellas personas que me brindaron constantemente su apoyo y depositaron su confianza en mí.

Quiero agradecer con el mayor de mis afectos a quienes compartieron este último tiempo tan trascendental de mi carrera en forma espiritual y física. Gracias a Inés La Torre, Melanie Guil, Juliana Spinelli, Luisina Macagno, Luciana Lange y Andrés Silva Paredes.

De la misma manera quiero agradecer a aquellas personas con las que tuve la posibilidad de compartir bastas experiencias a lo largo de la carrera, que de una manera u otra me condujo hasta esta instancia. Gracias a Rocío de la Paz Ierache, Rosario De Simone, Laura Coga, Manuel Salcedo, Beliza Ruiz Matamoros, Christian Gonzales, Eduardo Fariñez, Carolina Zamora, Fernanda Rojas, Luis Alejandro Borques, Marisol Méndez Cabrera, Celeste Batistella, Lucía Muñiz y Agustina Fernández Poblet.

También quiero agradecer especialmente a aquellos profesores de mi disciplina que supieron transmitirme el cariño y el compromiso que implica la profesión, que me cambiaron con sus enseñanzas y se ganaron mi estima. Gracias muy especiales y sentidas a Javier Leoz, Jorge Falcone, Miguel Pérez, Mariano Nieto y Nicolás Sorrivas, como también a mi profesora de la materia de psicología Sofía Paola Gadi.

Por último agradezco a mi familia, por el apoyo incondicional que me han brindado siempre, y la confianza y energía que me dieron para llegar a esta instancia de mi carrera.

## Índice

<b>Introducción</b> .....	<b>4</b>
<b>Capítulo 1: Introducción a los géneros cinematográficos y al cine documental</b> .....	<b>13</b>
1.1 Procesos evolutivos fundamentales en el cine .....	13
1.2 La instauración del lenguaje cinematográfico .....	15
1.3 Género documental: Posturas y objetividad .....	20
<b>Capítulo 2: Formas de abordar la realización de un guión aplicado al género documental</b> .....	<b>24</b>
2.1 Abordaje formal del guión cinematográfico .....	24
2.2 El guión, clave de la carpeta de proyecto .....	34
2.3. El guión adaptado a las necesidades del documental .....	37
<b>Capítulo 3: Realización cinematográfica aplicada al género documental</b> .....	<b>43</b>
3.1. Etapas de producción y realización cinematográfica .....	43
3.2. Consideraciones sobre la envergadura del proyecto .....	50
3.3. Adaptación de la metodología de trabajo al documental .....	52
<b>Capítulo 4: Concepción de la composición estética y estilística</b> .....	<b>56</b>
4.1. Variantes en los procesos que otorgan la originalidad .....	57
4.2. Composición visual y sonora .....	67
4.3. Construir la identidad del documental .....	68
<b>Capítulo 5: Presupuestos y finanzas aplicados al proyecto documental</b> .....	<b>71</b>
5.1. El presupuesto como construcción política .....	72
5.2. Modos de financiamiento cinematográfico .....	74
5.3. Los objetivos y posibilidades de presentación del proyecto. ....	80
<b>Conclusiones</b> .....	<b>85</b>
<b>Lista de referencias bibliográficas</b> .....	<b>90</b>
<b>Bibliografía</b> .....	<b>91</b>

## **Introducción**

El presente Proyecto de Graduación (PG) se encuentra enmarcado dentro de la categoría de Creación y expresión, en la línea temática de Medios y estrategias de comunicación, que abordará el cine documental, realizando un análisis y reflexión en profundidad sobre el mismo y, a su vez una búsqueda inherente a todo aquello que es imprescindible para permitir posteriormente la presentación de una carpeta de proyecto de largometraje documental que retrata el mundo del surf en Lima, Perú en la actualidad. Con la intención de hacer una carpeta de proyecto que esté en condiciones de presentarse a fondos de fomento cinematográfico y en el Ministerio de Cultura para conseguir, potencialmente, la financiación requerida para rodar la película, montarla y exhibirla en la mayor cantidad de salas posibles en Latinoamérica.

La idea creativa de llevar adelante este proyecto surge de un proceso complejo y dinámico que invita a la acción, con una problemática que surge a partir de la toma de conciencia de dos cuestiones. La primera es la formación, desarrollo y consolidación del surf como subcultura urbana dentro de la sociedad limeña. La segunda surge de la necesidad misma de preservar la cultura, de reconocerla como tal y dar cuenta de ella en registros que se puedan mantener y utilizar, quedando a disposición de las generaciones futuras.

El objetivo primordial de este trabajo consta de realizar una reflexión sobre el cine documental y sus procedimientos estilísticos y, a través de un largometraje documental realizar una reflexión sobre esta subcultura urbana y particular modo de vida que es el mundo del surf en Lima, Perú, permitiendo de esta manera la composición de una carpeta de proyecto que más se adecue a las necesidades específicas de la propuesta fílmica.

Se toma en consideración que para lograrlo se deberá trabajar en distintas instancias, entre las cuales se destacan: realizar un relevamiento a cerca de la importancia que tiene el documental como testimonio de la cultura del surf; descubrir la forma en que el punto

de vista de un realizador cinematográfico condiciona de manera definitiva el resultado final de la película; indagar sobre cómo se realiza un largometraje documental de carácter cultural en Lima, Perú; como también determinar, dentro del género documental, cuales son las variables que la ficción provee para trabajar sobre la emoción y la verosimilitud que llega al espectador.

El primer capítulo desarrolla algunas instancias de relevancia concerniente al proceso evolutivo del cine, como también del género documental. Dicho proceso interviene en este PG para sentar las bases de aquello que ha sido trascendental para comprender y demostrar lo que es en la actualidad la cinematografía, partiendo de sus orígenes y analizando sus instancias de progreso más significativas. De esta manera se postula como fundamental el abordaje de este capítulo para preceder con argumentos y contenidos pertinentes a los capítulos posteriores.

En cuanto a los procesos evolutivos del cine se plantea el tratamiento de, en una primera instancia, aquellos cambios que marcaron y re direccionaron la historia del cine, de manera tal que el mismo dejó de ser un simple elemento de registro para convertirse en un elemento de expresión y comunicación teñido de miradas con una búsqueda artística y subjetiva de por medio. Por otra parte se tendrá en consideración todo aquello que implica los cambios tecnológicos y desarrollos industriales que modificaron sustancialmente la forma de hacer y ver el cine.

El proceso de desarrollo artístico no tuvo solamente que ver con objetivos comerciales e industriales, sino con otros que implicaron la instauración y aceptación, tanto del que realiza como del que observa cine, de un lenguaje que consta de instancias de comunicación que van más allá de lo literal y los diálogos, elaborando narrativas complejas, capaces de educar, persuadir, abstraer, conmover, movilizar o comprometer al espectador en niveles más allá del entretenimiento que proporciona un espectáculo cualquiera.

Ya ahondando en lo que respecta al género documental se propone analizar y considerar aquellos enunciados que enmarcan la labor que incumbe a este cine. Buscando develar las más importantes, aunque simples, verdades que aquejan a todo documentalista, que deben abordar sus obras desde una mirada teñida de objetividad, subjetividad, ideología, creencias, culturas y formas de hacer y concebir este arte, que a su vez implican decisiones en cuanto a las posibles estructuras que el género presenta, que van desde una modalidad observacional hasta una modalidad interactiva, que requieren distintos métodos de producción y elaboración, pero que además comprometen de distintas maneras al equipo de realizadores.

En el segundo capítulo se pretende realizar el abordaje de cuestiones inherentes a la realización de un guión cinematográfico, desde su concepción creativa hasta sus normas estilísticas, que permiten la estandarización de una obra en tránsito que a fin de cuentas tiene como máximo objetivo facilitar las tareas a realizar durante el rodaje de la película.

Así mismo se ahondará en las estructuras y herramientas que aporta el guión para poder adaptar una idea creativa y poder llevarla con el éxito esperado a un formato audiovisual. Además de esto se tendrá en especial consideración aquellos requerimientos correspondientes a la especialidad que resulten de mayor interés para la formulación de las carpetas de proyectos cinematográficos que se presentan a concursos en fondos de fomento, ministerios o cualquier otro ente de financiamiento para películas, ya sea en Latinoamérica o en otros continentes.

Si bien se aborda a los elementos del guión desde la generalidad y la importancia que constituyen para construir un relato fílmico bien estructurado, también se le da vital importancia a las aplicaciones y usos posibles del mismo dentro del género documental, en dónde se investigará y analizará las potenciales variantes que se presentan en las películas de estas características. De alguna manera se espera lograr la adaptación de las más importantes prestaciones y características de la herramienta, permitiendo así al relato documental dotarse de elementos fundamentales, como lo son los puntos de giro,

los protagonistas y antagonistas, los objetivos, el momento de clímax y la resolución del conflicto.

El tercer capítulo pretende dar cuenta de todo aquello que es inherente a la realización cinematográfica en sus tres etapas de creación, preproducción, producción y postproducción. Comprendiendo que en las distintas etapas se requiere de personal y recursos de distinta naturaleza, ya que si bien todas las etapas van en busca de un único resultado se procura delimitar los momentos de la producción a fin de obtener como resultado un plan de trabajo consistente, con la cantidad de personal necesario para poder cumplir con todas aquellas obligaciones, tanto del orden de lo monetario como del tiempo, de la manera más eficaz posible, optimizando todos los recursos con los que se cuenta para realizar la pieza audiovisual.

A partir del reconocimiento de los momentos trascendentales de la producción y del personal que se requiere para llevar adelante la creación audiovisual deseada, entra a cobrar fundamental importancia el desglose de los recursos materiales, que dependerán fundamentalmente de la envergadura del proyecto.

Considerando todo aquello abordado en este capítulo a modo de cierre lógico se analiza y propone los parámetros de realización y producción que más se adecuan a las necesidades del largometraje documental.

Se reconocerán las instancias que requieren de un trabajo en profundidad de acuerdo a la necesidad que propone el documental, sabiendo que la investigación lleva importantes cantidades de tiempo, al igual que el proceso de rodaje, en el que se pretende no ir a la búsqueda de algo en particular, sino de algo que pueda dar a los realizadores la posibilidad de sorprenderse, encontrando material de potencial grabación que esté más allá de las expectativas iniciales.

El cuarto capítulo se encuentra destinado a determinar y desarrollar aquellos procesos estéticos y estilísticos que dotan a una obra cinematográfica de un carácter único e irrepetible. Además de ello se comprende que la composición estética, además de ser un

recurso visual, es también un recurso narrativo, y se lo analizará a partir de las varias posibilidades que ofrecen y aportan a la construcción de un lenguaje audiovisual propio de la película, que va más allá de cualquier generalidad.

Se ahondará, en cuanto a la estética, en aquellos recursos relacionados con la composición fílmica que corresponde al orden de lo visual, haciendo referencia al encuadre, al uso de la iluminación y fotografía, a los elementos propios de los decorados o locaciones naturales y todos aquellos elementos que por decisión deliberada formen parte de la imagen, así como también se tomará en cuenta como parte del desarrollo de la composición el armado de la banda sonora, que es también fundamental en toda pieza audiovisual. De tal manera que se revisará por separado cada uno de los elementos que conforman la banda de audio que le dan un significado narrativo y estilístico propio, que diferencian la pieza de todas las demás, otorgándole un carácter de originalidad.

Se pondrán de manifiesto, en base a una evaluación de los recursos utilizados en documentales, las varias posibilidades que permite construir el género a través de herramientas propias del montaje y del proceso de postproducción, considerando que gracias al advenimiento tecnológico han surgido nuevas fronteras que permiten al realizador ir más allá de la creación audiovisual tradicional, dotando sus piezas de una característica muy especial, ya que cada vez es más factible llegar a materializar todo aquello que surge producto de darle libertad a la imaginación.

El quinto capítulo consta de la instancia más política y crítica, al menos en instancias de preproducción, debido a que la realización de un presupuesto preciso que se ajuste a las necesidades del proyecto y a la realidad de la industria cinematográfica actual en Latinoamérica es fundamental para ir en busca de diversos métodos de financiamiento que permitan llevar adelante el rodaje, la postproducción y que lleve la película hasta la instancia de exhibición.

Se abordarán las posibilidades que en la actualidad destacan como las más factibles en el momento de ir en busca del respaldo económico necesario para iniciar el rodaje del



film. Entre las formas más accesibles de llegar a conseguir el efectivo requerido se destacan: El Instituto de cine y artes audiovisuales, que suele ser quien siente el primer precedente para luego ir en busca de otros fondos de fomentos cinematográficos, que se encuentran en distintos lugares del mundo, y que piden únicamente la carpeta de proyecto y un formulario para calificar a la financiación. Por último se puede recurrir a inversionistas privados, que aporten dinero en efectivo o materia en especies, lo cual los convierte en productores asociados, y en dueños de un pequeño porcentaje de los derechos económicos de la película.

Por último se tomará en consideración, en base a los objetivos del proyecto, cuales son las posibilidades de retorno y ganancia en términos económicos, para poder evaluar también el éxito alcanzado.

En cuanto a los antecedentes académicos de Proyectos de Graduación que servirán de soporte a este como sustento teórico de apoyatura se destacan:

El PG titulado Documental social, realizado por Lozano Velasquez, L (2011), que destaca por varios puntos en común concernientes al desarrollo del proyecto, trabajando nociones que respectan al género documental, discutiendo y reflexionando sobre los procesos de producción de piezas audiovisuales que responden a este género. La concordancia de los proyectos está dada fundamentalmente por el estudio del género cinematográfico a lo largo de la carrera de Comunicación audiovisual, lo que permite llegar a ciertos consensos y discrepancias que son fruto de la experiencia personal obtenida en el tiempo de los estudios universitarios.

El PG Titulado B.Afro, realizado por Tovar De La Torre, Alejandro Emilio (2011) tiene una correspondencia directa con el presente trabajo en todas aquellas cuestiones inherentes a las características y lenguaje a las que se recurre para obtener narraciones concretas con modalidades de representación adecuadas a las necesidades de cada proyecto. De alguna manera se trata todo aquello que convierte a una propuesta cinematográfica en única y original.

El PG titulado La fotografía. Instrumento de una memoria documental, realizado por Diago Arbelaez, Dehiby Catalina (2011) se relaciona con el presente proyecto, a diferencia de los anteriores PG vinculados, en cuanto a la función que cumple este medio de comunicación como fundamental para la preservación de momentos, situaciones, acontecimientos, eventos, culturas y sociedades, que en su momento responden a una realidad en tiempo presente, pero que para la posteridad quedará como un documento histórico, que de alguna manera otorga la posibilidad de mantener vivas las memorias.

En el PG titulado Diseño de una carpeta de proyecto integral de producción, realizado por Tardito, A (2001) encuentra sus puntos en común con el presente trabajo en aquello que implica la realización de una carpeta de proyecto profesional que se encuentre en condiciones formales de participar por financiamiento en el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, como también en fondos de fomento cinematográfico de Latinoamérica o Europa.

El PG titulado El tren que pasó por el Litoral, realizado por Morini, Indira Geraldina (2012) comparte con el presente Proyecto de Graduación un interés fundamental en común, un objetivo que está dado por la necesidad de dar testimonio de una determinada coyuntura social y cultural, para así darla a conocer y preservarla. De esta manera los procesos de búsqueda y adaptación de las herramientas del documental para la película específica pasaran por algunos puntos en común y permitirá así tener una perspectiva diferente del uso de aquellos procedimientos estilísticos que dan por resultado un argumento único y diferente a todos los anteriores.

En el PG titulado Nuevos medios de comunicación para la difusión y distribución del cine documental independiente, realizado por Piñeros Sanz De Santamaría (2011) encuentra puntos en común con el presente proyecto en lo que respecta al trabajo de logística y gestión, desde el punto de vista del área de producción, debido a que mediante la investigación y reflexión de las metodologías aplicadas al ámbito en forma habitual se

busca estructurar nuevas formas de alcanzar los objetivos de un proyecto cinematográfico en específico.

El PG titulado El cuerpo articulado, realizado por Coman – Bastarrica, Ana Laura (2011) bien puede ayudar a sentar ciertas bases sobre todo aquello inherente a la construcción de la identidad de una obra de carácter visual, descomponiendo todos aquellos procesos y herramientas que constituyen el estilo y la estética que dotará de originalidad al producto final.

El PG titulado El discurso fílmico, realizado por Villaboas I. (2011) comparte con el presente proyecto varias temáticas, pero la que más se desarrolla y sobre la que más se reflexiona es sobre la posibilidad de revisar todo aquello que está instituido dentro de la industria, para poder sistematizarlo y llevarlo a una instancia práctica que lleve a confluir distintos conceptos y metodologías de una manera propicia, como también visceral.

El PG Titulado 35 mm de revolución, realizado por Romo Montero C. (2012) es de suma utilidad para sentar las bases de todos los procesos de cambios a los que se ha visto sujeta la industria del cine, considerando como uno de sus factores más determinantes el advenimiento tecnológico que trajo consigo el llamado cine digital. De esta manera asume la responsabilidad de explicar con detenimiento la evolución de la producción cinematográfica y las variantes que se van sucediendo e incorporando a las metodologías de trabajo.

El PG titulado Hable ahora, realizado por Fernández, Ivana Laura (2011) es un trabajo desarrollado a partir de la convergencia del cine y del teatro, y de todos los recursos que uno y otro permiten. Coincide con el presente Proyecto de Graduación en tanto que realiza relevos históricos para detectar y aislar aquellas características que se pueden extrapolar de un campo disciplinar al otro, que en gran medida es lo que busca lograr el proyecto Hermanos del mar, readaptando y optimizando en función del género documental y la coyuntura que aqueja específicamente al film, a todos aquellos conceptos que convierten el cine de ficción en productos más estandarizados y

sistematizados, que permiten un mayor control de variables y brinda garantías a cerca del potencial resultado final. Aunque las conclusiones que arroje este PG tomado como antecedentes contengan en parte un segmento disciplinar diferente, si podrán poseer el mismo espíritu, la intención de adaptar y optimizar brinda a esas conclusiones un carácter similar, en tanto que buscarán resolver problemáticas similares.

## **Capítulo 1: Introducción a los géneros cinematográficos y al cine documental**

El presente trabajo pretende realizar una reflexión sobre el cine, sobre su concepción estilística, técnica, estética y metódica, reparando sobre los géneros cinematográficos y diferenciándolos, dando paso al género documental, para relevarlo y plantear de esta forma la mejor manera de adaptar los requerimientos de toda carpeta de creación a las necesidades del proyecto cinematográfico *Hermanos de mar*.

### **1.1 Procesos evolutivos fundamentales en el cine**

Altman (2000) sostiene que a finales de los años sesenta se empezó a realizar publicaciones sobre “géneros cinematográficos”, que se comenzó a pensar desde la ya conocida concepción de los géneros literarios, y que prontamente conquistaron un lugar importante en la consideración de los estudiosos y críticos. Esto permite que se constituya un espacio apartado del de los géneros literarios para el estudio de los géneros cinematográficos, y es esto lo que permitió desarrollar sus propios postulados. Son los géneros los que constituyen las estructuras que definen cada film, las decisiones de programación parten de criterios de género y la interpretación de las películas depende directamente de las expectativas del público respecto a ese género específico. Cada género tiene sus propias características que lo identifican según sus dimensiones creativas. En primer lugar se encuentra la iconográfica, es decir la selección de los decorados, los objetos, la arquitectura y el vestuario. En segundo lugar la narrativa es decir, la estructura, las elipsis y la articulación temporal. El tercer lugar se centra en la dramática, es decir en la arquetipicidad y las funciones de los personajes como también el desarrollo de las situaciones y, el último lugar se focaliza en lo visual, como por ejemplo en la elección de determinada iluminación, fotografía, ángulos, movimientos de cámara, fuera de campo, planificación, montaje interno y montaje externo.

En un principio, la industria cinematográfica misma divide los géneros en tres: El cine de ficción, el cine de animación y el cine documental. Además de esto se puede separar el

desarrollo estilístico y código de verosimilitud de los films de acuerdo a dos momentos dentro de la industria, que son el cine mudo (o silente) y el cine sonoro.

Durante el cine silente las historias se desarrollaban con un necesario grado de explicitación, que mayormente iban acompañados de intertextos, y no permitían tener muchas tramas subsidiarias ni que las mismas se desarrollaran en profundidad. A su vez, en cuanto al desempeño actoral, se recurría normalmente a la exacerbación y exageración en la mayoría de las acciones, para que las mismas no se pudieran confundir y que los espectadores concordaran en las conclusiones que compartían durante la misma proyección de la película, y si algo quedara sin entender se recurría al comentarista que todas las salas poseían, además de que las situaciones dramáticas se apoyaban en la música en vivo.

Al inicio de la década de 1930 la industria se enfrentó a una conversión global de equipos y procedimientos de producción. El sonido puso en marcha un patrón de expansión y cooperación en toda la industria, debido a una imperiosa necesidad de estandarizar el sonido, para que la actividad cinematográfica se desarrolle de forma homogénea. Palacios y Santos sostienen que: “En treinta y tres meses se resolvieron problemas técnicos desconcertantes, se reelaboraron estrategias de marketing y distribución, se construyeron estudios insonoros y 15.000 cines fueron sonorizados” (1995, p.10).

En cuanto a la producción del cine sonoro, los estudios tuvieron que adquirir equipos caros y sofisticados. El montaje pasó de ser un trabajo que se hacía con tijeras, para convertirse en una operación que requería un equipo más elaborado (ruedas dentadas múltiples, aparatos para numerar los fotogramas sonoros, la moviola sonora).

Las compañías cinematográficas empezaron a confiar más en ingenieros, proyectistas y operadores de máquinas calificados, se comenzó a dar trabajo a un equipo de expertos.

## 1.2 La instauración del lenguaje cinematográfico

Los años de entreguerras trajeron consigo el nacimiento de nuevas ideas. La necesidad de denuncia social, de renovación y renacimiento intelectual para evitar repetir errores llevó a la búsqueda de nuevas concepciones y formas, de nuevas posturas y nuevas conciencias radicales. En los años que van de 1918 hasta 1939 la historia de la cultura y del arte (que afectan directamente a la sociedad y por ende su comportamiento) dieron a luz a nuevos movimientos conocidos como Vanguardias, totalmente en oposición a los paradigmas ya existentes hasta ese momento.

Para 1917 y como producto de la Revolución Rusa varios artistas deciden cambiar la forma de hacer, pensar y ver cine. Uno de los casos más remarcables fue el del cineasta polaco Dziga Vertov, quien en 1929 logra su pieza maestra conocida como *El hombre de la cámara*. El objetivo que tenía Vertov era que el cine, por primera vez, fuese separado de las dos disciplinas que más lo impregnaban hasta el momento: el teatro y la literatura. Se afirmaba que era hora que el nuevo arte fuese entendido por sí mismo sin la influencia de otros medios artísticos. Para ello se planteó este proyecto anteriormente mencionado, su primer largometraje, de una forma nueva. Para empezar, y a diferencia del cine visto hasta el momento, el film no contaba con la ayuda de intertítulos que le explicara al espectador qué es lo que estaba ocurriendo en la pantalla. Rechazó el uso de actores y de estudios, y como contra parte se proponía que los actores eran los ciudadanos presentes en las calles y el estudio la ciudad misma. La película se proyectaba sin el acompañamiento de una orquesta y no se recurría al uso de lo que el teórico Barthes (1986) denomina elementos fotogénicos, es decir, no se utilizaba iluminación artificial, ni vestuario, ni maquillaje ni cualquier elemento que alejara la puesta en escena de la realidad.

Vertov buscaba la verosimilitud absoluta en su película, trataba de llevar al cine a su máxima expresión real y objetiva. El realizador logró dos cosas muy destacables. Por un lado, logró un film distinto y con una tendencia fuertemente documental y por otro lado,

logro educar al espectador y acostumbrarlo a una nueva forma de ver cine. Esta forma funcionaba de manera constructivista, se veían distintos planos en la pantalla poco relacionados entre sí, distintos bloques de realidad mostrados en una pantalla. La tarea del espectador era, entonces, unificar, construir en su mente un significado completo y total. Este fue uno de los primeros intentos de generar un nuevo lenguaje cinematográfico.

Desde el punto de vista actoral en la inducción del cine sonoro los actores debieron empezar a trabajar con un elemento que no utilizaban, que era la voz, y aprender a reducir esa exacerbación de la gesticulación y de las acciones, puesto que ya no era verosímil. Por otra parte, también el espectador debió adaptarse al cine sonoro, pues este requería una nueva forma de ver las películas, generando un paso importante del espectador como ente activo y participativo durante la proyección a un ente totalmente pasivo, que debía guardar silencio durante el film y ya no tenía el apoyo de un comentarista, de manera que todo el entendimiento debía construirse a partir únicamente desde la obra en sí. Los films se convirtieron en obras de clausura, que tenía la capacidad de explicarse y darse a entender por sí misma, sin dejar cabos sueltos, dejando al espectador sin posibilidad de interpretar los hechos sucedidos en la acción dramática. Lo limitaban a quedarse únicamente con una sensación de satisfacción con respecto al final, que generalmente era el que merecían los hechos sucedidos.

De manera que esta conversión del cine en una obra de clausura naturalmente se estandarizaría y daría como resultado uno de los momentos más significativos de la cinematografía, como lo fue la denominada Edad de oro del cine Hollywoodense, que tuvo lugar desde la década de 1930 hasta 1950, y que marcó la historia del cine para siempre, por su carácter industrial, por sus grandes presupuestos y despliegues de producción. (Altman, 2000).



Por la institución de una forma de estructurar y realizar las películas, que a partir de la utilización de los géneros cinematográficos se posicionaría en la historia del cine como el cine clásico.

Podemos definir los géneros como patrones o estilos que trascienden a las propias películas, marcando su construcción por parte del director y la lectura por parte del espectador, y es por esto que el sistema de géneros fue una de las bases fundamentales para consolidar en cine clásico, junto con el sistema de estrellas y el sistema de estudios, que darán paso a la concepción cinematográfica que se denominó más adelante como Modo de Representación Institucional. (Burch, 2003).

El cine clásico, que hace uso del Modo de Representación Institucional se propone por sobre todas las cosas respetar la diégesis. La diégesis es el universo ficcional de la narración, en donde dependiendo del género al que pertenezca la película y algunas otras implicancias que son conocidas previamente por el espectador, permiten la verosimilitud de cualquier historia. Se forma una especie de pacto ficcional, en el que el autor de la obra deja de lado la realidad para realizarla, creyendo en lo que hace, y en el que el espectador de la obra dejará momentáneamente de lado la realidad para creer en lo que está viendo, pues no tendría sentido ver algo que simplemente es imposible, y de no ser así, el espectador se sentiría engañado. (Burch, 2003).

Los criterios del Modo de Representación Institucional, en donde todos los procedimientos estilísticos se subordinan al argumento para hacer avanzar la historia. Es una cinematografía de extrema claridad en donde se generan constantemente fuertes lazos causales y siempre se prioriza la idea de no revelar el dispositivo. También se respetan los ejes establecidos por las miradas de los personajes, es decir que no hay saltos de eje, también porque es gradualista en la administración de información que le da al espectador, porque hace una economía de los planos, de manera que no hay planos sin un motivo y todos ayudan a avanzar el relato, y también porque administra los tamaños de planos y sus cambios en forma gradual para no generar confusión en el

espectador. Busca que las alturas de cámara y la inclinación del horizonte pertenezcan al universo diegético de la película. Trata siempre de realizar los cortes de plano con movimiento del personaje, es decir haciendo uso del *raccord*, que también puede aplicarse a los planos sonoros, al color o a la iluminación, entre otras cosas para cumplir con su intención de hacer que el montaje sea invisible, borrando de algún modo las huellas del relato. Los personajes, en este caso entrevistados que aportan a la historia con sus testimonios, tienen una psicología muy clara, con motivaciones y objetivos muy claros y bien definidos. La cronología del relato es absolutamente lineal, aunque a veces puede fragmentarse. Por último es una obra cerrada e ilusionista, es decir que todos los conflictos planteados tienen una resolución al finalizar la película y que pretende introducir profundamente al espectador con la historia.

La estructura temporal de las películas es lineal, el relato respeta el tiempo de la acción en la historia. El espacio en el que transcurren las películas no es necesariamente continuo, pero a pesar de su potencial fragmentación, permite al espectador entender la trama narrativa, y el tiempo de la acción no es constante, hay elipsis temporales bien marcadas, pero mantiene siempre un progreso en la misma.

Para poder hacer hincapié en los elementos que inciden en el tiempo cinematográfico es necesario explicar cuál es la relación y las diferencias entre el relato, la historia y la diégesis. El relato es el texto narrativo, el que cuenta la historia. Nos lo cuenta mediante varias herramientas, como las imágenes, la música, los diálogos, ruidos, entre otras cosas, llegando así a formar un discurso coherente que además de un enunciador genera la necesidad de tener un espectador. La narración es la historia en sí misma, lo que se cuenta con las herramientas ya mencionadas. Es concretamente el conjunto de situaciones por las que pasa el protagonista y se encuentra puramente compuesta de actos y acciones. Por último la diégesis es aquella construcción final de la historia que mencionamos anteriormente, es el universo ficcional de la narración, en donde

dependiendo al género al que pertenezca la película y algunas otras implicancias que son conocidas previamente por el espectador, permiten la verosimilitud de cualquier historia.

Habiendo definido esto podemos diferenciar los elementos que en la temporalidad del cine, que son el orden, la duración, la frecuencia y la focalización.

El orden es propio de la historia que, por condición natural siempre es cronológica y lineal, pero que se manipula y fragmenta a través del relato, el relato es manipulable, la historia no lo es (Gaudreault y Jost, 1995, p. 113).

Por otra parte la duración se estipula en base a la relación temporal entre la historia y el relato, formando tres escenarios posibles: Una historia que es más extensa que el relato (que el cine nos propone como el escenario más común gracias a la utilización de las elipsis temporales), un relato que posee la misma extensión que la historia (implica que si la película dura 2 horas de acción dramática proyectada, la historia que se relata sea exactamente de 2 horas de duración), y una historia que es menos extensa que el relato (que son la minoría de las películas, pero que consiguen esto mediante la repetición). (Gaudreault y Jost, 1995, p. 125).

La frecuencia es el recurso que permite que una historia sea menos extensa que un relato, es en sí como tal la cantidad de veces que algo sucede en la historia y cuantas veces se lo relata. (Gaudreault y Jost, 1995, p. 114).

Por último vale la pena destacar que la focalización es un elemento esencial, ya que aunque no incide en la forma del relato, si segmenta la fracción de la historia que se quiere contar, la delimita y deja parte de la historia en el pasado y parte de la historia en el futuro del relato cinematográfico. (Gaudreault y Jost, 1995, p. 139).

Estas características responden al Modo de Representación Institucional, el M.R.I. es un término que se plantea como un modo institucionalizado de realizar cine, en el que se respetan ciertos criterios que pueden ser más importantes que el relato en sí mismo. (Burch, 2003)

Habiendo realizado este repaso, cabe destacar que el cine de ficción es el que se enmarca con mayor naturalidad a este formato de producción cinematográfica, y bien se puede incluir al cine de animación, que es a fin de cuentas un cine ficcional. Pero esto no implica que el género documental no tome muchas de las herramientas y procedimientos estilísticos propios del cine clásico, que generan una sensación de continuidad casi perfecta y que permiten al espectador tener un mejor entendimiento de los sucesos en pantalla, de manera que los asimilan, organizan y re significan de la manera que el director esperaba que lo hicieran.

Ahora, cabe destacar que los géneros mencionados inicialmente se dan mayormente en el cine de ficción y destacan entre los más reconocidos: El drama, la comedia, el policial, el western, el melodrama, el romántico, la ciencia ficción, el fantástico, entre algunos otros. Si bien son significativas las características que los distinguen entre sí, y al conocerlas otorgan algunas herramientas para la construcción del relato, no serán expuestas con mayor profundidad, pues difícilmente se podrían aplicar indicios tan específicos a un film de género documental

### **1.3 Género documental: Posturas y objetividad**

En cuanto a lo que respecta al género documental se pueden definir componentes estilísticos y sobre todo de orden narrativo, que dividen a los documentales en cuatro modalidades (Nichols, 1997)

La modalidad expositiva: Organiza la información como un ensayo o un informe, y los presenta como argumentos para la verdad. El montaje intenta que el espectador se convenza. La argumentación no pretende ser objetiva, aunque el ensayo sí pretende objetividad, trata de demostrar objetivamente su verdad y es adecuada para construir un relato propagandístico.

La modalidad de observación: En la década de 1950 se veía la hegemonía de la modalidad expositiva y en contra posición y a modo de denuncia de su subjetividad y

moralismo (querer dejar una enseñanza) surge la modalidad observacional. Esta modalidad quiere mostrar el mundo cómo es sin intervenir sobre el material documental para no intervenir en la realidad, de manera que las tomas son largas y con sonido directo. El espectador piensa estar viendo la realidad tal como es y así tiene un gran efecto de realidad.

La modalidad Interactiva: No niega su carácter de interactuar en el documental, y por eso no busca ser objetivo, ya que sabe que no se puede lograr dicha objetividad, por eso el documentalista no se esconde detrás de las cámaras, y no resulta un problema evidenciar las marcas de enunciación y revelar el dispositivo.

La modalidad reflexiva: Implica la comprensión de que todo documental es un texto armado. Reflexiona sobre el propio quehacer del documentalista, sobre el carácter de texto de todo documental y sobre la propia objetividad, ya que el documental no debe ni puede ser objetivo. Le hace actuar su propia vida al actor social, sujeto y no objeto.

Una vez propuesto el sentido genérico en la cinematografía documental es importante reconocer los orígenes del documental para realizar una correcta interpretación y reflexión sobre el mismo.

Se reconoce como fecha de inicio oficial del cine el 22 de marzo de 1895, ya que ese día tuvo lugar la primera proyección del cinematógrafo Lumière con *La sortie des ouvriers des usines Lumière à Lyon Monplaisir* (Salida de los obreros de la fábrica Lumière en Lyon Monplaisir). Fue en ese momento donde se considera que se plantó la primera intención de realizar cine documental, aunque si bien se lo podría relacionar con un modo observacional de documental, en la historia del cine se lo considera como una intención de registro visual, que busca llamar la atención por su innovador carácter de imagen en movimiento.

Si bien los Lumière dieron lo que se podría considerar un primer paso hacia la construcción del género documental, en el momento en que iniciaron con el cine, la historia del mismo fijó una fecha como la de comienzo del cine documental y fue en 1922,

con el estreno de *Nanook el esquimal* (Flaherty, 1922), aunque el mismo fue criticado y discutido como tal durante mucho tiempo por no poseer un carácter de neutralidad que en su momento se le pretendía reclamar al documental, aunque pasado el tiempo, y repasando lo que posteriormente se levantaría como el género documental que conocemos, se asumió que el carácter de neutralidad del documentalista es algo impensado e inalcanzable, pues al componer un obra, como los es una película, se deben tomar decisiones de todo tipo, de manera que aquello que el espectador ve en la pantalla, está intervenido de alguna u otra forma por la mirada del autor, empezando desde ya por la misma decisión que implica recortar un plano para mostrar algo, ya que se podría mostrar cualquier otra cosa, pero es la intencionalidad (a veces consciente y a veces inconsciente) lo que construye la subjetividad del documental, del que nunca se podrá despegar.

Flaherty (1922) en el texto *La función del cine documental* escribía que:

Nadie puede filmar y reproducir de forma objetiva los hechos que observa y que si alguien lo intentara se encontraría con un conjunto de planos sin significado. Esta idea sobre el documental hace hincapié en la necesidad de seleccionar e interpretar la realidad para componer el filme. (Selles, 2008, p.20).

El cine documental se ha encontrado siempre bajo la atenta mirada del público y los críticos por, sobre las demás cuestiones, la objetividad que aparentemente plantean ante el espectador.

La cuestión es que se debe definir en una primera instancia que es lo que el documental está en calidad de asumir y que no está en calidad de hacerlo, puesto que normalmente se espera que el mismo entregue una supuesta verdad a través de la cámara, pero lo cierto es que la verdad es un término difícil de alcanzar, ya que la misma alcanza una proposición que no se puede negar racionalmente.

Por otra parte la cualidad de veras o verosímil está mucho más al alcance de un director cinematográfico, pues trabaja sobre hechos que no son de carácter ficcional, de manera tal que no va a la búsqueda de una historia que contar, si no que va al encuentro de una

historia para contar, entonces, de alguna manera lo que realmente hace el realizador es mostrar a través de su mirada (por ende subjetiva) una interpretación (de las muchas posibles) de una realidad.

Getino y Velleggia (2002) sostienen que el desesperado afán por encontrar en algún lugar e instancia la objetividad se va desplazando con el tiempo por una subjetividad plena, que queda siempre en manos de quien se acerca a esa realidad que pretende mostrar al espectador, tomando en consideración que el registro de una cámara nunca puede ser neutro, puesto que la mirada del realizador nunca puede serlo tampoco, aceptando que entre el emisor y el receptor del mensaje se encuentran una serie de ideologías propias del primero de estos, y un discurso intencionado que invita al espectador a tomar una postura y en el mayor de los casos invitarlo a la acción de alguna u otra manera.

## **Capítulo 2: Formas de abordar la realización de un guión aplicado al género documental**

El guión es, en sí como tal, una obra en tránsito que puede ser considerada como literatura por algunos, pero que no está hecha para que se la pondere como obra maestra a raíz de su sola escritura. El guión se compone de múltiples herramientas de índole técnica, pensadas para estructurar y construir la narrativa pero también el lenguaje cinematográfico que empleará la obra resultante, es decir la película.

El presente capítulo está destinado a hacer una valoración sobre aquellos elementos que se presentan como fundamentales para la construcción de un guión enmarcado en la infraestructura que aporta en cine industrial, que por su búsqueda de extrema claridad se muestra como una apropiada manera de intentar transmitir la esencia del documental *Hermanos del mar*. Dando pie también a una reflexión que permita readaptar aquellos procesos establecidos formalmente para la realización ficcional para que puedan aplicarse con una razonable expectativa de éxito al género documental, para dotarlo de las seguridades que brindan estos procesos, con la finalidad de construir un proyecto sólido y confiable, con una buena posibilidad de conseguir el financiamiento que se requiere para llevar adelante el film.

### **2.1 Abordaje formal del guión cinematográfico**

El guión considerado clásico plantea la idea del choque de fuerzas como aquello que moviliza la acción dramática, de manera que en la historia que se relata siempre se tiende a otorgar una fuerza protagónica y una fuerza antagónica, que se verán en disputa por tener objetivos opuestos o similares, poniendo en juego siempre una escala de valores y disvalores de carácter humano.

Es a partir de este intenso e incesante choque de fuerzas que se entabla la relación entre protagonista y antagonista, que necesita ser tratada con particular cuidado desde su construcción, debido a que nos debemos asegurar que de pronto uno de ellos no se dé



por vencido en sus objetivos o ceda ante la fuerza del otro. Es por esto que se plantea la idea de la unidad de opuestos, que implica una concepción que va más allá del innato deseo de todo hombre por luchar, por sobre todas las cosas para satisfacer su ego, que bien podría verse truncada por un perjuicio o inconveniente medianamente significativo. La unidad de opuestos presenta una relación de imposibilidad entre las partes, Egri sostiene que: “será una lucha a muerte, porque los opuestos están constituidos de tal manera que deben destruirse mutuamente para vivir. No hay ninguna opción. [...] Son opuestos, unidos para destruirse el uno al otro” (Egri, 1947, p.140). Asegurando así desde la constitución de los personajes que los mismos tendrán fuerzas equivalentes y que además sostendrán su respectivo esquema de valores hasta que el otro quede desplazado y sin más nada que impugnar, lo que resulta fundamental para sostener cualquier tipo de argumento cinematográfico.

Cuando se realiza, lee o juzga un guión es común que se haga un especial hincapié en lo que se denomina puntos de giro y el clímax. No por nada durante el rodaje se le dedica considerablemente más tiempo y recursos a su grabación, puesto que se asume que si estas escenas no están bien trabajadas toda la película puede perder su trascendencia, atribuyendo así en gran parte el éxito o fracaso del film al desarrollo a los puntos de giro y el clímax.

Explica Seger (2004) que:

Parte importante del proceso de escribir o reescribir un buen guión está en encontrar una estructura sólida que soporte la historia. Es decir: construirla de tal modo que adquiera forma, esté bien centrada, tenga impulso y sea clara. En otras palabras, facilitar que el espectador se meta en la historia y se vea envuelto en ella hasta el final. Esto es lo que significa construir la historia de forma dramática. (Seger, 2004, p.30).

El guión cinematográfico se yergue sobre una estructura temporal de tres actos, que se catalogan como introducción, nudo y desenlace, que en una estructura clásica se presentan en ese mismo orden abarcando de forma estimada un 25%, un 50% y otro 25% del tiempo de la película respectivamente. Por supuesto esta estructura no es la

única posible, el orden en la estructura puede variar, o inclusive estar por fuera de esta construcción temporal de tres actos, pero cabe destacar que la industria norteamericana la ha forjado y el mundo de la ha adoptado como propia para realizar la mayor parte de su producción de cine, por lo que además se ha convertido en la estructura de guión que más se ha profundizado, estudiado e instituido, lo que la hace más accesible para formar a nuevos cineastas.

El teórico Syd Field plantea que la estructura es: “[...] una herramienta que le permite moldear y dar forma al guión con un máximo de valor dramático. La estructura mantiene todo unido; toda la acción, los personajes, la trama, los incidentes, episodios y acontecimientos que constituyen el guión”. (1995, p. 19).

Hablar de estas etapas del guión implica componer toda la dinámica de la película a partir de ella, considerando dentro de las mismas la presentación de los personajes, los puntos de giro, la crisis, el clímax, la confrontación y la resolución.

La presentación del personaje se da durante los primeros minutos del film, considerando como primordial poder definir la psicología del mismo aproximadamente a los quince minutos de película, siendo fundamental para construir en el imaginario de los espectadores un protagonista de características sólidas y bien determinadas, que pueda dar a entender cuáles son sus deseos y objetivos, como piensa que puede alcanzarlos y las herramientas con las que cuenta para lograr su cometido.

Para la construcción de un buen personaje Field afirma que se debe tener en cuenta: “Cuatro elementos: la necesidad dramática, el punto de vista, el cambio y la actitud.” (Field, 1995, p. 41). Se entiende por necesidad dramática como aquello que el personaje quiere conseguir, su objetivo, pero resulta más efectivo pensar esa necesidad desde la unidad de opuestos, que se mencionó con anterioridad, pues su relación de imposibilidad en cuanto a la coexistencia de intereses da ese elemento de tracción que el guión necesita para mantener los niveles de tensión entre las fuerzas opuestas, que es a fin de

cuentas lo que mantendrá la expectativa e incertidumbre sobre la resolución para el espectador.

El punto de vista se comprende como aquello que dota de particularidad la historia, puesto que las historias pueden ser repetitivas, incluso las mismas, pero pueden modificarse infinitamente según el punto de vista que el personaje nos presente, usualmente en un guión bien desarrollado, este concepto apuntala enormemente el choque de fuerzas que implica las diferentes necesidades dramáticas de los personajes. La actitud del personaje es una herramienta que se piensa para darle profundidad al mismo, puesto que aunque sea de forma implícita, da cuenta de su pasado, de su historicidad, aquello que lo marcó y que le otorga su actual identidad y carácter. El concepto de cambio está relacionado con la totalidad del tiempo del relato, pero será abordado en detalle cuando se trate, a la par, con lo que corresponde a la resolución del guión.

Además de todo lo mencionado no se debe olvidar que la intención al construir el personaje es lograr una identificación del espectador con el personaje, porque eso lo vuelve más real y más interesante. Seger explica que: “el personaje principal es el protagonista. La película es «su historia». Él es a quien se supone que debemos seguir, con quien debemos identificarnos, conectar, «empatizar».” (Seger, 2004, p.225).

A la presencia de un protagonista se suma usualmente, en términos concebidos desde la concepción industrial, un antagonista, que es aquel que posibilita una lucha pareja de fuerzas que sostenga el relato durante la totalidad del film. El personaje que engendrará la figura de antagonista siempre querrá lo opuesto al protagonista, o en todo caso lo mismo, de manera que ambos no puedan conseguirlo a la vez.

La figura del antagonista puede estar presente como un único personaje físico o no estarlo. El mismo puede presentarse como un individuo específico, con nombre y apellido, pero también puede ser encarnado por un grupo de personas que se oponen al protagonista, o inclusive se puede dar el caso en que el protagonista se encuentre con un

antagonista más cercano a lo etéreo, que es su propia mente, que por muchos motivos se contradice y obra en detrimento de aquello que está intentando conseguir, ya sea de manera consciente o inconsciente. Es importante remarcar que una fuerza antagónica no puede ser nunca un desastre natural, como un tsunami o un tornado, puesto que las fuerzas que generen el conflicto siempre ponen en disputa valores humanos, sin importar cuán significativo sea el desastre natural que nos presente en la historia siempre será, en términos de la concepción del guión, un conflicto subsidiario o secundario, que como mucho servirá como detonante para que se deleve el conflicto principal.

Abordando la concepción del personaje protagónico del documental Hermanos del mar se debe decir que lo que se procura lograr no es la construcción en sí del personaje, sino que lo que se tratará es de intervenir favorablemente en la forma en que se lo presente, aprovechando sus virtudes y características más ricas y profundas, aquellas que realmente lo identifican y diferencian del resto.

El protagonista del film es el Doc. Ricardo García, quien será responsable de hacer avanzar el relato y mantener el dinamismo en las dos líneas temporales que intervienen en la película. La primera es el pasado, y la revivirá desde sus testimonios de vida, que llevarán al espectador a conocer su relación con este deporte, su carrera como reconocido psiquiatra y el terrible accidente que paradójicamente lo llevó a tomar la decisión de dejar de ejercer su profesión y abrir una pequeña e improvisada escuela de surf en una de las playas de Lima. La segunda línea temporal la llevará adelante en el presente, en un plano físico, en dónde se lo verá ejerciendo un ejemplo y sirviendo de referencia a todos los lugareños que se acercan a practicar surf, por su carisma, trascendencia y el respeto que se ha ganado en la consideración de todos los surfistas en Perú, desde los aficionados hasta los profesionales que ocasionalmente se acercan a practicar la disciplina y se estrechan con el Doc. En una muestra de cariño, respeto y confianza.

De esta manera quedan planteados los aspectos del protagonista sobre los que se buscará trabajar en profundidad, aprovechando el volumen que ya posee, y llevando a convertirse a su vez en su propio antagonista, atravesando por un conflicto interno que se irá develando de acuerdo a los testimonios que expliciten la historia de su vida y la relación que desarrolló con el surf, que es en la actualidad el elemento más distintivo y definitorio de su vida.

Antes de desarrollar sobre el concepto de conflicto se procura distinguir dos elementos fundamentales para su composición, como lo son la acción y la cadena de causa y efecto.

La acción es, en términos sencillos, cada manifestación de vida, sea visible o no. Se concibe como el resultado de diversos factores que contribuyen a su origen, sabiendo que también los fenómenos de la naturaleza se engloban dentro de la categoría de acción.

Todo proviene de alguna otra cosa, una acción no puede provenir de sí misma [...] Sabemos que el movimiento es acción. ¿De dónde proviene el movimiento? Decimos que el movimiento es materia, y que la materia es energía, pero ya que generalmente la energía se reconoce como movimiento, volvemos al punto de partida. (Egri, 1947, p.148).

De esta manera se comprende que la acción no puede ser aislada para encontrarse y definirse de manera pura, concluyendo que no se puede destacar por sobre los factores que se desencadenan en su aparición, dando pie a la causa y efecto, concepto fundamental en el abordaje de los guiones cinematográficos.

El conflicto es, más allá de las opiniones diversas que pueda haber, considerado por los realizadores y escritores como la base fundamental de la película, sosteniendo que sin conflicto no existe película, ponderándolo por sobre cualquier otro aspecto inherente al film. Los conflictos encuentran una categorización que permite al guionista construirlo en cuatro instancias de materialidad o inmaterialidad, según sea el caso. El conflicto que resulta más común es el que ubica la fuerza antagónica en otro personaje, visible y con una identidad propia, con nombre y apellido. También se puede encontrar en conflicto

con un grupo de personas, que si bien están encarnadas por muchos personajes, los mismos representan un mismo y único interés, por el que luchan unidos, formando una única fuerza antagónica. Por otra parte se encuentra el tipo de conflicto que involucra al entorno, o un objeto en particular, que es aquel que plantea la resistencia ante la necesidad del protagonista. Finalmente el cuarto tipo de conflicto es aquel que tiene una naturaleza etérea, puesto que es el conflicto con uno mismo, en el que el personaje se enfrenta a una imposibilidad propia, usualmente de carácter psíquico o emocional, que le impide alcanzar sus objetivos.

Es precisamente este último tipo de conflicto el que propone el film *Hermanos del mar*. El protagonista, el Doc. Narrará a través de sus testimonios la historia de los desafortunados sucesos que derivan de un accidente en el que acaba con la vida de una persona, desencadenando en un momento crítico de su vida, en el que debió enfrentarse a sus propios demonios internos, y que darían por resultado un absoluto giro en la forma en que a partir de ese momento viviría lo que le resta de vida.

Pero más allá de esta división que se relaciona, por sobre todas las cosas con la historia que se cuenta, existe una categorización que ayuda al guionista a comprobar la adecuada o inapropiada composición y desarrollo del conflicto, que diferencia al conflicto estático, el conflicto que crece a saltos y el conflicto que crece lentamente.

Se reconoce como un conflicto estático a aquel que tiene problemas con el desarrollo de sus personajes principales, protagonista o antagonista, en cuanto a hacerse cargo de la acción dramática, puede ser por falta de motivación o falta de herramientas para ir en busca de su objetivo, de cualquier forma se considera a un guión estancado como un fracaso, a priori, pues el conflicto estático no puede sostener el argumento como es debido. Egri sostiene que: "Usted no puede esperar un conflicto creciente de un hombre que no quiere nada o no sabe qué es lo que quiere". (1947, p. 160). Este concepto está pensado para poder detectar específicamente el problema dentro del guión y poder modificarlo, que se detecte no significa que no se pueda cambiar lo que haga falta para

hacer que los personajes continúen con su disputa y el argumento vuelva a tener elementos de tracción para hacer avanzar el relato.

El conflicto que crece a saltos se encuentra también presente en un guión que debe ser mejorado, puesto que a pesar de que la acción dramática no se detiene, si tiene progresiones bruscas a través del tiempo, esto no tiene que ver estrictamente con la construcción de los personajes y la búsqueda de sus objetivos, si no con un error de escritura, que recae enteramente sobre la labor del guionista, quien en por desconocimiento o inexperiencia hace avanzar de manera inapropiada, irrespetando la ley de causa y efecto, generando esa sensación antinatural a espectador de que hay cosas que suceden antes de tiempo, que no respetan el desarrollo natural de las acciones, generando rupturas en la diégesis, perdiendo así la sensación de verosimilitud y haciendo que las huellas del relato queden al descubierto, develando el dispositivo cinematográfico.

Desafortunadamente es un error difícil de detectar para el propio guionista, quien por supuesto se encuentra inmerso en la historia y le será difícil de corregir aun cuando otros se lo señalen, pues lo más probable es que el crea que el conflicto avanza suavemente.

Por último se encuentra el conflicto que crece lentamente, que es aquel que todo guionista busca escribir. Es aquel que a partir de la correcta constitución de sus personajes, aplicando la unidad de opuestos, equilibrando fuerzas y respetando la cadena de causa y efecto que dota de naturalidad el relato, preservando la diégesis, y por lo tanto manteniendo el pacto ficcional. Una película con un conflicto creciente es, desde el punto de vista del guión, lo que todo realizador espera lograr, pues es un elemento fundamental para alcanzar el éxito con su producto, más allá de cualquiera que fueran los objetivos que se hayan planteado. Egri (1947) explica que el conflicto creciente es resultado directo de una premisa clara, que permite alcanzar correctamente la tridimensionalidad de los personajes y posibilita establecer la unidad de opuestos entre el protagonista y el antagonista.

De esta manera se estipula que el relato se compone de conflictos principales y conflictos subsidiarios que sirven para otorgar elementos de tracción al primero y permitir que siempre siga en constante movimiento. Siendo fundamental para que el film termine como debe es imprescindible que todos los conflictos subsidiarios se cierren y resuelvan de alguna manera, para después dar lugar al momento de culminación del conflicto principal, que es antecedido por el clímax.

En esta diagramación que interrelaciona los conflictos subsidiarios con el conflicto principal vale la pena destacar que así como el momento de resolución del conflicto marca el final y el cierre de la película también se plantea que el momento en que el conflicto principal se exponga al espectador aproximadamente a los 15 minutos de película, permitiéndose presentar conflictos subsidiarios con anterioridad, y teniendo en cuenta que es muchas veces uno de estos los que dan pie a la aparición del conflicto principal, en una instancia del guión que en el cine industrial se nombra como detonante de la historia.

El clímax es la denominación que se le otorga al momento cúlmine de la obra resultante del guión, que está marcado por una instancia de crisis, en el que el personaje protagonista se encuentra en una situación límite, en la que ya no tiene permitido echarse para atrás en sus acciones, de manera que su sistema de valores se ve más expuesto que nunca antes, llevándolo a una instancia próxima de enfrentamiento con la fuerza antagónica.

En el desarrollo del guión del largometraje que da lugar a este Proyecto de Grado se planteará como el clímax el momento en el que el Doc. Ya no puede seguir conviviendo con la culpa que le genera haber acabado accidentalmente con la vida de otra persona, lo cual ya no le permite seguir viviendo su vida de la misma manera, es el momento previo a ese drástico cambio que no tendrá marcha atrás.

La confrontación y resolución del conflicto en términos temporales son siempre contiguas, debido a que la primera de estas implica que se produzca el desenlace que permite la



última instancia del relato. La confrontación supone, ineludiblemente, el momento en el que la fuerza protagónica y la fuerza antagónica se enfrentan con todas sus herramientas y argumentos por última vez, sabiendo que necesariamente una de las dos debe imponerse sobre la otra, se trata de esos sistemas de valores que se pusieron en juego y no pueden coexistir, y no necesariamente es siempre la fuerza protagónica la que subsiste.

En lo que a la resolución se refiere lo que se procura por sobre todas las cosas es que la misma conlleve un cambio en el personaje, que es denominada por muchos teóricos como la curva de transformación del personaje, de manera que no se admite la posibilidad de que el protagonista termine tal y como comenzó. De esta manera, suponiendo que el protagonista empiece en un estado positivo el relato se espera que termine mal, o en todo caso en un estado doblemente positivo, y en caso de que el personaje empiece con un estado negativo lo lógico es que termine en un estado positivo o doblemente negativo al inicial, y de una manera u otra este cambio en el protagonista nos sugiere un aprendizaje a partir de su experiencia.

El cambio producto de la curva de transformación que sufre el Doc. Es muy evidente y drástico, ya que un evento lo llevó a dejar su exitosa carrera en la psiquiatría para llevarlo a vivir el día a día en la playa, sin más preocupaciones que estar en armonía con la naturaleza. Cabe destacar que la forma en que se estructura el guión acentúa sobre manera este cambio, debido a que al narrarse dos líneas temporales en paralelo, el cambio entre el pasado y el presente es más notorio, siendo separado nada más que por simples cortes entre planos.

Habiendo realizado esta distinción de aquellos elementos compositivos de la estructura clásica o industrial del guión cinematográfico se procura llevarlos a cabo con coherencia y buen desarrollo en la carpeta del documental *Hermanos del mar* que se presentará más adelante.

## **2.2 El guión, clave de la carpeta de proyecto**

En todo proceso de realización de una carpeta de proyecto cinematográfico se busca iniciar la composición de la misma partiendo de un buen guión, ya que para aplicar a concursos o fondos de financiamiento para el film, los jurados o inversionistas que más saben sobre la selección de proyectos toman el guión como el primer peldaño para garantizar el éxito o fracaso de la potencial película, pues sin importar cuán ordenada y precisa sea el resto de la carpeta en términos económicos y de lógica de producción, no será bien vista sin un guión con características esenciales que se detallarán a continuación.

Empezando por lo básico, cuando se juzga por criterio de un profesional del cine un guión que está siendo evaluado para manejar las posibilidades de realización de la película se empieza por lo lógico, aunque no necesariamente lo más importante en términos artísticos o de búsqueda de innovación u originalidad.

Lo primero que entra en consideración en estos procesos ante comités de evaluación tiene que ver con todo aquello que concierne a la lógica de producción, que se relaciona con el conocimiento y experiencia que tiene el escritor en posibilidades de gestión, producción y realización, esperando así que el guión respete el estándar de tiempo que significa que cada minuto de película está escrito en aproximadamente una página de guión, permitiendo así conocer un estimado del tiempo que duraría el film. A su vez un evaluador espera encontrar un balance entre las escenas que se rodarán en interior y las escenas que se rodarán en exterior, siendo las proporciones de tiempo en pantalla de un 70% y 30% respectivamente, así como también se busca un equilibrio entre las grabaciones de día y de noche, siendo la proporción más adecuada la de 85% y 15% respectivamente, puesto que los costos de rodar durante la noche son mucho más elevados debido a las horas extras de pago al personal, las horas adicionales en costos de equipos, requiriendo organizar de otra manera las horas de descanso, puesto que imposibilita continuar con la jornada durante el día siguiente a raíz de las horas mínimas

de descanso que requieren los sindicatos. Por otra parte se analiza desde el guión todo aquello inherente a las locaciones, puesto que las mismas conforman la columna vertebral del presupuesto, que a la larga es lo que determina si un proyecto es factible o no, siendo fundamentales las posibilidades de gestión de las locaciones referidas y la accesibilidad que presenten, pues siempre hay que considerar que para rodar en una locación que se deben llevar equipos y personal al lugar, y que de requerir un viaje medianamente largo estas horas también se pagan, por lo tanto usualmente se piensa que nunca se debe pretender rodar más allá de lo que un camión cargado puede llegar por una ruta de tierra o ripio en un día de lluvia, pues de quedar a mitad de camino, también se paga la jornada laboral a los empleados y se habrá perdido un día de rodaje, lo cual obliga a reorganizar todo el plan de rodaje.

El documental Hermanos del mar busca enmarcarse de la manera más eficiente en esta lógica de producción, sabiendo que al tratarse de una película que tiene como finalidad retratar y preservar la subcultura que tiene lugar a raíz de un deporte que se practica en el mar y por ende casi la totalidad de las locaciones se hallan en exteriores, pero por otra parte se rodará íntegramente en jornadas diurnas, reduciendo así los costos en equipamiento de luminarias. Considerando también trabajar en las playas de la ciudad de Lima, en la cual las condiciones meteorológicas siempre son favorables, ya que casi no hay precipitaciones en ninguna época del año.

Del guión se obtiene una herramienta fundamental para detectar todo lo que se habló anteriormente, que se denomina desglose por locaciones, que como se mencionó anteriormente es la base de un presupuesto preciso y asertivo en sus necesidades, abarcando no solo el aspecto económico, sino también del desarrollo de la producción, la dirección de arte, la parte técnica, los equipos necesarios y los servicios requeridos para llevar a cabo la realización de una película sin sobresaltos más allá del esperable factor de imprevisibilidad que aqueja históricamente a este oficio.

Siendo todo esto lo más importante para que jurados de fondos de fomentos cinematográficos o inversionistas reparen en un proyecto que llegue a sus manos, por una cuestión razonable de aspirar a posibilidades de concretar en su totalidad el proyecto, no es lo único en lo que se detendrán a realizar una minuciosa revisión, pues luego de comprobar la viabilidad del proyecto se entran a analizar los elementos compositivos del guión propiamente dicho.

En cuanto a los elementos fundamentales, que en muchas instancias terminan por definir las posibilidades de inversión en la película, se encuentran, el conflicto, el personaje protagónico, la presentación del mismo, el detonante de la historia, los puntos de giro, el clímax y la resolución.

A criterio de muchos jurados en concursos o particulares que aparecen como potenciales productores asociados la historia puede llegar a quedar en un segundo plano, pues estos se fijan más que cualquier otro en todo el largo camino del proyecto en aquellos puntos determinantes del guión que deben estar estructurados adecuadamente, en términos de cine industrial, para que la película fluya correctamente y el espectador la reciba con agrado. De esta manera el conflicto principal es el primer ítem en el que se hace hincapié, ya que se revisa cual es la profundidad y el alcance que posee, considerando también el interés e impacto que puede generar. El protagonista es probablemente la segunda instancia de revisión, debido a que el mismo debe tener objetivos claros y las herramientas necesarias para alcanzarlos, para de alguna manera estar a la altura del conflicto que deberá enfrentar. Para determinar esto último es de vital importancia la presentación del personaje, que debe permitir sacar conclusiones sobre él que alcancen para reconocer cual es el sistema de valores que pondrá en juego en la película.

El detonante es otro elemento esencial, pues es aquello que da pie al conflicto principal, por ende, se espera una coherencia en el mismo, ya que debe siempre estar a la altura del conflicto que va a desencadenar. Lo mismo ocurre con el clímax y la resolución, a raíz de que al igual que el detonante se espere que esté a la altura de la complejidad del

conflicto, pero a su vez es una instancia en dónde el protagonista lleva adelante la confrontación final, por lo cual debe poner a disposición de la misma todas las herramientas y potencialidades que se generaron por la sola expectativa que se planteaba en la presentación del personaje. Y por último, pero no por eso de menor relevancia, se hace un análisis exhaustivo de los puntos de giro en el guión, pues son estos los que sostienen la historia en una línea de coherencia, que permiten al conflicto crecer en forma apropiada, desarrollarse y que llevan al protagonista a realizar adecuadamente su curva de transformación. Vale la pena destacar que si estas escenas que ejercen como punto de giro no se encuentran bien realizadas todo pierde sentido, y es por eso que tanto potenciales inversores como escritores y realizadores dedican una enorme cantidad de tiempo y energía en el trabajo sobre ellos.

### **2.3. El guión adaptado a las necesidades del documental**

Habiendo abordado todos aquellos aspectos formales del guión cinematográfico que son rescatados como los más importantes para la elaboración del relato, que en la mayoría de los casos es de carácter ficcional, es momento de adentrarse en una instancia del guión que es mucho más abierta, menos estructurada en su forma de escritura y en sus pretensiones, debido a lo que comúnmente se denomina cine de género documental. Pero no por ello deja de procurar de una manera u otra conservar los elementos más importantes de la configuración industrial ya desarrollada con anterioridad, pues le otorga un código de apoyatura para construir y hacer avanzar la historia que garantiza, en muchas ocasiones, un recibimiento más grato del público para con la película, y mejores posibilidades de conseguir financiamientos, pues a ojos de un inversionista las estructuras otorgan ciertas seguridades sobre el potencial +éxito de la película y la posibilidad de un eventual retorno de sus inversiones.

El guión en el cine documental es de una naturaleza absolutamente tentativa, que casi bajo ninguna instancia pretende ir a la búsqueda de algo que ya está premeditado, sino

que está pensado para ir al encuentro de algo esperable. Es ese factor sorpresa, que tanto atemoriza a los productores en las ficciones con un ajustado plan de rodaje, lo que todo documentalista espera encontrar en algún lugar cercano al que planeó estar en un día de grabación, algo mejor de lo que planeó, algo mejor de lo que esperaba, siendo así una realidad percibida por el realizador como más conveniente que otra en el momento en que la acción se sucede, lo que define el documental, la incertidumbre obliga a correr riesgos, pero si se presta la debida atención puede obsequiar grandiosos momentos que no tendrán problema en formar parte de la película, que por el contrario la seguirán nutriendo más allá de las propias expectativas de los escritores y realizadores.

En cuanto a aquello que procura conservar en relación a lo que el cine industrial de ficción postula como correcto se encuentran en términos generales varios de los ítems que anteriormente se resaltaban como fundamentales a criterio de jurados de fondos de fomento cinematográfico y posibles productores asociados.

Se procura partir de un personaje fuerte, con una búsqueda clara, con un objetivo que cumplir para satisfacción propia, cosa que no siempre resulta sencillo, pues en este caso no es posible crear al personaje, sino que se debe encontrar a aquel hombre capaz de asumir la responsabilidad de llevar adelante la acción y que tenga la disponibilidad y voluntad para hacerlo. Por otra parte cabe destacar que sin importar aquello que parezca que el protagonista puede hacer nunca se podrá tener la certeza de cuál será su respuesta en una situación que le genere presión o temor, y que le implique utilizar todas las herramientas que posea y las condiciones que siempre tuvo. Aun así siempre se busca al personaje más indicado para los fines del film y se trata de conocerlo con anterioridad para saber cuáles son las variables de reacciones ante diferentes situaciones, posibilitando a los realizadores estar preparados para capturarla de la manera más conveniente mediante la cámara.

El desarrollo y la trama del conflicto principal y los conflictos subsidiarios se puede manejar mucho mejor si es planteado desde el primer momento, es algo que

normalmente no se deja al azar, sino que responde directamente a una decisión del escritor o director, pues sin conflicto no se puede plantear una película, pues sin conflicto el protagonista no tiene necesidad de luchar por sus objetivos. Sin embargo una vez más se debe estar preparado para un desenlace que es, en un principio, un enigma porque no podemos saber cuál de los dos sistemas de valores se impondrá sobre el otro. Pero por supuesto el conflicto siempre será motivo de gran parte del trabajo para ser efectivo y profundo, permitiendo llevar al protagonista al límite de sus posibilidades, que es lo que el público finalmente siempre espera que ocurra con los personajes de toda película.

El desarrollo del conflicto nos lleva indefectiblemente a pensar en el momento del clímax y la resolución del anterior, que una vez más escapan a las posibilidades y predicciones en el momento del rodaje, pero que terminará de tomar forma más adelante en la etapa de montaje.

Por último quedan dos ítems que se procuran mantener en el guión documental que provienen de los preceptos del cine de ficción concebido como clásico. Se trata de las etapas del guión y sus tiempos esperables de desarrollo, un 25% del tiempo para la introducción, un 50% del tiempo para el desarrollo y un 25% del tiempo para el desenlace. Esto permite mantener en pie casi cualquier tipo de documental, pues están establecidos en el inconsciente del público los tiempos que requiere cada momento de la historia, pero también conduce al segundo punto de importancia, y uno de los más significativos para el documental, que es la curva de transformación del personaje, que se espera ver a través de cada una de las etapas del guión, haciendo que de alguna manera esté preparado para la confrontación final de fuerzas, que decidirá qué sistema de valores perdura y cual perece.

Habiendo resaltado la esencia que el documental pretende mantener de la composición del guión clásico, es de fundamental importancia hacer hincapié en el hecho de que el proceso de guión es muy distinto. Si bien se suele escribir un guión tentativo en términos bastantes formales desde lo estilístico, la manera de la que se llega a contar una historia

tienen su principal punto de apoyo, en la etapa de preproducción, en todo aquello concerniente a la documentación e investigación del tema, que puede incluir entrevistas, encuestas, *focus groups* o cualquier otra herramienta de campo de la investigación propiamente dicha, que permite formular una visión global del tema que se abordará y por lo tanto un mayor dominio de la metodología empleada para la producción cinematográfica que otorgará la oportunidad de saber cuáles son las variables en muchas de las potenciales situaciones que se presenten a lo largo de las diversas jornadas de rodaje.

En una segunda instancia se encuentra, en la etapa de postproducción, el armado del montaje del material recolectado, y es aquí en donde se aplican finalmente todos los criterios propios del guión, partiendo del material que se tiene, para construir un relato tan armónico y coherente como sea posible, permitiéndose al montajista pretender ser guionista y buscar por criterio propio aquellas escenas que no estaban previstas en preproducción, pero que resultaron parte de aquellas sorpresas inherentes a los rodajes de un documental.

Para finalizar con el carácter estilístico del guión en documental como abordaje alternativo al clásico es importante reconocer las modalidades del documental, que generan información imprescindible para estructurar la escritura desde un punto de vista en particular.

Tratándose de un guión documental de modalidad observacional propone desde un primer momento una narrativa muy apegada a lo visual, y con apoyatura exclusivamente proveniente de audio directo, con la idea de no intervenir en los escenarios y situaciones. El guión carece de una descripción de los espacio, personajes y acciones, ya que queda más abierto a las posibilidades que otorgue el momento del rodaje, básicamente reduciendo todo a una escritura que se acota al plano de acciones básicas, perdiendo así, entre otras cosas, la relación entre cantidad de páginas y minutos de película.



Refiriéndose a un guión de un documental con modalidad expositiva si se propone construir, partiendo de una previa investigación en profundidad de la temática a tratar, que busca servirse de las herramientas clásicas del guión, que más tarde desembocarán en herramientas de edición, para apoyar la argumentación de aquella particular realidad que va en busca de transmitir el mayor grado de objetividad posible. De manera que al respetar las estructuras requeridas para la composición de un guión clásico se espera que no haya grandes diferencias con respecto a un guión ficcional del cine industrial.

Un guión dentro de los parámetros de la modalidad interactiva no persigue la objetividad, por ello no tiene mayores reparos en, desde la instancia de escritura en tránsito, romper los esquemas y alejarse de las herramientas ya mencionadas para apoyar la argumentación de las ideas expuestas, por el contrario se propone desestructurar el guión, dotarlo de todo aquello que evidencia las marcas de enunciación para revelar el dispositivo. De manera que la naturaleza propia de esta modalidad la aleja de la concepción de una escritura que respete los parámetros más utilizados en el campo disciplinar.

La creación de un guión de modalidad reflexiva implica, desde su mismo origen, reparar sobre su propia forma, estructura de escritura y composición, aceptando la imposibilidad de alcanzar la objetividad, y descubriendo sus propias metodologías, exponiéndolas como parte del carácter que el documental adopta, de manera que no solo asimila una forma de escritura del guión sino que la trata como parte fundamental de la reflexión que toda película buscar realizar.

De esta manera se comprende la versatilidad que posee la conformación de un guión y las estructuras a las que recurre. Los factores que determinan la elección de la escritura varían de acuerdo a las necesidades y posibilidades que ofrecen las distintas temáticas que se puedan tratar en el documental y según la percepción del realizador, que es quien persigue ciertos objetivos específicos que alcanzará con el abordaje que desee, pensando en las mayores probabilidades de tener el éxito esperado.

Habiendo realizado una distinción entre todos los elementos del guión que son de mayor relevancia para componer su forma y estilo de escritura de acuerdo a las necesidades del documental se planteará a continuación lo que se presente, a priori, como la metodología más conveniente y adecuada a las prestaciones del proyecto Hermanos del mar.

El guión de la película se presenta como propio de la modalidad expositiva, apelando a una construcción dotada del carácter clásico en la elaboración de la obra en tránsito. Apelando a las herramientas que componen la estructura del guión y el montaje para apoyar la argumentación del desarrollo de las acciones y la relevancia de los valores humanos que entran a ser puestos en juego, otorgando así la verosimilitud que se pretende obtener para lograr construir el universo diegético. También se espera que de esta manera se pueda conseguir el mayor grado de objetividad, y por sobre todas las cosas lograr transmitírselo al espectador.

### **Capítulo 3: Realización cinematográfica aplicada al género documental**

La realización cinematográfica en sí abarca tres instancias de producción, que están conformadas por preproducción, producción y postproducción. Estos procesos que ya se encuentran estandarizados por la industria en sus formas y métodos de trabajo están más orientados a todos aquellos proyectos de ficción, que permiten una planificación mucho más cerrada y asertiva de las etapas de realización, por la claridad de cada una de las necesidades que se requieren para llevar a cabo exitosamente la producción.

Por otra parte pasa la realización del documental, que por su naturaleza incierta, en cuanto a que va a rodaje al encuentro de un material que puede verse afectado de múltiples maneras. Encontrando una mayor estabilidad y soporte en todo aquello que concierne a la investigación previa al rodaje o en la instancia de edición, en donde ya se tiene todo el material necesario para llevar adelante el corte final, pero sacando estos dos momentos hay que tener en cuenta la incertidumbre que implica la realización documental.

A pesar de ello se intenta tomar tan fielmente como sea posible los estándares aplicables a la ficción para tener un sustento en la metodología de trabajo siguiendo la lógica de producción, que consta de tres instancias para llevar adelante cualquier película, que son: Predicción, prevención y corrección, sabiendo que si la primera y la segunda se llevan adelante con éxito se logrará evitar la tercera instancia en cualquier tipo de situación, pero todos estos conceptos se desarrollaran a continuación.

Se abarcará de la manera más detallada posible la instancia de rodaje, por su carácter de amplitud y despliegue de personal, de recursos monetarios, de equipos y artístico, convirtiéndose sin lugar a dudas en el momento más crítico de la producción fílmica.

#### **3.1. Etapas de producción y realización cinematográfica**

La etapa de preproducción es crítica en base a muchos aspectos, pues el inicio del trabajo sentará bases para la estructuración del proyecto y determinará desde los

objetivos y las posibilidades de éxito, hasta las necesidades en cuanto al volumen de la producción, así como el argumento y sustento de la historia que se relatará.

Ineludiblemente la primera instancia de un proyecto cinematográfico es siempre una idea, la idea es en sí como tal muy dispersa y falta de infraestructura como para ser todo lo necesario para afrontar un rodaje, de manera que partiendo de esa idea el resto de la preproducción está destinado a dotarla de esa estructura de la que carece.

Al concebir la idea se espera un cierto grado de originalidad, y que presente un punto de vista particular por parte del escritor o director, que permita construir a partir de la misma un guión, con todas aquellas herramientas que anteriormente se han mencionado como necesarias para llevar adelante un proyecto serio que asegure ciertas probabilidades de éxito en los objetivos que se propone.

El guión es ya, la primera herramienta tangible de trabajo dentro de lo que formará parte de la carpeta de proyecto. Por supuesto que cabe destacar que siempre que se escribe un guión se espera que se realice un trabajo de investigación y documentación histórica, económica, social y artística que permita a la historia estar provista de una cualidad de realismo o verosimilitud, que serán fundamentales para construir el universo diegético de la narración.

La siguiente instancia que se aborda en la preproducción es la columna vertebral para el correcto armado del presupuesto, y es considerado por jurados de distintos concursos y fondos de fomento cinematográfico como de vital importancia en el momento de la evaluación y selección para determinar los proyectos de mayor viabilidad. Esta herramienta es el desglose del guión, y consta de una detallada lectura de la obra en tránsito, realizando así un listado de todo aquello que se necesita para poder concretar el proyecto, abarcando desde los objetos que se necesitan en cada escena, los vestuarios peinados, maquillajes, hasta las mismas locaciones, llegando inclusive a prever los efectos especiales que son requeridos por el mismo guión.

El buen criterio con el que se lleve a cabo el desglose es esencial para continuar con la siguiente etapa de la elaboración del proyecto, que es el presupuesto.

Sabiendo que el presupuesto es un concepto político, por su necesidad intrínseca de determinar prioridades, se parte de una base de datos actualizados con precios y costos, se lo empieza a construir, rigiéndose como primera regla la intención de ser tan justo como sea posible con la designación de costos, pues un jurado siempre sabe detectar las falencias del presupuesto, y sabiendo que ante la duda de algún costo presupuestario siempre es mejor ir a la posibilidad de gasto más elevado, pues de haber sorpresas no serán malas, sino que implicarán que se produjo un ahorro de recursos.

Una vez realizado el presupuesto detallado se procede a la confección del plan financiero, que es muy importante en cuanto a la organización y disposición del dinero a lo largo de todas las etapas correspondientes a la producción. Lo cual devela la experiencia y asertividad del productor que lo realiza, ya que los ingresos y egresos del dinero a la producción deben estar bien distribuidos y organizados de acuerdo a la lógica de proporción entre las etapas del proyecto.

Por último, para finalizar la carpeta de proyecto propiamente dicha, se realiza el plan económico, que se compone de la disposición de aquellos agentes y organismos que aportaran ingresos, tanto en dinero como en especies, a la producción del film, detallando todas las cantidades acordadas y esperables.

Más allá de los elementos que componen una carpeta de proyecto cinematográfico, cuando se planea presentar a concurso, un fondo de fomento cinematográfico o un inversor privado se adjuntan como parte de los documentos que legitiman la seriedad del proyecto otros ítems, entre los que destacan: Sinopsis, *storyline*, tratamiento, filmografía del director, filmografía del productor, carta de motivación del director, carta de motivación del productor, plan de rodaje, elenco tentativo, equipo técnico tentativo y avales institucionales o cartas de apoyo al proyecto.

Habiendo finalizado la etapa de preproducción, la siguiente instancia es la que se denomina producción propiamente dicha, que consta de la etapa de rodaje en toda su duración, que implica el trabajo coordinado de casi la totalidad del equipo de gente que participa de alguna instancia de la película, salvo por la gente de guión, edición y postproducción.

Es el momento crítico, debido al enorme volumen de gente que se involucra en el proceso, de manera que el productor se enfrenta al momento de trabajo más intenso puesto que todo aquello que genere un problema se ve reflejado en un retraso, que afecta la composición del presupuesto y plan de rodaje ya establecidos. Para evitar esto en la medida que sea posible se aplica siempre la ecuación lógica de la producción, que consta de tres instancias de intervención en el campo de trabajo. La primera instancia es la predicción, que tiene que ver con todo lo que corresponde al orden del desgaste de lo natural, que puede implicar desde el cálculo del material virgen que se va a necesitar cada semana como también el evitar juntar a dos personas que podrían generar problemas al relacionarse por una simple cuestión de personalidades opuestas. La segunda instancia es la prevención, que tiene mucho que ver con la capacidad de observar diversas situaciones y estimar los problemas que pueden surgir para reparar o reemplazar antes de que afecte lo que se había planeado. La tercera instancia es la corrección, que responde directamente a la respuesta más inmediata a un error cometido, procurando que el daño causado por el mismo genere el menor impacto posible a lo que se tenía estipulado. De esta manera siempre se trata de trabajar con mucho detalle sobre la primera y segunda instancia de esta ecuación lógica pues ello permite evitar la tercera, que es la que termina afectado aquello que se tenía previsto con mucho cuidado desde la etapa de preproducción.

Siempre en esta etapa de rodaje se procura trabajar con la calidad, en todo aspecto, más alta posible, pues el resultado de lo que se grabó es definitivo, y más allá del trabajo que queda por delante para finalizar la película, en gran parte el éxito del film dependerá de

cuan exitosa fue la grabación, porque siempre se dice que el mejor material es el que sale de la cámara.

El tercer momento de la producción cinematográfica, y la que desembocará en la tan esperada obra resultante, es la postproducción.

La postproducción consta del montaje, es decir el armado del relato que narra la historia, que procura seguir los lineamientos que fueron concebidos en la etapa de guión, pero que también se presta a cierta versatilidad, porque su función siempre llevará como trabajo implícito la optimización del material, con la expectativa de conseguir los mejores resultados posibles.

Luego de que se obtiene lo que se denomina el corte final de la película se procede a efectuarle todos los procesos que involucren efectos especiales, corrección de color y postproducción sonora, que terminarán de construir el universo diegético y embellecer la imagen y el sonido tanto como sea posible o deseado.

Habiendo revisado ya estas tres instancias de la producción se procederá a profundizar en la más crítica y fundamental de las mismas, que es el rodaje, perteneciente íntegramente a la producción propiamente dicha.

El rodaje es el momento que requiere mayor atención, trabajo, y gastos en un periodo de alrededor de cinco o seis semanas para la grabación de un largometraje estándar.

Lo primero que se debe conformar y confirmar para hacer frente a esta etapa es tener bien determinados los recursos humanos y materiales, de manera que el elenco se haga presente conociendo sus roles específicos, habiendo ensayado previamente sus escenas, conociendo los tiempos que se manejan en el medio y mínimamente con los diálogos en los que les corresponde actuar o hacer acto de presencia, para no generar problemas en el cronograma establecido por el plan de rodaje. Siempre que se sufra alguna alteración del plan de rodaje, eso repercutirá directamente en un aumento de gastos presupuestarios, porque un retraso solo implica el pago de más horas de trabajo y alquiler de equipos, sin considerar que puede generar problemas sindicales, tanto para

actores como para técnicos por la cantidad mínima de horas de descanso, haciendo también al jefe de producción cambiar todo lo que queda por delante del cronograma de rodaje, lo cual lo obliga a empezar a utilizar el dinero destinado para la contingencia. Por la otra parte de recursos humanos se procura conseguir técnicos con experiencia y que se adapten a las necesidades del proyecto, tanto por sus cualidades y aptitudes destacadas de manera individual como por carácter y actitud que se forma en todo el grupo de trabajo.

En rodaje las áreas a cubrir en toda producción audiovisual son: la dirección, la dirección de fotografía e iluminación, la dirección de arte, el sonido y la producción.

En el área de dirección se presenta el director como cabeza de equipo, quien tiene a su cargo el manejo del despliegue actoral e influencia sobre casi todas las decisiones que se toman en el set de filmación. El mismo está secundado por el asistente de dirección, quien tiene a su cargo la coordinación de trabajo con todas las áreas y es responsable del cumplimiento adecuado del plan de rodaje, por lo que se dice que no es solamente perteneciente al rubro de la dirección sino que también lo es al de la producción, por el carácter logístico de su función. Y por último se encuentra el segundo asistente de dirección, puesto que puede ser asumido por más de una persona, que está siempre a disposición del asistente de dirección y hace cualquier cosa que el mismo le solicite.

En el área de producción se encuentra el productor, que es el responsable legal de la película, así como el dueño y quien pone los avales para conseguir financiación externa y en ocasiones puede ser también un inversor y, es por recursos, el que decide qué película es la que se va a hacer. El jefe de producción es, en el rubro de la producción, es el empleado de mayor jerarquía, puesto que el productor es el empleador, y tiene bajo su cargo el cómo se va a hacer la película, el resultado artístico es su responsabilidad, y es quien realiza la carpeta de proyecto y plantea el plan de rodaje. Después se encuentra el jefe de locaciones, que tiene a su cargo conseguir los lugares en los que se va a grabar, no tiene la potestad para negociar costos, solamente debe presentar varias alternativas



viables para cada una de las locaciones que se le enviaron a buscar. Por último están los asistentes de producción, que son aquellos que están a disposición del jefe de producción para hacer traccionar la logística y dinámica de trabajo preestablecida, y mantener el contacto con lo que sucede en rodaje. En el departamento de arte se encuentra como cabeza de equipo el director de arte, quien está encargado de diseñar toda la propuesta artística, según los parámetros que haya convenido con el director. En una instancia más práctica de la dirección de arte se encuentran, bajo las premisas del diseño de arte que se les entrega, el escenógrafo y ambientador, quienes son los encargados del armado que da vida a la escenografía y ambientación. En otro nivel se encuentran también, el maquillador, el peinador y el vestuarista, que siguen también los lineamientos que el director de arte les presenta. Y por último se encuentran los utileros, que son responsables del armado y desarmado de las escenografía, de transportarlas y cuidarlas de hurtos o maltratos innecesarios.

Por último, en el departamento de cámara e iluminación, se encuentra a la cabeza del mismo, el director de fotografía, quien tiene, salvo que lo comparta con el director, la absoluta responsabilidad y voluntad de hacer lo que mejor le parezca con la cámara, es decir los encuadres, y la iluminación, siendo él quien diseña la puesta de luces y de cámara.

En el rubro de iluminación el *gaffer* es el encargado de asegurarse de que la puesta que el director de fotografía pidió sea posible y se lleve a cabo. Y por último se encuentran los reflectoristas, que son aquellos que manejan las luces, las ubican, posicionan, guardan y transportan, y siguen las órdenes del *gaffer*. Mientras que del lado de la cámara los rubros más importantes son el de foquista y primera cámara, que son los que operan la cámara de acuerdo a lo establecido por la puesta de cámara y pueden tener asistentes de cámara de ser necesario, como también gente de *grip* que movilice los equipos.

La correcta división de roles, el respeto mutuo, las ganas de trabajar, de comprometerse, de anteponer el bien estar del proyecto por sobre los intereses y gustos personales, el

responsable manejo financiero y la predisposición para cumplir con lo pautado, serán claves para poder alcanzar el éxito en la etapa de rodaje, situación que es invaluable a futuro, porque es sabido que no se puede volver a grabar cuando ya se finalizó con la producción por errores u omisiones que fueron ignoradas o pasadas por alto con antelación.

### **3.2. Consideraciones sobre la envergadura del proyecto**

Un proyecto cinematográfico es lo que es según su envergadura y la proporción de dinero y trabajo que requiere, de manera que no se debería considerar bajo los mismos parámetros, y mucho menos trabajar y desarrollar los proyectos de una sola manera.

En lo que hace a la envergadura del proyecto podemos diferenciar dos características que definirán el rumbo de todo el proyecto, puesto que no se persiguen los mismos objetivos ni se requieren los mismos recursos para llevar a cabo el film.

La primera es la característica que simplemente rotulará el proyecto como independiente o comercial, lo cual depende del único hecho de si se tiene la distribución de la película asegurada antes de iniciar el rodaje, de manera que al tenerla la distribución se considera que cabe dentro de lo que se entiende por una película comercial, mientras que a un film que no posee la distribución antes de iniciar rodaje se le atribuye, sin importar ninguna otra característica del proyecto, el carácter de independiente.

La segunda cualidad que determina la envergadura del proyecto, tiene que ver con las cantidades de dinero requeridas para llevar adelante el film y los volúmenes del equipo de trabajo que desempeña su labor, sobre todo en la instancia de rodaje.

Son estas características las que terminan de definir si el proyecto es de bajo, mediano o alto presupuesto. En Latinoamérica la realidad socioeconómica invita a financiar las películas de diversas maneras dependiendo de las necesidades presupuestarias. Para llevar adelante una película de bajo presupuesto puede haber varias metodologías de financiamiento, o inclusive ninguna, pudiendo darse el caso de que un grupo de

realizadores audiovisuales se junten y trabajen sin percibir honorarios y con equipos propios o prestados, recurriendo a actores amigos o interesados en pasar por la experiencia aun cuando no les implique ganancias monetarias. Aunque esta no es la única manera de abordar un proyecto de estas características, puesto que también se puede ir en busca de aportes externos, siendo las opciones más recurridas los inversionistas privados o los concursos de menor envergadura que también dan lugar al desarrollo de proyectos de bajo presupuesto.

Por otra parte, en un film de mediano presupuesto se busca comúnmente financiamiento de un ente gubernamental o autárquico que subsidie el proyecto, apoyándose por lo general en aportes en especies por parte de la producción o dirección, quienes se aferran a la esperanza de tener éxito en las cesiones internacionales, percibiendo al largo plazo ganancias, por ser los dueños de la película. Por último se encuentran las grandes producciones, que tienen un abultado presupuesto, que van siempre en busca de los más significativos premios y subsidios ante entes gubernamentales, autárquicos o fondos de fomento internacionales, se apoyan generalmente en productoras locales con mucha infraestructura y buscan siempre asociarse con productores internacionales, haciendo crecer siempre el proyecto y apelando siempre a grandes despliegues de recursos humanos y técnicos que garanticen un alto estándar de calidad, así como se recurre a actores de renombre y bien vistos por la crítica y el público, ya que atraen una mayor cantidad de espectadores a las salas, que son esenciales para recuperar la enorme inversión y generar las ganancias esperadas para tal riesgo que se asume.

Cabe destacar que en toda producción de alto presupuesto hay muchos intereses en juego y siempre se espera un margen de ganancias importante, a diferencia de los proyectos de mediano y bajo presupuesto, que representan un verdadero desafío para ser llevadas adelante con éxito y que normalmente no tienen expectativas de ganancias por fuera de lo que se percibe como honorarios por horas de trabajo.

Más allá de lo que se puede llegar a suponer como esperable metodología para ir en busca de financiamiento y subsidios, o el carácter y necesidades que el proyecto posea, siempre en gran parte todo aquello que concierne a esta etapa se corresponderá al la proporción de trabajo y seriedad con la que el productor la asuma. Es este quien debe ir con el proyecto bajo el brazo, presentándose en todos aquellos entes de financiamiento que considere le sean de utilidad para proveerle el efectivo necesario para llevar adelante la producción de la película.

También es importante saber que el productor debe tener la inteligencia, la intuición y la perspicacia para lograr construir valor alrededor de su proyecto, aunque esto pudiera en alguna instancia renunciar a premios y subsidios ya otorgados, con la finalidad de renegar del premio monetario, pero conservando el logro y la distinción de un jurado que evaluó la factibilidad del proyecto, para luego aplicar a concurso en nuevos entes de financiamiento, pero persiguiendo un premio de mayor importancia en términos económicos.

### **3.3. Adaptación de la metodología de trabajo al documental**

En este subcapítulo se pretende realizar una adaptación de la metodología de trabajo en cine de ficción e industrial, que por sus prestaciones es el más completo y que requiere de los despliegues de producción más significativos y procesos más complejos y abarcativos, hacia un cine de carácter documental, con la intención de poder adoptar las herramientas de mayor importancia y aprovecharlas para la composición de la carpeta de proyecto a posteriori.

Una vez más, se dividirán las etapas de producción para procurar la más adecuada extrapolación de conceptos, permitiendo llevar la comprobada eficacia de los métodos industriales a la realización documental.

Al referirnos a la etapa de preproducción en instancias del documental, se está tratando un momento de muchísima relevancia, que inclusive conlleva una mayor proporción de

tiempo y esfuerzos con respecto a una ficción. Esto se debe a que el documental implica de por sí, sobre todo por sus guiones tentativos, el ya mencionado enorme trabajo de investigación y documentación, que se presentan posteriormente como esenciales para sostener una idea preconcebida, es decir desde aquella que se plantea para comenzar con el proyecto, que se piensa muchas veces desde la concepción de una hipótesis que tendrá que ser demostrada o refutada. La asertividad de lo que se plantee en el guión tendrá definitivamente una correspondencia directa con el proceso inicial de documentación e investigación, puesto que es lo único que permite tener un cierto grado de seguridad o garantías en lo que puede ocurrir más adelante en el rodaje.

Una vez realizado el trabajo previo al guionado de la historia que se representará se plantea, desde la mirada única del escritor o realizador, cual es el abordaje de acuerdo a la modalidad que se adopta en el documental. Una vez definido esto se procede a la confección del guión tentativo, bajo los preceptos desarrollados con anterioridad sobre las herramientas más importantes para llevar de la escritura del guión de ficción al de género documental, para introducirlos, adaptarlos y aprovecharlos para construir esa infraestructura de la que normalmente carece este cine.

Si bien la tarea de preproducción en documental resulta ser muy laboriosa, también es cierto que no requiere de una significativa cantidad de gente para llevarse a cabo, de manera que abarata los costos de esta etapa, que solo se ven afectados cuando el realizador/investigador debe emprender un viaje que implique recorrer largas distancias y mantenerse allí varios días.

Avanzando en las instancias del proyecto se llega a la producción, que es la instancia que implica necesariamente la fase de rodaje. Al hablar de rodaje en el documental, si bien se procura mantener las estructuras y metodologías del cine de ficción por las seguridades que brinda la misma, se debe saber que el espíritu de su búsqueda no es el mismo, y que la forma y envergadura en que se asume el proyecto en raras ocasiones está a la altura del despliegue del cine industrial.

En un rodaje de una película de género documental se suele trabajar con grupos de técnica y artística muy reducidos, por una cuestión de costos, pero también por una cuestión de lógica y practicidad. Cuando se trabaja con un grupo reducido de gente la organización suele ser mucho más sencilla, los lazos entre compañeros más estrechos y por ello la comunicación también es más fluida, y los códigos del oficio son más efectivos, permitiendo que las puestas en escena se preparen con gran velocidad, pues en el documental usualmente todo se trata de un momento, de ese presente que muestra una realidad particular que tal vez no se vuelva a presentar, y eso es a lo que un equipo de trabajo debe prestar atención en un rodaje, ya que algo mejor a lo que tenían planeado puede estar sucediendo a pocos metros de eso que tal vez pensaron que era imprescindible, pero que pierde brillo ante otra abrumadora realidad.

El grupo de gente que se necesita para realizar un documental bien puede estar compuesto por unos pocos técnicos y un productor, presentándose como esenciales: El jefe de producción, puesto que alguien con la actitud y el ingenio muy agudo deberá gestionar muchas de las escenas en el mismo momento, sabiendo que todo puede depender de cuan persuasivo sea, puede hacer que el equipo de trabajo acceda a mucho más de lo que esperaba. Un director, que es aquel que debe tomar las decisiones sobre lo que se graba y lo que no, sobre cómo se hace, si hay preguntas es él quien normalmente las formula y ejecuta. Un director de fotografía, que en muchas ocasiones se encarga personalmente del manejo de la cámara, decidiendo sobre el encuadre y solicitando luces de apoyo para la puesta si fuera necesario. Un sonidista, que tendrá toda la responsabilidad de grabar y monitorear el audio directo, que es esencial para construir el universo de lo verosímil, que tan fervientemente busca alcanzar el documental en su afán de mostrar la realidad. Y por último un asistente, que no responde a alguien en especial, sino que apoya en todo aquello que es necesario, desde grabar con una segunda cámara hasta ir a comprar comida, puede hacer de todo, y aunque a

veces parezca no hacer nada es muy importante para superar momentos de crisis durante el rodaje.

Partiendo de estos puestos clave que se deben cubrir para poder llevar adelante un proyecto documental de bajo calibre, el equipo de técnicos y artísticos puede ir creciendo según la importancia de la película, los recursos financieros y las necesidades que presente la idea, posibilitando que inclusive el personal requerido sea tan significativo en número y calidad al de cualquier película de ficción con salida asegurada a salas de exhibición.

#### **Capítulo 4: Concepción de la composición estética y estilística**

La estética ha sido siempre un concepto muy cercano al campo del arte y su belleza, sobre todo desde el punto de vista de la percepción y su esencia propiamente dicha, desempeñándose como un campo de estudio disciplinar avocado a la comprensión y composición de la emoción y la sensibilidad en el mundo del arte.

Por otra parte el estilo se refiere a una tendencia enmarcada en el campo artístico, una filosofía o una serie de lineamientos que se establecen como únicos y diferenciables del resto y que son aplicados por artistas que la adoptan como propia.

Aplicándose al campo de la cinematografía la estética se yergue sobre una gran cantidad de conceptos, herramientas y procesos estilísticos, que por prestaciones propias se diversifican y dan pie a la conformación de estilos, que pueden ir desde el orden de lo narrativo, concebidos desde el guión, pasando por el desarrollo de la puesta en escena durante el rodaje y llegando hasta la instancia de postproducción donde se aplican y reestructuran los arquetipos narrativos y se realizan intervenciones artísticas al material que ya está grabado o filmado.

Entre los medios más propensos a tener activa participación en la composición de una identidad estética y estilística se destacan cinco aspectos de la producción cinematográfica, como el arte propiamente dicho, que se concibe antes de empezar a rodar y se plasma íntegramente durante la filmación. El primer aspecto se corresponde con la dirección de arte, con el desarrollo de la imagen a partir de elementos convencionales que pueden ser trabajados desde la etapa de rodaje, que serán fundamentales para contextualizar la historia en un entorno específico y lógico del que partirá a construirse una estética visual original que se presentará como fundamental para desarrollar el universo ficcional. Luego se encuentra la composición desde la cámara, de fundamental importancia pues he ahí la elección de que entrará en el cuadro y que quedará en los albores del mismo, pudiendo preponderar inclusive, dentro del encuadre determinados objetos o situaciones por sobre otros de acuerdo a las decisiones



de concepción de la imagen, que se perciben como parte de una construcción estilística también. El tercer componente que define los lineamientos de valor artístico de la película está directamente relacionado con el desarrollo de la puesta de luces, con el clima y ambiente que genera intencionalmente para dotar de originalidad el producto final. La narrativa es otro principio fundamental para la constitución de la estética y el estilo, debido a su forma de abordar una historia se otorgará al film un carácter u otro, y el mismo se compone en dos instancias de la producción muy alejadas cronológicamente, siendo la primera el guión, que preestablece el lenguaje, que determinará la intención con la que se irá a la etapa de rodaje, y que se termina de cerrar con las decisiones adoptadas por el montajista en el armado, que a partir del material y siguiendo los lineamientos del guión dotará también de vida a la narrativa audiovisual, que terminará de dar vida a esa originalidad a la que se busca llegar. Por último entre estos componentes destacados se ubica, en instancia de postproducción, todo aquello que está relacionado con el retoque de color, como complemento de la estética lumínica propuesta en rodaje y lo que corresponda al arte digital, que podrían implicar *matte painting*, *Tracking*, rotoscopía, animación 2D, animación 3D entre otros, que dan un cierre lógico a los elementos restantes de arte que no fueron utilizados en rodaje.

En el presente capítulo se realizará hincapié en desglosar, denominar y organizar estos procesos estéticos y estilísticos de acuerdo a sus variantes y usos posibles, diferenciando entre sí a la composición visual y sonora enmarcada en los preceptos entablados, para después posibilitar la construcción de la identidad de un cine documental a partir de estas concepciones artísticas.

#### **4.1. Variantes en los procesos que otorgan la originalidad**

En el presente subcapítulo se desarrollará sobre la metodología de aplicación y las variantes en los procesos que inciden en la composición del estilo y estética para una película.

Abordando la dirección de arte convencional, que es aplicable en instancia de rodaje, se está haciendo referencia a uno de los componentes más extensos, complejos y literales para definir los lineamientos artísticos de la producción. En cuanto al diseño de arte para el film es importante remarcar la relevancia que posee la instancia de investigación y documentación en instancias de preproducción, para tomar las referencias más adecuadas a las ideas planteadas por el director y adaptadas por el director de arte.

Con respecto al proceso de arte aplicado lo primero que se define, puesto que es trascendental para generar el universo diegético, es ubicar la historia en un espacio tiempo determinado, que puede partir de lo real o de lo imaginario pero que siempre necesitará referencias estéticas provenientes de momentos, lugares o sucesos que se toman de la realidad, y que proveen al argumento de una sustancialidad necesaria para lograr la verosimilitud. Ambientar correctamente, considerando los acentos que la propuesta propia evoque y permitan surgir una cuota de originalidad, es el primer escalafón de la construcción estética, en tanto que es ineludiblemente un elemento que incide en la concepción del género de la película.

Los géneros son el primer elemento definitorio de un estilo, pues normalmente todo film se acerca a un género en particular, el cual existe por reunir una serie de características que son inherentes a todas las películas que se enmarcan dentro de ellos, instaurando así un lineamiento estilístico de la obra sobre el que se desarrollará ese proceso original que termine de convertir al proyecto en único o inédito, no necesariamente por aquello que relata, sino que por sobre todo por la forma en cómo lo hace.

Continuando con lo referido al campo del diseño de arte y lo que respecta a la ambientación que será aplicada, cabe destacar que la misma depende de varios factores propios de área, que no necesariamente responderán a un mismo momento histórico o a una sola referencia, sino que se permite conjugar elementos diversos que entre sí resinifiquen el potencial de la historia y den como resultante una estética propia, que no

carezca de argumento para su conjunción y que genere coherencia y cohesión con la propuesta que proviene desde la instancia del guión.

Esta adecuación a la época implica hacer hincapié especial en la reconstrucción debida de los escenarios, respetando la arquitectura de la época y lugar en que se ubica la historia, las distribuciones, tamaños, colores, utilidades y materiales de las edificaciones son fundamentales para recrear correctamente los exteriores. Por otro lado se encuentra la construcción de decorados en interiores, que requiere de un trabajo de documentación más específico, pues los elementos de utilería son requeridos para ambientar y dar el cierre necesario para la constitución de los espacios.

De esta misma manera se piensa en los estatutos correspondientes a los personajes, que lo dotan de carácter, volumen y profundidad, y desde la dirección de arte implica la decisión de tres instancias fundamentales que lo componen y se complementan entre sí. La primera definirá el vestuario, que de por sí da cuenta de la época en que se suceden los hechos y transcurre la historia, pero que es desde el aspecto físico del personaje, es uno de los factores determinantes de su personalidad, debido que a priori es aquello que puede elegir, o en todo caso tiene impuesto, según pueda ser el caso pero es algo elemental que se refiere a la condición del personaje. En una segunda instancia se encuentran el peinado y el maquillaje, que completan con un cierre lógico la construcción física y visible, denotando estados y condiciones particulares.

Haciendo referencia de manera concreta al film *Hermanos del mar* y su desarrollo estético partiendo de la dirección de arte hay que considerar que el mismo está atravesado por un condicionamiento fundamental, que es inherente a su género documental, y tiene que ver con la búsqueda de la verosimilitud a partir de elementos propios de la realidad y que no requieran de un gran despliegue artístico para construir el universo diegético. Pero ciertamente esto no implica que el trabajo de arte en rodaje se deje de lado, por el contrario se buscará realizar un trabajo sutil, que constituya aquellos acentos que permiten a una obra resaltar y trascender de acuerdo a sus necesidades e

implicancias. De esta manera, la construcción del mejor escenario para el desarrollo de la acción dramática dependerá en una enorme medida de un puntilloso trabajo de investigación, búsqueda y rigurosa selección de locaciones, las cuáles se procurará sean las más adecuadas para expresar una estética propia, que responderá a las características del género documental como también al objetivo de transmitir mediante los escenarios y las condiciones de los mismos, el entorno que es propio de la subcultura del surf limeño, que no es menor, porque es el elemento fundamental para lograr la coherencia y cohesión entre el estilo que se adopta y el universo diegético que se transmite mediante esas herramientas y procesos estilísticos y estéticos.

De esta manera, se puede empezar a pensar en las playas como el escenario de mayor importancia para el desarrollo lógico de la película, presentándose como fundamentales una serie de hechos que no pueden pasarse por alto. Primeramente se debe considerar el oleaje adecuado para practicar surf, y de manera más específica, determinar las características de la ola para así conocer su utilidad y prestaciones y acomodarlas a los recursos técnicos que se posean, para una optimización en el uso del espacio. En una segunda instancia se tiene que tratar de una playa con la que los personajes protagónicos tengan una relación, de las cuales tengan conocimiento y que por diversos motivos puedan generar una serie de emociones, que más adelante se tratarán de obtener en cámara mediante las preguntas adecuadas, que dotarán de intimismo el relato y harán crecer a los personajes. Y por último se debe considerar, de acuerdo a la escena en la que se esté trabajando, la concurrencia de surfistas y la popularidad del balneario, ya que si se habla de un lugar de importancia para la subcultura que se retratará debe generarse mediante los personajes que participen, con o sin intención, de la construcción del entorno. Así como si la escena invita a espiar un paraje más oculto, que solo se conoce por aquellos privilegiados surfistas de las zona aledañas se trabajará pensando en un lugar solitario, sacando el protagonismo a los surfistas como muestra de una

sociedad y mostrándolos en una profunda conexión consigo mismos y con la naturaleza, que es un aspecto sobre el cual también resulta interesante y esencial hacer hincapié.

Finalmente tratándose de aquello que desde la dirección de arte hace a la composición de los personajes se encuentra un escenario de menor complejidad, ya que dentro de aquella realidad que desde el género se procura retratar se desprende el vestuario que naturalmente portan los personajes, y en general todo su aspecto. Más allá de esto si se aprovechará la vestimenta y el aspecto que posean los personajes, ya que el mismo diferencia a los surfistas del resto de personas, quedando entre las características a destacar las licras que cubren sus torsos o los *wetsuits* de neopreno, distinguiéndose también por los pies descalzos. Por otra parte es importante considerar que más allá de las vestimentas los aspectos de los surfistas son extremadamente variados, pues es un deporte que despierta interés y pasión en mucha gente, y esa diversidad de individuos que confluyen en un mismo lugar para compartir la actividad es uno de los ítems más destacables de la subcultura surfer.

Acercándonos ahora a lo que respecta al abordaje del desarrollo de una concepción estilística a partir de la cámara se debe hablar indefectiblemente del aspecto fundamental que siempre ha sido inherente a su existencia, que es la posibilidad de encuadrar, de dar un marco a la imagen que queremos preservar en el soporte, trabajando siempre sobre ese límite.

La imagen no es ilimitada, debido a que tiene un soporte material de una naturaleza finita, de manera que este marco es ante todo el borde de este objeto, una frontera tangible que permite al realizador decidir sobre aquello que quiere que quede dentro y fuera de él, y esto implica siempre una toma de decisión, y se presenta como un importante elemento de recorte para la búsqueda de un estilo específico. Así como también el trabajo estético desde la cámara presenta la posibilidad de adaptarse a diversas situaciones es un elemento que permite construir un lenguaje del que la película se pueda apropiar a través de seteos básicos que modifican el resultado de la imagen, pero por sobre todo se puede

definir el estilo desde la cámara con el desempeño y protagonismo que se le otorgue al iris, al obturador, a la cantidad de cuadro que se capturen por segundo, pero sobre todo al foco pues este último es otra instancia más, además de la del encuadre, en la que se permite decidir sobre la valoración de los objetos y personajes en pantalla, preponderando con una intencionalidad algunas cosas por sobre otras. Pensando en lo que respecta al proyecto cinematográfico que da lugar a este P.G. se presentará un trabajo de cámara que pretende lograr una comunión y coexistencia de planos cortos y abiertos, debido a que los primeros serán pensados para presentar a los personajes con un carácter mucho más intimista, que permita al espectador conocerlos, acercando el lado más humano, que a la vez será fundamental para la construcción de los personajes protagónicos, que ganarán en volumen y profundidad, aprovechando todos aquellos elementos que les permitan exteriorizar sus emociones, de una manera sincera, sin intenciones de modificar la personalidad, puesto que se pretende preservar el carácter de realismo al no intervenir en la construcción psíquica del personaje, tomando únicamente aquello que el mismo ya posee y potenciándolo, encontrado las formas más adecuadas para exponerlo, recurriendo también en este tipo de planos al desenfoque, permitiendo que la atención se centre específicamente en el personaje, sumiéndolo en un plano de trascendencia único, en dónde el contexto será apartado y abordado de otra manera. De esta manera el entorno y las condiciones del entorno serán representados mediante planos abiertos, abarcativos y jugando en una menor medida con el campo focal, estos procurarán ser muy expresivos y sintéticos, puesto que uno de los valores y objetivos de la película se trata de retratar en un soporte cinematográfico concreto del surf como una subcultura urbana en la ciudad de Lima, de manera que el correcto abordaje del contexto desde la perspectiva de la cámara será fundamental para conseguir el éxito del proyecto como documento testimonial preservable.

El tercer elemento es esencial para lograr constituir un clima y ambiente en los espacios de desarrollo de la acción y se trata del manejo de la iluminación, de la puesta de luces,

que determinará en gran medida el contenido dramático de los sucesos y las reacciones de los personajes ante diversos estímulos de su entorno. Se presentan como posibilidades principales la luz natural, que de ser suficiente basta para poder transmitir la sensación de realidad en las locaciones de exteriores, y por otra luz la artificial, siendo la segunda la que permite construir verdaderamente un clima que parta de una resignificación de lo real, pero a su vez requiere de un mayor despliegue técnico, humano y toma un cierto tiempo que se debe considerar en términos de producción.

En el film *Hermanos del mar*, por el sólo hecho de la temática que abarca, es claro que en mayor parte la luz a la que recurrirá será la natural, debido a la gran cantidad de locaciones en exteriores sobre las cuáles se desarrollará la historia, sin embargo se buscará generar climas especiales, que condicionen el entorno y a los personajes presentes, de acuerdo a la ubicación del sol, aprovechando los atardeceres del océano pacífico, en dónde el sol se oculta en el mar tiñendo toda la zona costera de una cálida luz naranja, así como el alba, en el que el sol aparece desde entre los edificios y empieza a reflejar con unos tenues rayos de luz en el mar e invita una vez más a los surfistas a arrancar su día, sea que tengan o no otras obligaciones luego, sobre una tabla de fibra de vidrio en las frías aguas limeñas.

Prosiguiendo con la narrativa, cómo factor determinante en la incidencia del estilo de una obra cinematográfica puesto que trabaja en el aspecto formal y estructural del relato, hay que saber comprender que es posiblemente el ámbito en dónde las posibilidades sean siempre más numerosas. Muchas veces se dice que ya todo está dicho, que no hay nada por inventar, al menos en lo inherente a la cinematografía como campo de desarrollo artístico, mas no tecnológico. Aún así lo que marca la diferencia y hace a la originalidad del proyecto está dada por el cómo, por la forma en que las historias se pueden contar, desde su potencial, de una infinidad de maneras. Considerando esto de tal forma lo que vendría a ser la narrativa es justamente el cómo, la forma y las herramientas y procesos

que se seleccionan para hacer avanzar la historia y que diferencian la película de cualquier otra preexistente o que venga en el futuro.

Dentro de este contexto se encuentran dos instancias de la producción que construyen mancomunadamente el relato.

Cronológicamente hallamos primero al guión, que es dónde se toman las decisiones más importantes sobre la forma del relato, ya que con esa estructura como columna vertebral se inicia la fase de rodaje y se piensa en la película como un concepto de totalidad, con diversas piezas que se corresponden entre sí y cobran su significado al estar amalgamadas en el orden preciso en el que se estipuló hacerlo. Finalmente esta construcción del relato se cierra en la etapa de postproducción, con el armado resultante del montaje, que se guiará de aquello que fue preconcebido desde el guión, pero se permitirá extraer y eliminar aquel material que se considere no sea del todo pertinente o necesario para componer una narración sólida, que responda a los objetivos que el film se plantea, así como también será vital lograr resaltar o acentuar con éxito aquellos elementos, que por diversos valores específicos, merecen ser ponderados por sobre otros, permitiéndose así variar el orden, la frecuencia y la duración de los planos según sea conveniente.

En lo que respecta al desarrollo narrativo de la película *Hermanos del mar*, se procurará retratar la historia con extrema claridad, que tratará a través de los elementos que dan buen sustento y estructura llegar a ponderar aquello que se cuenta por sobre la forma y, si bien no se propone perdurar en el tiempo por su manejo de recursos que denoten algo fuera de lo común, si se trabajará, tal y como se viene mencionando en los capítulos que anteceden al presente, sobre la aplicación adecuada y más conveniente de acuerdo a las necesidades del proyecto aquellas herramientas y procesos que tantos frutos han rendido al cine industrial. De esta manera se trabajará sobre la clásica estructura de tres actos, con su correspondiente división temporal, centrando la historia en el Doc. Ricardo García,



quien asumirá el rol protagónico y enfrentará un conflicto interno que definirá y modificará para siempre su modo de vida.

Esto que se plantea desde el guión tendrá sus idas y venidas en dos líneas temporales en las que se desarrollará la historia, pero no incurrirá a elementos no convencionales fuera de este, que se considera actualmente ya está asimilado por el espectador promedio, de forma tal que no afecte aquello que se quiere transmitir, y esa esencia de la subcultura del surf que se busca preservar en un relato cinematográfico.

Por otra parte la etapa de montaje seguiría los mismos lineamientos que propone el guión, sabiendo que está abierto a modificaciones en caso de que el material grabado tenga valores ocultos o que no hubieran sido considerados anteriormente, si bien el proyecto en general se aferra a sus componentes estructurales para dar credibilidad y una determinada garantía de éxito en sus objetivos, buscará no solo optimizar el uso del material, sino potenciar su carga emotiva, aunque eso requiera incorporar pasajes que no se estipulaban en el guión.

Finalmente el quinto elemento entre los mencionados es el que responde al trabajo de postproducción y arte digital. Esta etapa de la realización cinematográfica se da en lo que representa el paso previo a la obtención de la primera copia del film con el corte final, tal y como se va a distribuir y exhibir. Dicho esto mal se puede suponer que se trata de los retoques finales, pues eso es algo que depende de cada proyecto, sus necesidades, su envergadura y presupuesto. Es natural que en la actualidad todas las películas pasen por un proceso de corrección de color, que termina de construir un clima de acuerdo a lo que se denota del resultado del trabajo de arte en rodaje propiamente dicho, porque da otro valor artístico al producto final y permite realzar aquellos detalles que valen la pena ser destacados. Por otra parte suele pasar la composición de arte digital, como podría ser trabajar con rotoscopía, *mattepainting*, *tracking*, o crear elementos en 2D o 3D, y esto se debe a que sus costos de producción suelen ser muy elevados y, sobre todo cuando se busca un nivel de excelencia hay que considerar si de acuerdo al presupuesto que se

maneja es pertinente hacer uso de estos recursos, porque el mejor material se puede obtener desde la cámara y con eso suele bastar para llegar a un resultado de buena calidad, pero cuando se recurre al arte digital lo que suele ocurrir es que el resultado de la calidad de estos efectos tiene una correspondencia directa con el costo y el tiempo que implicaron, de manera que si se busca consagrar artísticamente una película a través del trabajo de postproducción hay que saber que modificará de manera sustancial el presupuesto, por lo cual es importante saber cuándo renunciar a esta instancia, si los recursos económicos no son los suficientes es preferible no hacerlo, ya que el arte digital de baja calidad acaba con toda posibilidad de lograr un film con estándares de calidad medianamente altos.

En lo que respecta a la aplicación de los efectos digitales al largometraje *Hermanos del mar* cabe recalcar que la misma se limitará a dos procesos, que surgen como necesidad para la construcción de la identidad del documental. El primero será la corrección de color, acorde a las situaciones que se narren, pero sobre todo al cálido clima que transmite el ambiente *surfer*, ese entorno amistoso y siempre a la expectativa de un nuevo día de aventura en el mar. Mientras que el otro recurso del que se hará uso es el diseño de *motiongraphics* para presentar pertinentemente a los personajes que sean entrevistados, así como en unos pocos momentos importantes lograr subdividir etapas del film que se relacionaran de una manera explícita con las cuatro estaciones, que serán el verano, otoño, el invierno y la primavera, en ese respectivo orden, pero que se tratarán de integrar de una manera armónica y orgánica a algunos planos específicos del entorno. Por sobre todas las cosas, teniendo en cuenta el desarrollo estético y estilístico en el que desempeñará el proyecto, es fundamental destacar que el film se enmarca en los parámetros de una estética realista, acorde a lo que el género documental propone, porque permite poner en juego la relación que tienen los personajes con respecto a los escenarios y situaciones reales de su entorno, que en ocasiones los exceden y los llevan tomar las decisiones más interesantes, porque a efectos prácticos, suelen estar muy

relacionadas con la identidad y escancia más profunda e íntima, marcando así la pauta de que son estas situaciones las que acercan al material que se pretende grabar a la realidad, al menos a una realidad, que de alguna manera se ha presentado como uno de las más importantes dificultades y preocupaciones del género que enmarca al largometraje *Hermanos del mar*.

#### **4.2. Composición visual y sonora**

Mucho se ha hablado hasta aquí del trabajo visual y las variantes que presenta y permite el mismo, pero no hay que dejar de lado el hecho de que el cine es, por definición, bandas de imagen y sonido corriendo y reproduciéndose en paralelo, construyendo una sola obra.

El sonido en el entorno audiovisual se divide en bandas de diálogos, *foley's*, música, ambiente y silencio. Todas estas pistas, independientes entre sí, del sonido tienen su propio poder de expresión y, he ahí su mayor relevancia, el sonido es un aspecto del cine que está mucho más abierto a la experimentación, lejos de la enorme cantidad de parámetros que se establecen para hacer una película de un estilo o de otro o de un género o de otro, el sonido permite al realizador una libertad muy propicia para aquellos que busquen originalidad, una posibilidad de experimentar, de componer y diseñar una banda sonora de acuerdo a su visión de aquello que considera evoca las emociones que la película busca despertar.

Si bien el sonido y la imagen se pueden trabajar y diseñar de manera independiente, lo más importante y, a su vez complejo, es lograr que estos dos diseños se fundan en un amalgamamiento que potencie de manera mutua la intencionalidad que poseen, pero sobre todo se presenta la posibilidad de resignificar y componer nuevos conceptos o ideas como consecuencia de esa yuxtaposición de elementos, de manera que la relación entre la imagen y el sonido no quede en la mera necesidad de que en el lenguaje audiovisual la presencia de una requiere de la compañía de la otra. Tener dos instancias

de expresión independientes, que al unificarse pueden generar un resultado nuevo debería ser, sabiendo que las herramientas y procesos estilísticos se subordinan al argumento de las películas, lo que siempre se debería buscar.

En el documental *Hermanos del mar* se trabajará por esta comunión y construcción narrativa que permita llegar a una reacción emotiva como resultado. El trabajo desde la imagen ya se ha ido detallando en el subcapítulo antecesor, pero en el trabajo sonoro, si bien no se le restará importancia a ningunas de las bandas compositivas, se trabajará con especial cuidado sobre el diálogo y el ambiente. El primero es esencial para trabajar sobre las entrevistas, que permiten conocer a los personajes, que implican el uso de voz en *off* para dar lugar a imágenes que potencien el significado de las palabras. El segundo es fundamental considerando el principal objetivo del presente proyecto cinematográfico, que es la preservación de un documento tangible y accesible, que conserve de alguna manera el espíritu de la subcultura del surf en Lima, Perú, de manera que el trabajo sobre la banda de ambiente se presenta como prioridad para permitir la correcta construcción del entorno que da lugar a esta actividad.

#### **4.3. Construir la identidad del documental**

La identidad del documental está dada, principalmente por el género que le provee una estructura, y a sus implicancias, pero uno de los conceptos que se yerguen como fundamentales para definir la identidad de la película está dado por el tratamiento que se busque dar a la realidad, o específicamente una realidad, que será siempre relatada desde un punto de vista que es único y diferenciable de cualquier otro.

Trabajar sobre la realidad es muy complejo en lo que hace a la cinematografía ya que no solo debe enfrentarse a la paradoja que representa la realidad en contraposición a la subjetividad, sino que además siempre se le ha adjudicado una veracidad que en ocasiones excede los límites de lo que el medio permite, puesto que un rodaje casi nunca puede ajustarse con precisión a los tiempos de los eventos reales, por lo que debe

armarse de una serie de herramientas que lo acerquen a generar esa sensación de verosimilitud que el espectador espera encontrar.

Las entrevistas proporcionan una fuente de primera mano que da testimonio de ciertos sucesos, pero eso no quita el hecho de que se esté incurriendo en un relato muy subjetivo, de manera que siempre se presenta como favorable contar con varios testimonios, pues todos se diferenciarán, aunque sea en palabras, pero eso ya es importante para construir valor a partir de una cierta imparcialidad por parte del realizador. Un elemento que usualmente puede ser buen soporte para los testimonios es la recreación ficcional de los hechos, que más allá de su calidad artística o su duración se insertan con naturalidad en la narración y dan al autor un poder de decisión sobre lo que ocurrirá en su contenido, filtrando una intencionalidad que se acercará, de una manera más inadvertida, a una mirada propia. Por otra parte también se puede encontrar apoyatura en grabaciones de cámaras de seguridad o de alguien que por casualidad o curiosidad pudo haber registrado el evento y, que si por su contenido son pertinentes a lo que el realizador quiere contar sobre el hecho puede integrar a su reconstrucción de los hechos y seguirá generando confianza por parte del espectador.

En ocasiones el acercarse a la poesía es una buena manera de llevar el testimonio de una serie de hechos, no solo desde la palabra, sino aprovechando los mismos recursos cinematográficos que dificultan esa persecución de la realidad, pero que da luego el tiempo para estructurar las herramientas y el material conseguido, haciéndolas confluir para que se resignifiquen de la manera que sea preciso, con la intención de llegar a persuadir desde un aspecto emotivo, ganando así la confianza del espectador.

El film *Hermanos del mar* aspira, por sobre todas las cosas que formarán parte de su composición estética y estilística, ha lograr acercarse a ese relato poético que permita al realizador llegar al espectador de una manera especial, trabajando sobre las emociones, ya que si bien aquellos elementos propios del género que se espera sean respetados estarán presentes, se aprovechará la capacidad dialéctica del Doc. García, quien no solo

es una persona muy capaz y reconocido psiquiatra mientras ejercía su profesión, sino que la experiencia lo ha llevado a lugares inesperados, invitándolo a ver una vez más al pasado para poder encontrar aquello que cambió su destino, para después poder entenderlo, teniendo que interpretar más allá de lo que indica la razón, hurgando así en lo más profundo de sus emociones y temores, puesto que solo así pudo seguir adelante.

## **Capítulo 5: Presupuestos y finanzas aplicados al proyecto documental**

El presente capítulo pretende ahondar en lo que respecta a una de las instancias más complejas que afronta un proyecto cinematográfico en su etapa de preproducción, que es la obtención de los recursos económicos que posibilitan continuar con lo que reste de preproducción, la producción y la postproducción, asegurando que la disponibilidad financiera esté acorde a los costos que se deben cubrir con la mayor precisión posible, pues de estos recursos se sirve el productor para garantizar la finalización de la película.

Ir en busca de aportes económicos para finalizar un film que se quedó sin presupuesto para sustentar la producción es siempre un problema, puesto que si bien hay medios y concursos de fomento cinematográfico que están destinados a prestar ayuda en dichas situaciones, se pierde tiempo y dinero que no fue correctamente distribuido desde un principio, así como también el productor pierde en parte su credibilidad, sabiendo que el manejo financiero del proyecto está bajo su responsabilidad, al igual que aquello que se materialice como la obra resultante.

De esta manera, queda claro que la labor de mayor relevancia en lo que respecta al armado del presupuesto y el adjudicamiento y aplicación del dinero queda siempre supeditada a la eficacia y asertividad del productor, quien es el responsable legal y, que responderá por la repercusión de su película, de la cual se le considera dueño y, además de esto en Latinoamérica es común saber que la suerte o el futuro del mismo productor va de la mano con la suerte que corre o corrió su último film. Jacoste Quesada (1996) sostiene que: “el elevado coste por unidad y el difícil cálculo del valor de un film, podremos afirmar [...] que en el productor cinematográfico se da una desmesurada asunción del denominado riesgo empresarial”. (1996, p. 69).

Este capítulo también plantea la logística que necesita un presupuesto para su correcto armado, así como la coyuntura que lo afecta, que lleva siempre a tomar determinaciones variadas de acuerdo a las diferentes situaciones que se sucedan.

También se procurará hacer un completo repaso sobre las posibilidades que en la actualidad se presentan como viables metodologías de financiamiento cinematográfico en Iberoamérica, como también se determinará aquellos potenciales fondos de fomento que se presenten como más afines a las características del proyecto Hermanos del mar, y también se propondrá un diseño que planteará cual sería la apropiada logística para alcanzar los premios monetarios que posibiliten la realización del film.

### **5.1. El presupuesto como construcción política**

El presupuesto es, además del elemento definitorio para la concreción de un proyecto cinematográfico, una construcción de carácter político.

Este contenido político se debe a que esta herramienta está pensada y destinada a determinar prioridades, que casi sin excepción se derivan de un contexto social, cultural y, sobre todo económico.

Al formular un presupuesto lo más importante es saber que para que el proyecto sobre el que se trabaja tenga éxito en su etapa de realización, este es el primer y fundamental peldaño para lograr la concreción de la película. Siempre es un error pensar que al intentar abaratar los costos de producción de la película se logrará de alguna manera atraer a más inversionistas, por las pocas pretensiones económicas, pero esto es sumamente contraproducente, ya que de aquí se desprenden dos escenarios diferentes, que incluso se pueden dar a la par y son igualmente problemáticos para el proyecto, perjudicándolo en más de una instancia. Cuando se trastoca de esta manera el presupuesto lo que por lógica sucederá por el solo peso de la realidad, llegando a una instancia de la producción en que los recursos económicos se agoten y se detenga la misma, generando desde ese momento hasta que se retome la actividad, después de conseguir más financiamiento, enormes pérdidas no solo monetarias sino también de tiempo. Por otra parte, y probablemente el aspecto más serio de esta intencional reducción del presupuesto, tiene que ver con la presentación a concursos y antes de



financiamiento con jurados muy calificados, que muy bien saben cómo detectar este tipo de falencias en el manejo y la distribución del dinero dentro de un proyecto, lo cual trae consecuencias de inmediato y también a largo plazo, porque no solo sucederá que muy probablemente no se reciba el apoyo esperado por parte de aquellas instituciones que se desean, sino que además a futuro se habrá perdido la credibilidad del productor, de manera que en próximas presentaciones a concurso seguramente ya no se lo considerará libre de todo prejuicio.

El armado del presupuesto apunta a ser asertivo, no se trata de llegar a una cifra razonable, considerar esto hace más accesible llegar hasta los inversionistas o entes aportantes.

El guión y su correspondiente desglose dan por resultado el presupuesto, que de estar bien hecho es único, de manera que bajo ningún punto de vista está sujeto a interpretaciones, toda película tiene su costo, el cuál varía de acuerdo a las necesidades del proyecto. Kamin explica: "El desglose es la tarea que analiza las necesidades de producción contenidos en el guión. Clasifica, agrupa y cuantifica los elementos que componen ciertos rubros presupuestarios". (1999, p.50) De esta forma un proyecto no se torna inviable por su elevado costo necesariamente, sino por la poca seriedad en la confección del presupuesto.

Todo presupuesto siempre estará teñido y segmentado por una coyuntura que da forma a sus planteos, a veces limitando sus posibilidades, pero ciertamente el contexto que atraviesa el proyecto define el rumbo del presupuesto para bien o para mal, y suele estar muy ligado a la economía actual del país de procedencia del film, así como de las películas que vienen precediendo el proyecto, en cuanto a la calidad en las mismas, y también en la cantidad en que se producen, normalmente calculado a nivel anual. Es infinitamente más sencillo llevar adelante un film cuando el estándar de calidad que maneja el país de origen es mediano, sabiendo que el verdaderamente alto solo se

consigue con los enormes presupuestos hollywoodenses, y la continuidad con que se viene dando oportunidades de desarrollo a la industria.

## **5.2. Modos de financiamiento cinematográfico**

Lo primero que hay que considerar para definir el origen de la producción cinematográfica y la procedencia de aquellos recursos económicos que la sustentan es imprescindible realizar una diferenciación entre el cine industrial norteamericano, muchas veces señalado como simple y llanamente cine hollywoodense, con respecto al desarrollo e infraestructura de la industria en el resto del mundo, en dónde se puede incluir también el cine estadounidense independiente en algunos casos.

En Hollywood el cine se desempeña como una actividad surgida producto del más salvaje capitalismo, en la que poderosos inversionistas y estudios se asocian para invertir ingentes cantidades de dinero, sumando varias decenas de millones de dólares sin ningún problema, con la finalidad de tener los más elevados estándares de calidad en el mercado mundial, y a la vez asegurándose de tener una inmejorable estrategia de distribución y de publicidad en todas las plazas que les puedan generar sustanciales ganancias. A esto es muy común que se le sume la fabricación y venta de *merchandising*, así como también se asegure la preventa para televisión en distintos territorios.

De esta manera queda claro que las películas que se realizan bajo este contexto son concebidas, por quienes aportan el capital para llevarlas a cabo, como una mera oportunidad de negocios, todo se trata de hacer enormes inversiones, que por supuesto implican un gran riesgo, pero que se ve reducido por todo el trabajo que se le adjudica al producto final, para que finalmente esto conduzca a exorbitantes ganancias.

Ahora, es de mucha importancia decir que este escenario no es el mismo que se les presenta a los productores y realizadores de cine en el resto del mundo, de hecho ni siquiera se acerca en pretensiones, inversiones o estándares de calidad en el trabajo realizado. Es importante saber que la industria cinematográfica existe,

fundamentalmente, por la buena voluntad de los gobiernos, que han sabido reconocer la relevancia que posee este arte para la preservación y difusión de aquellas culturas autóctonas que se van perdiendo u olvidando con el pasar de los años y el feroz avance de la globalización.

En la mayor cantidad de países de Iberoamérica se han constituido instituciones de una naturaleza autárquica, que si bien dependen institucionalmente del gobierno de turno, son independientes en términos económicos, puesto que no reciben fondos provenientes del tesoro nacional. Dichos entes tienen lugar a raíz de la instauración de una ley de cine, que suelen coincidir en sus formas en todos los países de la región, sobre todo porque conservan un mismo espíritu, y tienen como designación primordial la fomentación y regulación de la actividad cinematográfica a nivel nacional. Bajo ningún concepto se debe subestimar la existencia de esta ley, pues en países en las que no se ha proclamado, como es el caso de Paraguay, resulta extremadamente difícil llevar adelante una película con una expectativa de calidad y éxito medio para lo que se considera esperable en esta parte del mundo.

De alguna manera este método de sostener una activa industria del cine sienta sus bases en la obtención de créditos y subsidios a los que se accede a través de concursos en fechas pautadas con anticipación.

Si bien el aporte económico que se puede llegar a obtener por estas vías nunca cubre la totalidad del costo de la película siempre es importante, porque además de ser un apoyo sustancial, al haber sido aprobado por el comité evaluador de proyectos, ya da avales de la seriedad del proyecto a los próximos potenciales inversores, o jurados de otros entes que destinen fondos a la industria.

Lo más normal en la actualidad es intentar conseguir uno de estos subsidios recién mencionados, para después ir en busca que otros aportes que provengan de fondos de fomento cinematográfico de procedencia internacional.

Entre estos programas dedicados a brindar soporte financiero se destacan, Ibermedia (España), *Hubert Bals Fund* (Holanda), *Cinéfondation* (Francia), *Vision Sud Est* (Suiza), *Sundance Documentary Fund* (Estados Unidos), *Goteborg International Film Fund* (Suecia), *World Cinema Fun* (Alemania), entre algunos otros, provenientes en su mayoría de países de Europa, que entregan premios que usualmente no superan los veinte mil euros, lo cual ciertamente parecería no ser tanto en función de la totalidad del presupuesto de una película pero, si bien las cantidades de dinero que aportan no son tan significativas, usualmente son un buen elemento de tracción para empezar a mover el proyecto con una cantidad de dinero al contado y del que se puede disponer en el tiempo como sea más conveniente hacerlo.

La decisión sobre cuál de estos fondos de fomento es el adecuado para su proyecto pertenece enteramente al criterio al que el productor responda, así como también en ocasiones esa elección se puede ver afectada por la proximidad o lejanía en el tiempo de las fechas de llamado en los concursos.

Ahora bien, más allá de presentarse a estos fondos con la intención de conseguir el sustento económico que permita continuar con la producción del film, hay una posibilidad más en cuanto al manejo del productor en su búsqueda de dinero alrededor de estos mismos potenciales aportantes. Bien puede optar por intentar construir valor para su proyecto, de alguna manera ir haciéndolo crecer, al presentarse a concursos por premios de que generan menor aporte económico, con la finalidad de tener mayores posibilidades de acceder al premio, puesto que las exigencias y los competidores son de menos envergadura. Si bien esto implica asumir más riesgos, suponiendo que se lograra ganar un premio, lo que se puede hacer, de ser pertinente, es renunciar al premio, perdiendo así el sustento económico, pero no por eso perdiendo el reconocimiento que el comité evaluador le realizó al proyecto, lo cual puede permitir al productor volver a concursar por un premio más significativo en términos monetarios, pero conservando el buen

antecedente de haber sido aprobado por otro jurado, acrecentando así las posibilidades de ser mejor considerado y llevarse el fondo más importante.

Otra de las maneras más utilizadas en Latinoamérica para lograr financiar la totalidad de un proyecto es la coproducción, que implica trabajar sobre varios detalles en un contrato, pero que se puede dar de tres maneras diferentes.

La coproducción internacional es aquella que se da entre productores de dos países como mínimo y cinco como máximo (es lo que está establecido como máximo número de participantes siempre que se obre dentro de los límites de la ley). En el contrato que se firma se estipulan los porcentajes en que se divide la película, como también se decide sobre qué etapa de la producción tendrá que hacerse responsable cada parte implicada.

Uno de los aspectos más positivos de trabajar en coproducción internacional es que toda obra cinematográfica que sea una coproducción entre dos o más países, es comprendida, por las respectivas leyes que rigen a cada participante, como una película nacional, por lo cual tiene los derechos y beneficios que obtiene una película de este carácter, pero en más de un país, de manera que se torna mucho más sencillo conseguir la totalidad de fondos que se requieren para llevar adelante el proyecto, así como una mayor cantidad de plazas para la exhibición.

Por otra parte se encuentra la coproducción financiera, que se usa mucho, pero que en realidad no está contemplada dentro de los límites de la ley. Esta cooperación entre partes tiene lugar en alguna medida debido a que los recursos económicos recibidos por los entes gubernamentales que fomentan el cine de su país los entregan en cuotas, las cuales no siempre le son de utilidad para los propósitos del film, ni tampoco se adecúan a lo planificado en el plan financiero, sin contar con el hecho de que el pago de los subsidios y créditos siempre está sujeto a la disponibilidad financiera. Todo esto se puede tornar como un problema para la organización detallada del plan financiero, que al no cumplirse como era de esperarse puede generar problemas con el personal de trabajo y hasta frenar la producción de la película. He aquí la importancia y necesidad que surge

de un coproductor financiero, que es básicamente un particular, o en ocasiones un banco, que entrega la totalidad del efectivo al productor para que pueda producir el film sin problemas, sabiendo que cuando esas cuotas de subsidio vayan siendo pagadas entonces el dinero invertido regresará en su totalidad, y si bien no hay intereses de por medio que beneficien al aportante, este si tiene la plena seguridad de que recuperará la totalidad de su inversión y además se habrá asociado a la producción, volviéndose dueño de una fracción de la película, de manera que si se logra éxito con la misma, podrá ver ganancias sustanciales, así como si no se consigue la respuesta esperada en los espectadores de cualquier manera no reportará pérdidas.

El último tipo de coproducción si está contemplado y enmarcado por la ley de cine, y su materialización depende de las necesidades del proyecto, así como de la perspicacia del productor para lograr llegar a conseguir de ellos lo que está buscando. Usualmente lo que puede presentarse como una recomendable estrategia para ir en busca de particulares es apuntar específicamente a personas de una muy buena posición económica, que estén alrededor de los cincuenta años, de manera que ya hayan logrado todas sus metas y aspiraciones profesionales, llevándolos a sentirse estancados, lo cual es difícil de llevar considerando que aún tienen la energía como para seguir afrontando retos. Es precisamente circunstancias como esta las que un astuto productor sabe aprovechar.

Bien puede aprovechar la oportunidad de ofrecerle aportar una cantidad de dinero que sea útil, sobre todo en etapa de rodaje, que es cuando hay que hacer grandes gastos y suele haber poco efectivo para solucionar los problemas. Esta cifra de dinero no la va a recuperar, siendo una inversión con un alto margen de riesgo, pero que lo convierte en dueño de un porcentaje de la película, lo cual bien puede ser entendido como una aventura que lo saque de la monotonía, de manera que si recupera su inversión o si puede hacerse de ganancias dependerá del éxito que el proyecto alcance en términos estrictamente comerciales.

Otra opción que se presenta como viable en este continente es la ayuda de ministerios de cultura y organizaciones no gubernamentales que consideren por algún motivo que el proyecto posee un valor agregado de índole social o cultural que vale la pena ser preservado y difundido, pero queda claro que esto suele quedar librado a las diversas interpretaciones que se pueden derivar de una película, pero de tener un proyecto que se acerque a las características que se pretenden para brindar apoyo, entonces nada se pierde con intentar llamar la atención de estas instituciones.

Entre medio de estas opciones aparece un método que se presenta en este apartado y se caracteriza por tener una aparición y difusión bastante reciente. Se trata del *crowdfunding*, que se da por intermedio de páginas y perfiles de internet. Se trata de una manera muy particular de hacer cine, porque parte de la idea de mecenazgo, pero en realidad puede ir más allá de eso. Si bien en cierto que se busca conseguir donaciones exponiendo las ideas y etapas de desarrollo en la que se encuentra el proyecto, pero también existe la posibilidad de a través de esta interconectividad que es resultado de la globalización, se pueda trabajar en una película de manera mancomunada desde diferentes lugares del mundo. Lo que se plantea es exponer la idea, y de ser posible el guión, en la página web con la finalidad de que personas que se dediquen a la producción y realización audiovisual en todo el mundo ofrezcan brindar uno de sus servicios sin percibir una paga, aunque automáticamente esto lo convierte en productor de la película, y su dueño en un determinado porcentaje. Lo que suele ocurrir cuando un proyecto es realizado íntegramente por este sistema es que hay un enorme número de productores, por ende dueños del film, pero esto también puede ser considerado como una ventaja, pues cada una de esas personas tiene el derecho de presentar la obra resultante a diversos concursos, así como abogar por su difusión en sus países de origen, lo cual da buenas perspectivas en la exhibición.

Por último cabe mencionar que también es posible ir en busca de inversores que auspicien la película, pero es una decisión que debe ser tomada con mucho cuidado,

puesto que si hay alevosía y exacerbación en insertar una marca en imagen constantemente serán retirados los fondos obtenidos mediante los entes financieros gubernamentales y fondos de fomento.

### **5.3. Los objetivos y posibilidades de presentación del proyecto.**

Este subcapítulo es el que finalmente se plantea diseñar una propuesta para la carpeta de proyecto para así poder, posteriormente estipular las prioridades en cuanto a búsqueda de recursos económicos, según las prestaciones y necesidades que presenta el largometraje documental *Hermanos del mar*.

Por supuesto lo primero a tener en consideración es, como siempre, el contexto social, económico y cultural que atraviesa la película. Este film de no ficción está pensado para llevarse adelante en la ciudad de Lima, en la costa peruana. Perú es desde la década de 1850, un país que se sumió en un férreo centralismo fiscal, del que nunca pudo salir, lo que convierte a su capital en una ciudad próspera y de la cual, en distintas medidas, dependen todas las demás provincias. Jacoste Quesada sostiene que: “el planteamiento racional de una producción debe contar con la consideración del factor tiempo, en términos de actualidad”. (1996, p. 72).

En términos económicos el Perú se encuentra en la actualidad en una muy favorable situación, siendo uno de los únicos tres países en el mundo que no solo no entró en recesión durante la última gran crisis sufrida en el año 2007, sino que continuó progresando y creciendo. Esta tendencia se mantiene al día de hoy y se enmarca en políticas neoliberales, que incluyen una innumerable cantidad de tratados de libre comercio. Esta prosperidad económica se basa en la exportación de minerales como materia prima, y en una segunda instancia a la creciente actividad turística y la exportación de productos agrícolas. Todo esto no ha convertido al Perú en un país solamente con potencial, sino que es algo concreto que viene sucediendo desde hace varios años, de hecho en el año 2009 logró de manera anticipada a lo planificado,



terminar de pagar el neto de su deuda externa, logrando una proeza que casi ningún otro país en Latinoamérica ha podido concretar.

Todo esto que se ha ido sucediendo se ve claramente reflejado en una economía extremadamente estable, que lleva cerca de catorce años manteniendo el mismo valor de su moneda nacional, en donde abunda la inversión extranjera, puesto que esta estabilidad y la buena predisposición de trabajar en cooperación entre las entidades nacionales e internacionales se presentan como un escenario, para arriesgar el capital con menores probabilidades de fracaso. Así como otro indicador muy claro de la estabilidad es que no solo los costos de producción y de salida al mercado se mantienen, sino que en la mayoría de los casos los precios se reducen y los beneficios que se prestan a los consumidores son cada vez más cómodos.

En el ámbito social y cultural cabe destacar la importancia de las raíces que dan pie a lo que hoy en día es Perú. Se trata de un país que contó con una cultura que construyó el imperio más grande y poderoso de América del sur, que además estuvo precedida por decenas de otras culturas pre-incaicas, que dan paso a la constitución de un sin fin de costumbres por las que peruanos luchan constantemente por mantener y preservar. Siendo un interés tan representativo el que genera en la gente, que el Estado y sea cual sea el gobierno de turno se ocupa pertinentemente de generar la infraestructura necesaria para poder mantener la cultura propia, y privilegiarla por sobre la que llega producto de la globalización.

Por otra parte hay que considerar el desarrollo y fomento que se le da a la industria en cada país y, si bien en Perú nunca fue muy activa, ya que nunca llegaba a alcanzarse más de una acotada cifra de estrenos nacionales, pero gracias a la favorable economía el mercado empezó a crecer, expandiéndose en un 400% en los últimos dos años, superando en la actualidad las veinte películas estrenadas en salas comerciales.

Habiendo señalado tan oportunamente como resulte posible la coyuntura que aqueja a la industria peruana, vale la pena considerar que bajo estas condiciones resulta mucho más

sencillo conseguir concretar coproducciones para poner en marcha la intención de llevar adelante el proyecto cinematográfico. En una economía plagada de pequeños y medianos empresario que pueden aparecer, en su afán de seguir creciendo, como potenciales productores asociados, aportando dinero en efectivo, logrando así alejarse de los coproductores financieros, quienes no arriesgan nada y además terminan por ser dueños de un porcentaje de las ganancias que la película pueda generar, desde el momento del estreno hasta setenta y cinco años posteriores a su fallecimiento.

Por otra parte también se presenta más sencillo acceder a un contrato de coproducción internacional, ya que la credibilidad de la infraestructura está basada en el manejo responsable de los capitales disponibles. De esta manera se acercan las posibilidades de concretar el proyecto apostando a la cooperación entre productores de dos países, trabajando con una película que es doblemente beneficiada y respaldada por la ley de cine que incumbe a cada país participante. De estos mencionados tipos de coproducción el proyecto tratará de buscar inversionistas que se asocien a la película, que puedan proveer efectivo y estén dispuestos a asumir el riesgo que la producción cinematográfica implica en Latinoamérica.

Es este contexto al que se enfrentará el productor de *Hermanos del mar*, que bien puede ser considerado como un escenario favorable. No se debe perder de vista el principal objetivo que se plantea el proyecto, que es retratar y preservar en un soporte audiovisual una subcultura (la del surf) que es indefectiblemente inherente a la cultura limeña en sí, y cómo ya se ha detallado con anterioridad, uno de los intereses más representativos de la población y los gobiernos es la preservación de lo que entienden como propio, todas sus culturas y costumbres, para construir una identidad nacional. De tal manera que queda claro que este proyecto bien puede despertar en interés de entidades no gubernamentales y así como también de aquellas que se desprenden del Estado, como lo puede ser el Ministerios de Cultura, que en varias oportunidades ha considerado oportuno tener una participación en sucesos de esta naturaleza.

Por otra parte se planificará el desarrollo de una carpeta de proyecto acorde a las bases y condiciones de dos fondos de fomentos cinematográficos que se considera pueden desarrollar una afinidad, teniendo en cuenta las características del film u la manera en que se planifica su producción. El primer concurso al que se presentará la carpeta de proyecto es el *Sundance Documentary Fund*, de Estados Unidos, que proporciona un subsidio de hasta 50.000 dólares americanos para la etapa de producción, y se corre con la ventaja de que no hay fechas de llamado a concurso, sino que se puede participar por la obtención de los recursos económicos en cualquier momento. Como segunda opción aparece *Huberts Bals*, de Holanda, que ofrece un subsidio para la producción de hasta 50.000 euros, aunque en este caso queda relegado por su falta de flexibilidad para la fecha de presentación de la carpeta.

Una posibilidad que se podría hacer presente de considerarse necesario, ante inconvenientes inesperados, es hacer uso del *crowdfunding*, recurriendo a la viralización del proyecto a través de una página web, con la finalidad de tener una alternativa de contingencia. La finalidad de la misma sería cambiar la estrategia de producción, ya que los tiempos de producción tendrían que cambiar, además que para que esto tenga lugar se estaría resignando una enorme parte de la autoría del proyecto, puesto que cada persona que decida participar brindando cualquier tipo de apoyo se convertirá automáticamente en un productor asociado. Si bien no es la prioridad es algo que se tendrá en consideración llegado el caso, pues más allá de la metodología que se aplique para lograr conseguir llevar adelante la producción de la película, esto no interfiere con el objetivo planteado de retratar y preservar en un material audiovisual la subcultura del surf en Lima, Perú.

De esta manera queda claro que la carpeta de proyecto es la clave para demostrar la viabilidad de una película, es una instancia de inflexión en el desarrollo de la misma sin ninguna duda, pues su eficacia permitirá a quienes accedan a la carpeta a conocer la totalidad del film, con prácticamente todos los detalles y consideraciones, se espera que

sea una fiel versión escrita de todo lo que ocurrirá durante la producción, con un carácter predictivo, que además llegará hasta intentar clarificar las características y cualidades del producto final. Por supuesto que toda la etapa teórica ya debe estar perfectamente aplicada, logrando conformar la totalidad de un abarcativo trabajo que de alguna manera ya esté hecho, pero al que paradójicamente lo único que le resta es hacerse. Sin la carpeta de proyecto, su organización y hasta cierto grado de obsesión por detallarlo todo, de nada servirían todos aquellos conceptos y estructuras teóricas que dan forma al cine, desde sus múltiples aspectos de expresión.

Es por todos estos motivos es que la finalidad propuesta de este Proyecto de Grado es dar como posterior resultado de esta reflexión una carpeta de proyecto con los requerimientos y cualidades necesarias para poder competir dignamente con otros proyectos en concursos de diversos fondos de fomento cinematográfico, así como se propone ser lo suficientemente atrayente y organizado como para lograr conseguir aportes económicos que tengas diferentes procedencias.

## **Conclusiones**

Es indudable que llevar adelante un film documental es una labor de gran exigencia, riesgos y complejidad, y como resultado de la reflexión y análisis, al que este PG invita, sobre la experiencia que conlleva la realización cinematográfica y, en específico la del género documental, se ha logrado determinar que es factible llevar elementos teóricos más propios de la realización del género de ficción a un género de no ficción, adaptándolos para dotar de una estructura un tanto más sólida.

Partiendo desde esta primera certeza es que se empieza a pensar en los elementos constitutivos de la construcción, estructuración y materialización, para poder implementarse con probabilidades de éxito a la película *Hermanos del mar* para así, producto de la aplicación de aquello que se ha tratado en el escrito efectuar una asertiva propuesta para el desarrollo de la producción.

Así mismo el repaso de las variables que ofrece el relato cinematográfico en cuanto a sus formas y estilos, permite saber que hay herramientas y procesos que permiten a la película enmarcarse en ciertos parámetros de realización que lo acercarán de manera sustancial a su objetivo primordial, que está estrechamente relacionada con la necesidad de preservar en el tiempo un registro de la subcultura del surf en Lima, Perú.

Por otra parte se ha develado al autor satisfactoriamente que de la misma manera en que las metodologías y procesos se presentan efectivamente como medios estructurales para cumplir con ese objetivo del film, también se está confirmando que la instancia que lleva a estos elementos a enmarcarse en diversos relatos e historias está correctamente desarrollado para poder aplicarse a la cinematografía, estructurándose cómo un concepto de equifinalidad, lo cual legitima la preponderancia de las estructuras de carácter clásico por sobre otras, que poseen otro tipo de condicionantes o limitaciones que no le permiten aplicarse en proyectos de ciertas cualidades o prestaciones.

Por otra parte el documental *Hermanos del mar* comprueba que a pesar de las implicancias de su género logra, mediante su propuesta, servirse de elementos del cine

industrial para construir valor en la mente del espectador sobre la veracidad del relato, trabajando sobre la emoción, a la cual accede rápidamente desde la utilización de un matiz poético en el manejo de su narración, sobre todo en la voz de su protagonista, el Doc. Ricardo García. Logrando con el grado de éxito esperable llevar adelante una historia desde la mirada de un realizador sin que esto quede evidenciado, puesto que apuntará en todo momento abordar la realidad desde la mirada particular de su protagonista, aprovechando con sensatez la voz que presta a la película este personaje.

Se logra también comprobar que aquellos procedimientos del desarrollo artístico de los que hace uso el cine industrial no persiguen de manera exclusiva objetivos comerciales, sino que trabajan desde la expresividad y la emotividad, modificando constantemente la manera de realizar cine, pero también de verlo, comprenderlo y asimilarlo según corresponda. Trabajando de esta manera sobre conceptos tales como la abstracción, la persuasión o el compromiso, para lograr así proporcionar al espectador algo más que un espectáculo cualquiera.

Se consigue develar aquellas problemáticas, en términos generales, así como específicos sobre la realización del film *Hermanos del mar*, que aquejan en diferentes instancias de la producción del género documental a todo realizador, de manera que al detectarlos y aislarlos apropiadamente se hace factible la posibilidad de reemplazar determinados procesos, que son propuestos con expectativa de éxito al hacer una extrapolación de conceptos y metodologías aplicadas al cine de ficción industrial, logrando así mayores garantías sobre lo que será el resultado final.

Logrando así la convergencia propuesta entre los conceptos de ficción y aquellos que aportan las modalidades del documental, haciendo frente a las disyuntivas a cerca de la interpretación de la realidad, así como a los conceptos de verdad u objetividad que se le reclaman al género, mediante métodos de sobrellevarlos con herramientas reales y que se encuentran a disposición del realizador.

Tal y como se había planteado desde un principio en el PG, son los elementos del guión los que se espera poder construir en el relato documental, haciéndolo sobre la infraestructura que posee el cine clásico, para cumplir con uno de los requerimientos más significativos al presentarse a concursos que provean los fondos para la realización, es decir las garantías que el productor puede ofrecer sobre la película que presenta, logrando un manejo de variables a partir de la sustitución e inserción de ciertos conceptos de la estructura de guión, que dan como resultado un mayor número de certezas sobre las problemáticas que puedan aquejar al proyecto, acrecentando las probabilidades de éxito en futuro, pero también en el corto plazo, lo cual implica conseguir el capital suficiente para rodar el film.

El PG logra dar cuenta de todo aquello que abarca las tres instancias de producción, revisando en los tres estadios cuales son las necesidades que deben ser cubiertas para que el proyecto pueda llevarse a cabo, logrando desarrollar la apropiada logística para el largometraje *Hermanos del mar*, delimitando de manera concreta los momentos de la producción, reconociendo aquellos que son más críticos y trascendentes. También planificando los recursos humanos que se requieren para el normal desenvolvimiento del proyecto, proponiéndose una optimización de esos recursos, reconociendo la naturaleza de los mismos, y su necesidad en cada etapa, partiendo de poder determinar la envergadura del mismo, para ser asertivo en cada aspecto que pueda afectar la realización de la película.

Se consigue también determinar y ahondar sobre aquellos procesos estilísticos y estéticos que definen la originalidad y el carácter de la obra cinematográfica. Diferenciando los elementos compositivos visuales y sonoros, para pensarlos desde el diseño específico en base a lo que el documental *Hermanos del mar* busca transmitir a partir de sensaciones y emoción. Elaborando una jerarquía sobre las herramientas que se quiere trabajar, en función de su utilidad y expresividad, poniéndolas así al servicio del argumento.

También, mediante este trabajo de reflexión y análisis sobre la estética y el estilo, se consigue dar a todo aquello que va surgiendo producto de ciertos procesos creativos, un sustento en términos técnicos que permita darle una resolución en términos prácticos.

También se logran conclusiones sobre aquellas decisiones inherentes al trabajo de montaje, que influirá sobre la narrativa, y la postproducción, que otorgará un cierre lógico al trabajo estético adoptado en el rodaje, ambos ajustándose pertinentemente a los objetivos que el documental *Hermanos del mar* se propone cumplir.

Por otra parte, en términos de producción, se logra satisfactoriamente develar las instancias más determinantes de dicho rubro, diseñando una estrategia que permita al proyecto desarrollarse en función de aquellos requerimientos que se presentan como imprescindibles para que las tres etapas puedan ser llevadas adelante sin mayores sobresaltos, aminorando tanto como es posible el margen de error.

En lo que incumbe al ámbito de la producción también logra realizar un apropiado relevo sobre la industria en la que el proyecto puede ser llevado a cabo, marcando diferencias sustanciales con mercados que están muy lejos de las pretensiones, así como de las posibilidades, del presente trabajo, enmarcándolo de esta manera en un escenario realista sobre el cual resulta más sencillo pensar en la estrategia que se empleará para el financiamiento, así como las implicancias de toda la producción.

Para finalizar con el presente Proyecto de Graduación es fundamental señalar que los resultados que se han obtenido como producto del desarrollo teórico y reflexivo del escrito, son satisfactorios, en tanto que responden a los objetivos propuestos inicialmente, permitiendo utilizar elementos teóricos en función de aquello que dicta la experiencia y el conocimiento empírico, producto de la misma, realizando una reflexión tan libre de prejuicios como fuera posible para el autor, haciendo referencia a todos aquellos elementos propios de la realidad circundante al proyecto cinematográfico que lo harán potencialmente posible. Aunque por sobre todo logra determinar las herramientas y procesos de trabajo que pueden proveer el sustento y las garantías a una película de



género documental para poder trascender como testimonio de una manifestación cultural, permitiendo su preservación mediante conceptos narrativos propicios, con la intención de expresar una realidad que abarca la subcultura del surf en Lima, Perú, manteniendo su esencia en un documento cinematográfico, que permite por sus prestaciones y características, retratarla en una forma razonablemente fiel, con la expectativa de poder ser en algún futuro un material de consulta para aquellos que busquen, a través de una expresión artística como lo es esta, conocer sobre este fenómeno social enmarcado en forma específica, pero no por ello menos representativa.

## Lista de referencias bibliográficas

- Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Barthes, R. (1986) *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Burch, N. (2003). *Práxis del cine*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Egri, L. (1947). *Cómo escribir un drama*. Buenos Aires: S.A. Editorial Bell.
- Field, S. (1995). *El manual del guionista*. Madrid: Plot ediciones S.L.
- Flaherty, R. (1922). *Nanook el esquimal*. [DVD] Estados Unidos / Francia. Productora: Ravillon. Distribuidora: Pathé Pictures.
- Gaudreault, A. y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Jacoste Quesada, J. (1996). *El productor cinematográfico*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Kamin, B. (1999). *Introducción a la producción cinematográfica*. Buenos Aires: CIC.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Santos, P. y Palacio, M. (1995). *Historia general del cine volumen VI*. Madrid: Cátedra.
- Seger, L. (2004). *Como convertir un buen guión en un guión excelente*. Madrid: Ediciones RIALP S.A.
- Selles, M. (2008). *El documental*. Barcelona: Editorial UOC.
- Vertov, D (1929). *El hombre con la cámara*. [DVD] Unión Soviética (URSS). Productora: VUFKU

## Bibliografía

Altman, R (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Editorial Paidós.

Aumont, J. (1992). *La imagen*. Barcelona: Editorial Paidós.

Barthes, R. (1986) *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Editorial Paidós.

Bordwell, D. Thompson, K (1995) *El arte cinematográfico*. Barcelona: Editorial Paidós.

Burch, N. (2003). *Práxis del cine*. Madrid: Editorial Fundamentos.

Chion, M. (1993). *La audiovisión*. Barcelona: Editorial Paidós.

Coman - Bastarrica, A. (2011). *El cuerpo articulado*. Proyecto de Graduación. Buenos Aires. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. Disponible en: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyectograduacion/detalle\\_proyecto.php?id\\_proyecto=387&titulo\\_proyecto=El%20cuerpo%20articulado](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=387&titulo_proyecto=El%20cuerpo%20articulado).

Diago Arbelaez, D. (2011). *La fotografía: instrumento de una memoria documental*. Proyecto de Graduación. Buenos Aires. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. Disponible en: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyectograduacion/detalle\\_proyecto.php?id\\_proyecto=109&titulo\\_proyecto=La%20fotograf%EDa:%20instrumento%20de%20una%20memoria%20documental](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=109&titulo_proyecto=La%20fotograf%EDa:%20instrumento%20de%20una%20memoria%20documental).

Egri, L. (1947). *Cómo escribir un drama*. Buenos Aires: S.A. Editorial Bell.

Fernández Diez, F. (1994) *La dirección de producción para cine y televisión*. Buenos Aires: Paidós

Fernández, I. (2011). *Hable ahora*. Proyecto de Graduación. Buenos Aires. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. Disponible en: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyectograduacion/detalle\\_proyecto.php?id\\_proyecto=436&titulo\\_proyecto=Hable%20ahora](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=436&titulo_proyecto=Hable%20ahora).

Field, S. (1995). *El manual del guionista*. Madrid: Plot ediciones S.L.

Flaherty, R. (1922). *Nanook el esquimal*. [DVD]. Estados Unidos / Francia. Productora: Ravillon. Distribuidora: Pathé Pictures.

- Gaudreault, A. y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Jacoste Quesada, J. (1996). *El productor cinematográfico*. Madrid: Síntesis.
- Kamin, B. (1999). *Introducción a la producción cinematográfica*. Buenos Aires: CIC
- Lozano Velasquez, L. (2011). *Documental social*. Proyecto de Graduación. Buenos Aires. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. Disponible en: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyectograduacion/detalle\\_proyecto.php?id\\_proyecto=445&titulo\\_proyecto=Documental%20social](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=445&titulo_proyecto=Documental%20social).
- Millerson, G. (1994). *Manual de Producción de Video*. Madrid: Paraninfo.
- Morini, I. (2012). *El tren que pasó por el Litoral*. Proyecto de Graduación. Buenos Aires. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. Disponible en: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyectograduacion/detalle\\_proyecto.php?id\\_proyecto=514&titulo\\_proyecto=El%20tren%20que%20pas%F3%20por%20el%20Litoral](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=514&titulo_proyecto=El%20tren%20que%20pas%F3%20por%20el%20Litoral)
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Piñeros Sanz De Santamaría, J. (2011). *Nuevos medios de comunicación para la difusión y distribución del cine documental independiente*. Proyecto de Graduación. Buenos Aires. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. Disponible en: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyectograduacion/detalle\\_proyecto.php?id\\_proyecto=265&titulo\\_proyecto=Nuevos%20medios%20de%20comunicaci%F3n%20para%20la%20difusi%F3n%20y%20distribuci%F3n%20de%20cine%20documental%20independiente](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=265&titulo_proyecto=Nuevos%20medios%20de%20comunicaci%F3n%20para%20la%20difusi%F3n%20y%20distribuci%F3n%20de%20cine%20documental%20independiente)
- Rabigier, M. (1987). *Dirección de documentales*. Madrid: Editorial Instituto oficial de radio y televisión.
- Raffo, J (1998). *La película cinematográfica y el video, régimen legal*. Buenos Aires: Abeledo-Perrot.
- Reisz, K. (1987). *Técnica del montaje*. Madrid: Tauro.
- Romo Montero, C. (2012). *35 mm de revolución*. Proyecto de Graduación. Buenos Aires. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. Disponible en: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyectograduacion/detalle\\_proyecto.php?id\\_proyecto=480&titulo\\_proyecto=35%20mil%EDmetros%20de%20revoluci%F3n](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=480&titulo_proyecto=35%20mil%EDmetros%20de%20revoluci%F3n)
- Sanchez-Biosca, V. (1996). *Teoría del montaje cinematográfico*. Barcelona: Paidós.

- Sánchez, R. (1970). *Montaje cinematográfico, arte de movimiento*. Barcelona: Pomaire.
- Sangro Colón. P. (2000). *Teoría del montaje cinematográfico: textos y textualidad*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Santos, P. y Palacio, M. (1995). *Historia general del cine volumen VI*. Madrid: Cátedra.
- Schihl, R. (1997). *Dramáticos en TV. Organización y procesos*. Madrid: IORTV.
- Seger, L (2004). *Como convertir un buen guión en un guión excelente*. Madrid: Ediciones RIALP S.A.
- Selles, M. (2008). *El documental*. Barcelona: Editorial UOC
- Tardito, A. (2011). *Diseño de una carpeta de proyecto integral de producción*. Proyecto de Graduación. Buenos Aires. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. Disponible en:  
[http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyectograduacion/detalle\\_proyecto.php?id\\_proyecto=320&titulo\\_proyecto=Dise%F1o%20de%20una%20carpeta%20de%20proyecto%20integral%20de%20producci%F3n](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=320&titulo_proyecto=Dise%F1o%20de%20una%20carpeta%20de%20proyecto%20integral%20de%20producci%F3n)
- Tobar De La Torre, A. (2011). *B.Afro*. Proyecto de Graduación. Buenos Aires. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. Disponible en:  
[http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyectograduacion/detalle\\_proyecto.php?id\\_proyecto=329&titulo\\_proyecto=B-Afro](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=329&titulo_proyecto=B-Afro).
- Vertov, D (1929). *El hombre con la cámara*. [DVD] Unión Soviética (URSS). Productora: VUFKU
- Villasboas, I. (2011). *El discurso fílmico*. Proyecto de Graduación. Buenos Aires. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. Disponible en:  
[http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyectograduacion/detalle\\_proyecto.php?id\\_proyecto=343&titulo\\_proyecto=El%20discurso%20f%EDlmico](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=343&titulo_proyecto=El%20discurso%20f%EDlmico).