

## **Introducción**

El cine es una herramienta cuya función tiene un rango de diversidad igual a la del artista. Puede tratarse de una reflexión interna, el comentario social y el activismo, además que tiene la posibilidad de transformar el mundo, un espectador a la vez. Los medios de comunicación, a menudo, tienden a estar en manos de unos pocos miembros del sistema, bajo la tutela de las grandes instituciones. Esto pone sin duda alguna, límites a las personas que tratan hacer cine documental con objetivos revolucionarios, sobre todo porque puede cuestionar las bases mismas de donde estos sistemas se apoyan.

Las transformaciones en los medios de comunicación como consecuencia de la acelerada digitalización, la convergencia mediática e Internet han afectado las prácticas profesionales y las formas de consumo en el campo audiovisual, planteando la necesidad de cambios en el rol de la universidad en el proceso de formación de los estudiantes de comunicación.

Internet como tecnología insertada en la práctica social contemporánea tiene efectos profundos sobre la innovación y el desarrollo de nuevas formas de creación cultural y artística. La pantalla del ordenador ha provocado un aumento significativo de la circulación de imágenes audiovisuales que con la tecnología digital han superado limitaciones materiales y económicas que antes dificultaban su distribución global. Esto ha tenido como

consecuencia una presencia cada vez mayor del cine y de otros contenidos audiovisuales en la oferta cultural de Internet.

La finalidad del Proyecto de Graduación es la creación de un film documental de 54 minutos, realizado de forma independiente, aplicando a los distintos subsidios y fomentos para el desarrollo audiovisual, y explorando de manera creativa el estatuto de coproducción.

Para llegar hacer una producción de cine hoy en día, el Autor directamente debe poseer los fondos necesarios para realizarla, o que algún gran estudio se enamore del proyecto y pueda realizarlo libremente con la suficiente capacidad presupuestal, esto no muy a menudo sucede. Las escuelas de cine aunque aportan al desarrollo de la producción audiovisual y cinematográfica, no llegan a ser el total soporte para lanzarse a producir el largometraje de un estudiante. Por lo consiguiente, se deben adoptar otras políticas por parte del Realizador audiovisual para querer expresar su idea y llegar finalmente a su obra de arte.

El objetivo principal del proyecto es el desarrollo de una guía para el realizador audiovisual aun novato en la conducción de un plan de producción efectivo para la consecución de una obra cinematográfica documental, independiente y bajo el uso de las técnicas de guerrilla para la satisfactoria captura de la realidad, con un punto de vista coherente y unos principios éticos infranqueables.

El cine independiente ha logrado un nuevo impulso con Internet, que hoy día se ha convertido en un nuevo espacio utilizado por jóvenes de todas partes del mundo para experimentar, innovar, expresar, exponer, compartir y distribuir digitalmente contenidos audiovisuales. Algunos audiovisuales colgados en Internet pueden ser actualmente visionados por una cantidad inmensamente mayor de las que podrían hacerlo a través de las salas de cine o de la televisión. Esto ha significado un cambio importante que plantea grandes posibilidades a cineastas independientes interesados en la expresión y experimentación artística.

Una película documental está constituida principalmente por la captura de un acontecimiento, con personajes que son interpretados por los distintos actores sociales que convivimos prácticamente cada día. Este tipo de cine trabaja con los restos, o mejor dicho, con el recorte realizado por la cámara del evento sucedido, sin importarle si fue reciente o antiguo, pero contextualizando al espectador continuamente para que llegue en una porción mínima entender realmente la situación o puesta de escena de la vida. Hace uso, en consecuencia el cine documental, de material de archivo, fotografías y sonidos; imágenes filmadas o grabadas de lo acaecido; y con la memoria o conocimiento de la gente. Es decir, con los testimonios de quienes poseen una opinión sobre la premisa desarrollada.

El cine de guerrilla, especialmente en enfocado a la no ficción, se está reproduciendo a un ritmo veloz en estos días, debido a la autodistribución de internet y la facilidad que conlleva para los cineastas realmente llegar a ser independientes y sean vistos de manera masiva. Con los bajos costos de producción, sumado a la creativa resolución de los inconvenientes presupuestales, artísticos y narrativos.

El rodaje es la etapa de la producción más complicada y excitantes. Es donde todo lo planificado teóricamente se pone en marcha sobre la práctica. Los compromisos adquiridos son mayores y el engranaje del equipo humano debe funcionar a la perfección. Es el momento donde se debe estar atento, con encuentra focalizada la mayor cantidad de personas y equipos, por lo que la concentración y por ende el desgaste es mayor.

**1.** Internet es una tecnología insertada en la práctica social contemporánea con efectos importantes sobre la innovación y el desarrollo de nuevas formas de creación cultural y artística. En el caso del cine, Internet se ha convertido en una nueva modalidad de distribución y recepción que se utiliza para la promoción, venta, alquiler o, simplemente, el visionado gratuito de películas. **¿Qué es el cine Indie?**

En diferentes tiempos y espacios se ha cuestionado el modelo industrial de Hollywood y sus productos culturales que promueven una cultura homogénea de carácter global y una ideología neoliberal que considera a la cultura como una mercancía que no se diferencia de cualquier otra.

Frente a esa visión, han surgido propuestas alternativas de diferentes tipos como por ejemplo el movimiento documentalista, el cine-ojo de Vertov, el Cinema Vérité, las vanguardias experimentales, el neorrealismo, el cine político del Tercer Mundo, la Nueva Ola francesa, el cine feminista, el movimiento internacional de cine Super8, el movimiento Dogma95, por mencionar sólo algunos ejemplos. Aunque con diferentes medios tecnológicos, ideologías y estéticas siempre ha estado presente una práctica independiente representativa de una mayor diversidad social y cultural.

El cine independiente históricamente ha sido un territorio amplio y casi inexplorado compuesto de miles de películas que no tienen un público, un medio o una industria que lo reconozca. Esto lo ha convertido en un modo marginal de realización cinematográfica visto por muy pocas personas, pero con una gran importancia en el desarrollo de la estética del cine. Sus autores en su mayoría han estado genuinamente interesados por el cine como expresión artística sin consideraciones industriales, espectaculares ni gremiales.

Contrario al cine independiente, el cine clásico de la industria de Hollywood corresponde a un paradigma compuesto de elementos que se rigen por reglas establecidas por la práctica profesional de los realizadores y que pueden ser transformados sólo cuando estén dentro de esos parámetros estéticos y técnicos permitidos (Bordwell, 1997, 74). Esto se hace más evidente si consideramos la edición o montaje como indicador significativo entre lo que es cine clásico y lo que no lo es.

El cine independiente también ha evolucionado a partir de los principios estéticos de la vanguardia experimental del siglo XX cuyas características han sido definidas de la siguiente manera:

1. Oposición a la estética, estereotipos y géneros de la industria del espectáculo de Hollywood.
2. Imaginación creativa con audacia intelectual y emocional.
3. Desafío a la manera en que el público considera al cine según su hábito limitado al consumo de la oferta del mercado disponible a través de los medios de comunicación hegemónicos.
4. Una gran amplia variedad de nuevos enfoques a temáticas controvertibles, irreverentes con intención satírica, cómica, de contestación social y política.
5. Calidad autorreferencial de un cine que se ocupa del cine mismo adoptando posturas a favor y en contra del cine.
6. La obra es concebida de tal manera que cualquiera puede realizarla creándose un enfrentamiento de imágenes de apariencia aficionada contra imágenes oficiales de apariencia profesional.
7. El exceso como nueva estética del cine.
8. Parodias de filmes de gran presupuesto.

9. Respuesta social y política; denuncia y sátira política; efecto cómico, paródico e irreverente; inversión cómica de cita o descartes; pastiches ingeniosos; comentarios en intertítulos que crean una disyunción entre nombrar y ver.
10. Intrincadas estrategias de entretenimiento que divierten a las masas, con el espíritu de investigación crítica.
11. La oposición a la objetividad del material de archivo que tradicionalmente se presenta como documentos históricamente neutrales.

El cine Indie es una producción cinematográfica que ha sido construida en su totalidad con presupuesto y elementos que no pertenecen a ningún estudio cinematográfico de la industria, es decir, es un film que no ha sido producido por los grandes estudios cinematográficos. En Estados Unidos de América, al igual que en Argentina, principalmente con personal no afiliado a los sindicatos de la industria cinematográfica. Además este tipo de producciones no posee una distribución asegurada previa al rodaje y que se vale de los nuevos medios de difusión y comunicación para llegar al público directamente. Las producciones independientes generalmente son de presupuestos reducidos respaldados por casas productoras chicas o emergentes.

El término "Indie" viene de la abreviatura independiente en inglés. Una película Indie más que pertenecer a un género cinematográfico, está vinculada a un movimiento cultural que se ha desarrollado principalmente en la primera década del siglo XXI, en

casi todas las disciplinas artísticas contemporáneas. Pero las distribuidoras a fin de comercializar sus productos lo usan más a menudo como un género, al igual que el sin fin de festivales que existen. La demarcación Indie suele también aplicarse a determinados films en países donde no existe una industria cinematográfica propiamente dicha.

Las producciones independientes han estado siempre alejadas de los grandes estudios y superproducciones de Hollywood. "Una película independiente o indie, es aquella que ha sido producida sin la financiación de los grandes estudios de cine. Normalmente se consideran películas independientes aquellas en las que el dinero invertido por estos grandes estudios cinematográficos no llega al 50% de su presupuesto final" (Jones, 2004 p76). Europa es el continente más involucrado en este tipo de cine, aunque actualmente en Latinoamérica con la inclusión del cine digital ha aumentado considerablemente la cantidad de producciones cinematográficas de este tipo.

Se podría argumentar que el cine Indie se centra por lo tanto en contar historias reales y más cercanas al público, sin olvidar que donde están los límites que distinguen al cine independiente al resto de las producciones cinematográficas son bastante ambiguos.

### **1.1.** Cine independiente



El cine independiente surge debido a la presión que comenzó a ejercer en 1920 la organización creada y dirigida por el norteamericano Thomas Alva Edison la cual dominaba la industria cinematográfica, la Motion Pictures Patents Company (MPPC). Los productores tenían que pagar, entonces, un impuesto de medio centavo de dólar americano por cada centímetro de celuloide impresionado. Los distribuidores necesitaban contar con una licencia que costaba 5.000 dólares americanos al año, entre otras imposiciones arbitrarias. No cumplirlas les significaba ser perseguidos intensamente por el numeroso grupo de abogados y funcionarios de Edison.

Aquellos que no estuvieron de acuerdo con las políticas de explotación impuestas por la compañía de Edison, se agruparon y crearon sus propias organizaciones. Los grandes esfuerzos de estos productores y realizadores por buscar un futuro en el cual pudieran producir sus propias películas sin la presión de una organización. Así nació la Independent Motion Picture Distributing and Sales y la Greater New York Film Company, se autodenominaron independientes, aunque la MPPC los adjectivaba como *ilegales*. En este grupo se encontraban: Adolph Zukor, quien fundaría la Paramount Pictures; Wilhelm Fuchs, más conocido como William Fox, quien crearía la Fox Film Corporation; los hermanos Warner, quienes constituirían la Warner Bros; Carl Leamle, institutor de la Universal Studios; y finalmente Marcus Loew quien se uniría con Samuel Goldwyn para dar nacimiento a la Metro-Goldwyn-Mayer. Posteriormente, las compañías fundadas en ese entonces por los cineastas independientes crecieron y se transformaron en la actual

industrial del cine, que ha creado un sistema comercial y un esquematizado régimen de producción del cual intenta apartarse el cine independiente actual.

El surgimiento del cine independiente representa una liberación de los realizadores frente a los grandes estudios cinematográficos. Esta posición presenta beneficios y complicaciones. Los beneficios son una mayor libertad de temas y por lo tanto de la expresión de los realizadores, y una posibilidad de experimentar con la narrativa cinematográfica. En contra parte las limitaciones económicas de este sistema de producción orillan a los productores a optar por locaciones y escenarios reales ya que construir un set o rentar un estudio es muy costoso e impensable en el presupuesto.

Ésta situación representa retos, porque filmar en exteriores o incluso en interiores naturales que no están diseñados para recibir un equipo tan grande como es el de cámara e iluminación que complica mucho la producción. Por lo que se basa en presentar la tensión entre los personajes con diálogos cargados de sentido y crítica. La temática del cine independiente está más cercana a la realidad social, a los conflictos humanos y sociales. Se aleja en mucho a las grandes superproducciones con efectos especiales y temas de ciencia ficción.

John Cassavetes es quien se impuso primero como realizador independiente dejando sentadas las bases. Él financió todas sus películas evadiendo así las restricciones que los diferentes estudios pudieran presentarle, defendiendo así su visión personal

de la obra. Para producir la película *Shadows* (1959) se valió del aporte de los dos mil oyentes del programa radial *Night People Story*, cada uno de los cual donó un dólar. *Cassavetes* fue la inspiración para renombrados directores como Martin Scorsese, Woody Allen, Van Sant, Altman y Jean-Luc Godard quien le dedicó dos films.

El concepto de cine independiente está ligado al de cine de autor, aunque no son lo mismo. En el cine de autor, el director tiene un papel preponderante, además que puede llegar a ser producido bajo el sistema de los grandes estudios.

La estética del cine independiente se distingue por la experimentación de diferentes formatos e ideas, como el uso del blanco y negro, fotografía sucia, colores saturados, encuadres o montajes no convencionales, construcción de personajes atípicos, entre otras características. Pero es esencial que el cineasta independiente posea una visión artística propia y sea libre en el proceso creativo.

El cine documental también hace parte de lo que es el cine independiente, aunque también, reiterativas ocasiones es posicionado bajo la tutela de cine autor. Presenta un sistema de producción de características similares, con presupuestos bajos, locaciones realistas, distribución enfocada hacia los festivales y los nuevos medios de comunicación.

El cine independiente argentino contemporáneo se caracteriza por sus modos de producción, pero no tanto por su narrativa, ya que la marginalidad de su estética es original pero no en su

inserción al circuito internacional. El precursor es Martín Rejtman con el film *Rapado* (1991).

La gran cantidad de escuelas de cine que presenta el país permite que florezca un sin fin de realizadores que tienen como objetivo principal incursionar en el cine de manera independiente. Es el caso de un grupo de realizadores argentinos en 1995, contaron con el apoyo del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), deciden estrenar los cortometrajes conjuntamente bajo el nombre de Historias Breves. Entre los que se encontraban Adrián Caetano, Bruno Stagnaro, Sandra Gugliotta, Pablo Trapero, Daniel Burman, Lucrecia Martel y Ulises Rosell.

Los primeros en llegar al largometraje son Caetano y Stagnaro con el inmenso y artesanal éxito de *Pizza, birra y faso* (1997) y Daniel Burman con su ópera prima *Un crisantemo estalla en Cincoesquinas* (1997).

En la última década entró el cine independiente argentino en una etapa de franca decadencia atravesando serias dificultades, dado a la crisis que golpeo la nación en el 2001 principalmente. Ante esta situación, a partir del 2008, jóvenes cineastas y artistas relacionados con el cine, decidieron emprender el dificultoso camino de producir sus obras por cuenta propia, de manera cooperativa, con el aporte de recursos material y humanos de particulares o productoras independiente, pero con el objetivo de que este tipo de cine tenga la posibilidad de ser difundido, no solo en festivales, sino al público masivo.

## **1.2. Cine clase B**

Durante la crisis sufrida en 1929 en territorio estadounidense, las exhibidoras sufrieron una fuerte baja en la recaudación de las salas, esto preocupó a toda la industria cinematográfica y llegaron al acuerdo de ofrecer al público más contenidos por el mismo precio. Ofrecieron un programa de funciones dobles, primero la función de "clase B" y después la presentación estelar de la película producida con presupuestos millonarios y elenco de renombre.

De éste modo se inserta el cine llama "clase B" por los exhibidores. Donde se abrieron camino realizadores hasta llegar a los espectadores, presentado películas de muy bajo presupuestos y por consecuente con producciones escuetas y creatividad en las que se ausentaron la presencia de actores y directores costosos, y con una duración aproximada de 80 a 100 minutos de proyección.

Bajo estas circunstancias los realizadores y productores hicieron de su carencia su motivación para crear e innovar desafiando en muchos aspectos la tradicional forma de hacer cine en la industria. Con el uso creativo de la estética hasta el desarrollo de historias de carácter moral y de crítica social imposibles de trata en una producción bajo el dominio de los grandes estudios cinematográficos.

Gracias a ésta implementación del cine clase B, los realizadores aunque bajo cobijo de los grandes estudios pero con presupuestos muy escasos echaron mano de la creatividad y

comenzaron a darse cuenta de la libertad que les ofrecía el hacer películas sin estar bajo el yugo de los productores ejecutivos.

### 1.3. Cine guerrilla

“El cine de Guerrilla no solo rompe las reglas, sino que trabaja creativamente haciéndolo” (Jones, 2004, p 34).

Académicamente no existe una definición precisa de lo que es el cine guerrilla. Su producción se basa en el tipo de equipos que se utilizan, y por ende en el formato para grabar, el cual básicamente es video digital, que puede ser desde un celular con una cámara incorporada, hasta una Digital Single Lents Reflex (DSLR) en HD.

El cine guerrilla es un término usado para describir a películas de bajo presupuesto que no cumplen con los valores de producción típicas de un film de estudio. Este cine forma parte de lo que es el cine independiente, las producciones hechas en este proceso se hacen generalmente con poco dinero, con un grupo más compacto y menos equipos. A menudo, las escenas se ruedan rápidamente en locaciones reales sin previo aviso, sin obtener permisos de filmación, grabando de forma clandestina. Aunque muchos ven la falta de recursos como un obstáculo, los partidarios creen que la libertad de la supervisión común del cine guerrilla vale la pena las dificultades, por lo menos a nivel artístico.

Una película es considerada guerrillera si no se adhiere a las reglas y regulaciones de la industria cinematográfica de

Hollywood. Los sets de filmación, el elenco y el equipo técnico por lo general pertenecen a los sindicatos que hacen cumplir las normas específicas sobre el tratamiento de sus miembros. Por otra parte, el estudio de la producción y los afiliados mantienen un grado de control sobre el producto terminado.

Las producciones de este tipo crean un animal completamente diferente. Las películas son financiadas por los miembros del equipo creativo. Esto le da al equipo creativo un control mayor sobre el producto final, ya que ahora sólo debe atraer a una distribuidora para llegar a ser estrenada en los cines y posiblemente la televisión. Con el advenimiento de internet, los cineastas guerrilleros ganaron aún más control, ya que puede liberar el film y distribuir en línea con bajo costo e inclusive olvidarse de la compañía distribuidora.

Un elemento básico es la estructura del guión, ya que debe estar bien construido y basado para una producción de muy escaso presupuesto, es decir, un guión para hacer cine guerrilla, donde los decorados y las locaciones son naturales o realistas sirviendo para el desarrollo de la historia, es imposible recrear o construir escenarios. El guionista debe ser inteligente, la historia puede suceder en una habitación, mejor que en una trinchera, lo importante es el contenido de la historia. La técnica en el modelo de producción guerrilla forma parte de la estética.

Para cerrar este sistema el cine guerrilla no posee un método único, ni un esquema riguroso para producir, es en cambio,

la máxima libertad posible que puede llegar a poseer el realizador para hacer uso de elementos que posee a su alcance. Los cineastas guerrilleros son la nueva generación de cineastas independientes que tiene como motivación la verdadera independencia, ya que a menudo se pierde en la confusión de la industria de Hollywood.

Aunque el cine de guerrilla evita la ostentación y el glamur de la maquinaria hollywoodense, muchas de estas cintas llevan un proceso sencillo de producción. Muchos directores famosos a su vez hacen usos de este tipo de técnicas de filmación, incluyendo a Darren Aronofsky, Ford Coppola y Spike Lee. Muchos defensores de este estilo de cine insisten en que la falta de la microgestión por parte de los estudios permita la libertad creativa para explorar las ideas que ellos muchas veces rechazan.

## **2. ¿Qué es un film documental?**

El rol del poeta es transformar el pensamiento en acto. Imagine entonces lo útil que puede ser el cine, dado que nos permite mostrar cosas internas. Cuando la gente cuenta sus sueños, siempre acaban por aburrir. La gente nunca escucha a los que cuentan un sueño. Lo que hace falta es vivir conjuntamente el sueño, y eso es lo que hace el cinematógrafo. (Jean Cocteau, *El Testamento de Orfeo*, 1960).

El documental es un cine eminentemente didáctico hecho a base de evidencias. Es realizado sobre el soporte de materiales que permiten captar realidades complejas, analizarlas y develar el



rostro de situaciones que se encuentran ocultas tras las intrincadas redes socioculturales. Aunque como concepto y práctica no ocupa un territorio fijo, posee un cúmulo de técnicas para abordarlo. No establece un número de temas específico y no adopta una taxonomía conocida en detalle de formas, estilos o modalidades. Su objetivo es hacer vivir a los espectadores la experiencia por la que sus autores han pasado, mientras tratan de entender el significado de los acontecimientos concretos que se van sucediendo ante sus ojos. La organización y estructura de imágenes, sonidos, textos, animaciones, que según el punto de vista del realizador cinematográfico determina el tipo de documental producido.

Un documental regularmente relata un acontecimiento que ha transcurrido, trabaja con los restos, o mejor dicho, con el recorte realizado por la cámara del evento sucedido. Sin importar si fue reciente o antiguo. Hace uso, en consecuencia, de material de archivo, fotografías y sonidos; imágenes filmadas o grabadas de lo acaecido; y con la memoria o conocimiento de la gente. Es decir, con los testimonios de quienes poseen una opinión sobre la premisa desarrollada.

El cine, desde los comienzos, se ha planteado como uno de sus objetivos buscar la realidad y filmarla para presentarla a un público espectador y voyerista. Sin embargo, la verdadera independencia entre objetos a filmar y métodos de filmación se logró cuando el cineasta o un técnico, en su defecto, pudo manejar una cámara y a su vez un micrófono de manera portátil. Sin dejar atrás las primeras tomas de los hermanos Lumière en los inicios

del cine, que documentaban situaciones cotidianas, como la famosa secuencia de *La sortie des ouvriers des usines Lumière à Lyon Monplaisir*, (1895) o *L'Arrivée d'un Train en Gare de La Ciotat* (1895), previos a la llegada del sonido al cine. Disponer de la oportunidad de moverse, mientras se filma, y con el sonido sincronizado, hizo posible y productivo el documental tal como se conoce hoy. Ya que, al liberarse de las filmación en un estudio o set, en el que todo está calculado previamente y absolutamente preparado, pudo salir a los exteriores y capturar la realidad en su celuloide fotosensible. Necesidad que se manifestó desde los inicios del cine, cuando los hermanos Lumière el 28 de marzo de 1895 en París, en una sesión de la Société d'Encouragement à l'industrie Nacional proyectaron ante un escaso público, la conocida *La sortie des ouvriers des usines Lumière à Lyon Monplaisir (1895)*, rodada tres días antes, con lo cual el cine comenzó siendo documentativo (Pacheco, 2005, p12).

Aunque el documental toma imágenes de la realidad, se ocupa de destapar las dimensiones que se encuentran más allá del ojo común. Posee la facilidad de cargarlo de un tono crítico, por su naturaleza realista en su montaje escénico. Por ejemplo, si hacemos un film basado en hechos reales que muestra a unos trabajadores de una fábrica metalúrgica, en el proceso de fundición, sería una película industrial claramente. Pero si expusiera los efectos que produce las largas jornadas, la contaminación que sufren los obreros por trabajar con plomo, las condiciones inhumanas de laburo y la posición de la fábrica de no proteger a sus trabajadores, sumándole la situación política en la

que se encuentran; lo que invitaría al público a realizar conclusiones y observar contextos estaríamos hablando de un documental. Aunque describa el proceso de fabricación, como lo realizado por Raimundo Gleyzer en el documental social, *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (1974). La inquietud y el interés por la calidad de vida y la justicia, lleva al documental más allá de mostrar la realidad. Lo llevan a una dimensión moral, ética y más bien política.

Las posibilidades que se ofrecen en el documental son muy amplias. Ya que éste puede llegar a ser espontáneo o impredecible, controlado o premeditado, impresionista o lírico, con subtítulos o mudo. Puede basarse en la preguntas de las entrevistas. Logra hacer uso de tradiciones orales, literarias o teatrales, llega inclusive a ser un documental de un documental, entre muchas posibilidades más. Pero lo que sí queda reflejado y lo dota de veracidad, es su profundo interés y respeto por la realidad.

Ante la innumerable gama de posibilidades para realizar un documental, la clasificación o modos de realización se pueden tomar bajo cualquier criterio en lo que respecta a este género. La influencia que puede llegar a ejercer el realizador en la película, es un punto de inflexión clave a la hora de pincelar la obra cinematográfica. Las características comunes entre textos diferentes son formas básicas de organizar en relación con ciertos rasgos o convenciones recurrentes, las distintas modalidades de documental. En tal se destacan seis modalidades de representación como patrones organizativos dominantes, entre la que se encuentra:

la poética, la expositiva, la interactiva, la performativa, la reflexiva y la de observación.

El documental poético (Ivens, Fischinger y Menken) apareció por primera vez en la década de 1920. Fue una reacción contra el contenido y la gramática rápida de cristalización del modo de representación institucional. Se alejó de la edición de la continuidad y en lugar de organizar las imágenes tomadas de la realidad por medio de asociaciones y patrones en su raccord.

El documental expositivo (Grierson y Flaherty) nació del desencanto con el cine clásico de Hollywood. El control sobre cada proceso del film, conjunto al posicionamiento entre los géneros y los grandes estudios. El comentario omnisciente y las perspectivas racionalistas querían revelar información acerca del mundo histórico en sí y ver la realidad lo más expuesta posible.

El documental de observación (Leacock-Pennebaker, Frederick Wiseman) surgió de la disponibilidad de equipos de filmación con la sincronización del audio, más fáciles de transportar, del desencanto con la cualidad moralizadora del documental expositivo. Optar por un modo de observación permitía al realizador registrar sin inmiscuirse, sin afectar la rutina de los personajes por estar presente la cámara, pero con el riesgo del desapego de los propios sucesos que ocurrían ante sus ojos.

El documental interactivo (Rouch, de Antonio y Connie Field) floreció al igual que el documental de observación, de la disponibilidad igual de las nuevas tecnologías, cámaras livianas, sonidos portátiles y de un ansia de hacer más evidente la

perspectiva y el punto de vista del realizador. Los documentalistas interactivos entran en contacto con los individuos, entrevistando e interviniendo creativamente sobre los personajes y conclusiones. Permitiendo que el realizador tome parte de la realidad que esta capturando y a su vez opine sobre ella.

El documental reflexivo (Vertov y Jill Godmilow) nació de un deseo de hacer que las propias convenciones de la representación fueran más evidentes y de poner a prueba la impresión de realidad. Esta modalidad de documental es la más introspectiva, ya que utiliza muchos de las otras modalidades, llevándolas al límite para que la atención del espectador haga hincapié tanto sobre el recurso como sobre el efecto (Nichols, 1997, p66).

El documental performativo (Resnais, Julien y Riggs) postula una experiencia subjetiva y visión emocional de la realidad. Son de realización muy personal, no convencional y tal vez poética y experimental. Trata de demostrar cómo entender el conocimiento personal para poder llegar a comprender los procesos más generales de la sociedad.

Este breve resumen muestra, de forma lineal y cronológica los diferentes modos del cine documental y de su creciente evolución implícita hacia una complejidad, además de la jerarquía de unos modos sobre otros. No obstante, todas estas estrategias, ya han estado potencialmente disponibles desde los inicios del cine. Lo que permite, que las modalidades tienden a combinarse y alterarse entre sí. Siendo labor del Director anudar el camino

narrativo, lo que implica explorar desde su punto de vista las diferentes modalidades para exponer su premisa al público.

### **2.1. Documental poético**

El documental poético, apareció por primera vez en la década de 1920. Surgió como una especie de reacción contra el contenido y la gramática de la película de ficción temprana, reforzada por las teorías soviéticas del montaje y el cine francés impresionista. Esta nueva propuesta significó el rompimiento de la continuidad espacio temporal en el *raccord* de las secuencias. Valiéndose de una construcción semiótica y poética para empalmar las tomas con sentido narrativo. Los personajes y actores sociales aparecen como entidades sin sentido, prácticamente ausentes. La estructura esta regularmente fragmentada, con una visión impresionista y un tono lírico. Su ruptura de la coherencia espacio-temporal puede llegar a ser considerado una lucha contra el modelo hollywoodense de la industria y la narrativa cinematográfica. Puede llegar esta modalidad a tambalear por la falta de especificidad. El "mundo real" que Nichols llama el "mundo histórico", se divide en fragmentos y estéticamente es rediseñado con forma de película.

Más bien, la edición poética explora "las asociaciones y los patrones que implican ritmos temporales y yuxtaposiciones espaciales" (Nichols, 1997, p68) presentes en *Lluvia* (1929) de Joris Iven. Es paradigmática la figura poética que construida en el documental que consiste en tomas independientes unidas entre sí para ilustrar una baño de lluvia sobre Ámsterdam. El modo poético

ilustra tales impresiones subjetivas con muy poco contenido retórico, a menudo percibido como de vanguardia. Piezas posteriores afines con este modo son por ejemplo *Sans soleil* (1983) de Chris Marker, donde una mujer narra los pensamientos de un trotamundos, las meditaciones sobre el tiempo y la memoria expresada en palabras e imágenes de lugares remotos del Japón, Guinea-Bissau, Islandia y San Francisco. A pesar del uso moderado en la película de los contenidos de ficción, no debe ser confundido como un falso documental. El contenido ficticio funciona como dispositivo para ayudar a dar significado al film que, junto con su movimiento de vez en cuando impredecible entre locaciones y la falta de estructura basada en los personajes, deriva en la yuxtaposición de imágenes con narrativa poética. Probablemente, también se encuentra dentro de este modo poético el documental ambiental de Godfrey Reggio (1982) llamado *Koyaanisqatsi: Life out of balance*, una película sin un argumento convencional que realiza más que una colección de imágenes de gran impacto emocional sobre el efecto destructivo del mundo moderno en el medio ambiente. Este documental acompañado por música minimalista. El papel principal de la película es la de provocar en el público preguntas que sólo pueden ser respondidas por los sujetos espectadores.

## **2.2. Documental expositivo**

El documental en la modalidad expositiva, fue la primera modalidad masiva que apareció de lo conocemos como documental

moderno. Es el modo más común utilizado, el cual es usado con regularidad como lenguaje audiovisual en los noticieros televisivos. Se dirige al espectador directamente con el argumento expuesto. Tiene como principales herramientas persuasivas, los intertítulos y las voces que son de regular omnisciente. Es lo más parecido al ensayo literario por la narrativa adquirida, siendo una de las formas más comunes de transmitir información.

Se enfrenta la modalidad expositiva éticamente con el uso de los recursos narrativos, principalmente la voz. Ya que puede tomar una postura objetiva o persuasiva, inclusive como instrumento de propaganda, como lo indica Nichols "suscita cuestiones éticas sobre la voz: sobre cómo el texto habla objetiva o persuasivamente (o como un instrumento de propaganda)" (Nichols, 1997, p66). Porque no deja espacio para cuestionamientos y su función regular es la de informar. La retórica de la argumentación del comentarista redime la función de dominante textual, es decir, hace que el texto argumentativo avance al servicio de su necesidad narrativa o persuasiva. Además hace hincapié en la impresión de objetividad, que se apoya al impulso de la generalización, ya que la voz omnisciente puede realizar extrapolación a partir de ejemplos apoyados con la imagen.

En el montaje usado en el documental expositivo, su interés primordial, es mantener y establecer la continuidad retórica. Aunque se preocupa por un raccord, en la continuidad espacial o temporal. Toma características típicas del montaje de ficción, "Este tipo de montaje probatorio adopta muchas de las mismas técnicas que el montaje clásico en continuidad pero con un fin



diferente," (Nichols, 1997, p67). Adquiere los textos expositivos para dirigirlos al espectador, con imágenes que sirven como ilustración o contrapunto, prevaleciendo el sonido no sincrónico. Los cortes con un *raccord* inesperado son utilizados para establecer puntos de vista creativos, crear analogías o metáforas para nutrir al documental y la postura del realizador.

Narrativamente esta modalidad, está impulsada por la marcha diacrónica de causa/efecto, premisa/conclusión, conflicto/desarrollo. Lo que le da un flujo cronológico y clásico. El espectador bajo esta estructura espera en su butaca la información para resolver el enigma planteado en el film. Bajo una línea racional conectada lógicamente entre secuencias y sucesos, buscando a menudo una implicación dramática en torno a la necesidad de una solución, pero que se debe tener sobre la dinámica de la construcción del suspense.

El pionero de este modo de documental fue Robert J. Flaherty con su documental *Nanook of the north* (1922). A su vez hoy en día un sinfín de programas de televisión como A&E Biography, o los presentado regularmente por History Channel poseen estos rasgos. Al igual que muchos films hacen uso de la retórica expositiva por ejemplo, en torno a la solución de un problema o enigma, investigando el funcionamiento del átomo o del universo, abordando las consecuencias de los desechos radioactivos en la salud ambiental o la lluvia acida, siguiendo la historia de un acontecimiento o la biografía de una ilustre personalidad.

### **2.3. Documental de observación**

El realizador puede tomar la postura de no intervenir puntualmente y simplemente observar con su cámara, cediendo el control, a los sucesos que se desarrollan al frente suyo. Su fin en filmación es hacer que los actores sociales interactúen entre ellos y se comuniquen, olvidando la presencia de la cámara y el micrófono lo más posible, ya que al notar su presencia, dejan de ser actores reales. El director de documentales de observación, trata de encontrar el modo más subjetivo posible de relatar. Posiciona la cámara en un lugar donde generalmente hay tensión social, política o ambiental y espera con ilusión a que se desate algún conflicto o crisis. Anhelando ser invisible y observando distanciado, prácticamente tomando una actitud voyerista. (Nichols, 1997, p73).

El espectador del documental de observación tiene la oportunidad de ver y oír, casi que por casualidad un recorte de la experiencia vivida por otras personas. Llega a encontrar sentido a los ritmos característicos y rutinarios de la vida. Su objetivo es lograr ver los colores sin muchas modificaciones, las relaciones espaciales entre las personas, las formas y texturas de la realidad. Escuchar los acentos y entonaciones distintas de los actores sociales. Son éstas, las características propias de producción del cine de observación, que no poseen otras formas de crear modalidades de representación. En vez de una organización paradigmática centrada en torno a la solución de un enigma o problema. Las películas de observación tienden a tomar forma

paradigmática en torno a la descripción exhaustiva de lo cotidiano.

La finalidad buscada en el montaje utilizado en el documental de observación, se caracteriza por construir una temporalidad y espacialidad auténtica del relato. El sonido sincronizado y las tomas relativamente largas son comunes, dejando a un lado la continuidad lógica. Las voces en off, la musicalización impropia a la escena, la intervención de intertítulos, las entrevistas y las reconstrucciones quedan completamente descartadas. El desafío se encuentra en darle valor a las secuencias largas o tiempos "muertos". Como muchos autores denominan a las secuencias donde no ocurre nada relevante narrativamente hablando. Con los ritmos representativos del tiempo auténtico, bañados de la cotidianidad que son el fin a registrar, lo que regularmente sucede en el cine clásico de ficción.

El punto de inflexión del documental de observación pasa por las cuestiones éticas que posee este tipo de producción cinematográfica. Ya que al realizar el film encontrándose ajeno a la situación y tratar de estar lo más distanciado posible, el nivel de influencia e intromisión por parte del realizador siempre está en discusión. "Puesto que esta modalidad se basa en la capacidad de discreción del realizador, el tema de la intrusión sale a la superficie una y otra vez dentro del discurso institucional." (Nichols, 1997, p74). El documentalista al posicionar la cámara ya está afectando el flujo natural de los actores sociales. Además, al registrar a los personajes, éstos saben cuál va ser la finalidad del documental o por medio del

montaje se altera el discurso de las situaciones filmadas. También en caso de haber una situación de peligro el realizador debe mantener la cámara en marcha y no auxiliar a los afectados. Por último, al tener el derecho de registrar a los actores sociales en escenarios poco pertinentes y situaciones extremas, de valorar su dignidad que puede llegar a ser afectada.

#### **2.4. Documental de interacción**

Cuando el realizador de documentales, decide intervenir con los actores sociales, se produce el documental de interacción. Esta modalidad de documental hace insistencia en los testimonios, las entrevistas, el diálogo entre el realizador y los actores sociales y en los Inserts o imágenes que refuerzan los testimonios. La interacción regularmente está basada en las entrevistas. El centro de atención se focaliza en la presencia percibida del realizador por parte de los espectadores, a la vez, de los actores sociales, por medio de la recolección y construcción de información y testimonios. Lo anterior lleva a la interpretación del punto de vista propuesto por el realizador.

La intervención por parte del director, podría inclusive como en muchos casos, interpretarse como si formara parte o se encontrase sometido por el lugar de los hechos. Ya que el realizador se dirige generalmente a los actores sociales y no a los espectadores. Entre las formas de expresión predominan el monólogo y el diálogo. Se produce la sensación de parcialidad, el realizador opta por tomar partido de las situaciones interviniendo

en ellas bajo su criterio personal. El producto narrativo deriva del encuentro real entre el realizador y los actores sociales. La autoridad conceptual es otorgada a los personajes del documental, ya que sus comentarios y respuestas en las entrevistas, ofrecen o mejor dicho, son la parte esencial del argumento del film.

El documental de interacción surgió gracias a los avances tecnológicos "Al empezar a aparecer, a finales de los años cincuenta, equipos de registro sonoros sincronizados muy ligeros, la interacción empezó a resultar más factible de lo que la había sido hasta aquel momento." (Nichols, 1997, p79). Además del posicionamiento del formato de 16mm en la industria, con la versatilidad que poseía este novedoso sistema de cámaras que cubren este soporte para la época, permitió que el realizador se acercase e interactuara, sin estar sometido a la postproducción de su discurso o intervención en un estudio. Lo anterior cambiaba radicalmente su postura de simple observador de los sucesos que pasaban frente a la lente a un intérprete y un actor social más.

Con respecto al montaje, la función principal es la de custodiar una continuidad lógica entre los puntos de vista individuales. Las relaciones espaciales pueden no poseer continuidad entre sí o incluso estar desproporcionadas. Esta discontinuidad puede llegar a transformarse en centro de atención de una manera más evidente, en el momento que el realizador desplaza la voz hablada con la palabra escrita. Los intertítulos, en vez de una voz en off, puede aportar la otra mitad del diálogo, además que realiza la separación instantánea entre entrevistador y entrevistado. Las yuxtaposiciones inesperadas pueden llegar a ser

resueltas por medio de intertítulos, potenciando la conciencia de la estructura jerárquica de la interacción por parte del realizador.

La voz del realizador puede incluirse como la de cualquier otro actor social, no necesariamente en un comentario bajo una voz en off, sino directamente registrada en el lugar de los hechos. Generalmente cuando se realizan las entrevistas o se dialoga con los personajes implicados en el documental, caben también "Las posibilidades de actuar como mentor, participante, acusador o provocador, en la relación con los actores sociales reclutados para la película" (Nichols, 1997, p84), marcando una influencia directa en los comportamientos de los personajes y actores, que lo dejan por fuera de lo que sería un documental de observación.

La intervención directa por parte del realizador abre un debate ético particular, ya que entra en juego el poder e influencia que puede llegar a poseer el realizador en el discurso por parte de los actores sociales a la hora de las entrevistas. Hasta qué punto es conveniente intervenir la veracidad de los testimonios registrados, las pruebas para que una denuncia llegue a ser cierta o simplemente sea una injuria o una falsa acusación, los derechos o prerrogativas que posee un actor social acusado. El de conocimiento de la problemática por parte del realizador, para llegar a construir una opinión con poder argumentativo, inclusive el proceso de interpretación social e histórica que efectúa el realizador. Al intervenir con los personajes y la alteración de la vida de los implicados en la película, por el simple hecho de construir una historia plausible, seductora y obtener lucro con

ella. En definitiva, la posición subjetiva que siempre asume un realizador frente al problema desarrollado en el film, se convierte en un problema ético cuando se manipula la realidad y las cuestiones reales a tratar son conscientemente modificadas y/o alteradas.

El realizador de documentales interactivos, busca la manera de conectar al espectador con los actores sociales por medio de la representación para que el público llegue a comprender la magnitud del tema abordado en el film, tomando posición y generando a la vez cuestionamientos. Lo anterior permite la identificación y afinidad directa con los personajes, por animarse a empatizar con la problemática.

Por lo tanto, el autor más representativo en la última década del documental interactivo es el norteamericano Michael Moore. En sus obras se puede entender fácilmente lo que especialmente caracteriza a este tipo de cine participativo. *Sicko* (2007) es un buen ejemplo. La película tiene como premisa lo despiadado que es el sistema de salud estadounidense. El director hace hincapié en la crítica a las grandes compañías de servicios de salud. A través de su blog, Moore solicitó que le enviaran "historias de terror sobre la sanidad pública" aquellos que los habían sufrido en sus propias carnes. Haciendo uso de entrevistas, reality y archivo, propone reflexionar sobre la naturaleza del sistema, llama al pueblo estadounidense a demandar cambios políticos, económicos y sociales que lleven al sistema a acercarse a la sanidad universal gratuita que gozan otros países mostrados en la cinta como Francia, Canadá, el Reino Unido y Cuba.

## 2.5. Documental reflexivo

La meditación metalingüística del documental interactivo da origen a la modalidad reflexiva. Es decir, "En vez de oír al realizador implicarse únicamente de un modo interactivo (participativo, conversacional o interrogativo) con otros actores sociales, ahora vemos u oímos que el realizador también aborda el metacomentario." (Nichols, 1997, p91). La cuestión ya no es sobre el *qué* (como lo realizaba el documental interactivo), sino que su modo de operación está basado en el *cómo*. Los textos reflexivos son conscientes de sí mismos, no sólo en la forma y estilos, sino además en la estrategia, estructura, convenciones, expectativas y efectos.

Los documentales reflexivos plantean el dilema ético de cómo representar a la gente en dos modos distintos; en primer lugar, lo plantean como una cuestión que el propio texto puede abordar específicamente. En segundo lugar, el texto lo plantea como una cuestión social para el espectador haciendo hincapié en el grado en que los actores sociales, aparecen como significantes, como funciones del propio texto. Las películas reflexivas dirigen la atención del espectador hacia el proceso de elaboración del film adicionalmente a la problemática estudiada. Este realismo ofrece una credibilidad adicional al enseñar abiertamente el modo de producción. Por ejemplo el documental reflexivo *Contr@site* (2004) de Daniele Incalcaterra, se basa firmemente en las convenciones de la entrevista y todas sus afinidades con la confesión. Pero



también dirige la atención del espectador hacia las tensiones que surgen cuando una declaración se contradice con otra. El director hace hincapié hasta tal punto, en estas contradicciones, que la apelación al testimonio, es como un índice de "lo que ocurrió en realidad", cae de lleno en las redes de una liturgia de afirmaciones de autojustificación mutuamente contradictorias. Además de exponer abiertamente el modo de realización del documental, por medio de la creación de una página web donde simultáneamente se realiza el montaje del film. Es cargado de los comentarios de cada actor social y personaje implicado. Sin embargo, ninguno de los personajes puede, por definición, compartir este patrón general.

En su forma más paradigmática el documental reflexivo lleva al espectador a un estado de conciencia de su propia relación con el film y de la problemática planteada en el mismo. Con ayuda del montaje se intensifica esta sensación de conciencia, ya que al proponer planos con un tiempo largo de lectura, el espectador absorbe el significado cinematográfico, analiza la posición de cámara, el encuadre y la composición, en un proceso inconsciente de la observación. El espectador experimente una sensación de presencia del texto de manera interpretativa.

## **2.6. Documental performativo**

El modo performativo, la modalidad final de Nichols, se confunde fácilmente con el modo interactivo. Lo que diferencia un modo del otro, radica en el hecho, de que el cineasta sólo se

involucra en la historia del modo interactivo. En el modo performativo, el realizador trata de construir verdades que deben ser autoevidentes para cualquiera y con un punto de vista subjetivo. Stella Bruzzi comprende la concepción del documental performativo como el polo opuesto del documental de observación, al comentar que las piezas del documental performativo "enfrentar el problema de la estetización, aceptando la autoría como un elemento intrínseco al documental, en oposición directa a los exponentes del *cinéma vérité* que se consideraban simplemente como los proveedores de la verdad que se persigue." (Bruzzi, 2006, 57).

El tipo de documental realizado bajo esta modalidad, presenta una experiencia subjetiva y una respuesta emocional al mundo no convencionales. El documental performativo casi llega a ser poético, pero se basa más en la experimentación y tiende a cuestionar el conocimiento racional para darle más cabida a la experiencia y el pensamiento empírico. Aunque no sólo se trata únicamente de un documental subjetivo, y sí de un documental donde el propio autor aparece representado. No se centra en la representación de lo real, y sí de lo real de la representación. Es el registro de una búsqueda, en la cual el autor tiene que realizar movimientos para que los hechos ocurran; películas donde el documentalista no puede anticipar ni el resultado de su investigación, ni tampoco el camino que tendrá que recorrer para realizarla.

Los documentales performativos se caracterizan por un abordaje esencialmente subjetivo, trayendo al documentalista y sus cuestionamientos más partículas hacia el centro del film. El

autor es también personaje de su propia obra, provocando una aproximación afectiva entre él y su objeto de registro. Son documentales cargados de una experiencia de vida, narrados necesariamente en primera persona. Para Nichols los documentales performativos crean entre el espectador y el film una dimensión afectiva inédita en lo que se refiere a la lógica dominante del lenguaje documental. La subjetividad siempre estuvo presente en el documental, pero nunca como lógica dominante.

El rescate de la experiencia de la autonarración define la forma del documental performativo, alejándolo de una perspectiva meramente informativa. Los documentales performativos trabajan en función del registro de la improvisación, del momento. La cuestión de la performance está relacionada a la propia autorepresentación del documentalista como personaje, y a la autoconciencia de la artificialidad en la construcción de conceptos de verdad, "el papel que la performance adquiere, se torno, en innumerables instancias, no la muerte del documental, y si una forma crucial de establecer credibilidad". (Silva, 2004, p 16). Así, estos trabajos mezclan diferentes técnicas expresivas que dan textura y densidad a la ficción (planos de puntos de vista, utilización de música, transmisión de estados emocionales subjetivos, flashbacks, freeze frames, etc.).

Profundamente personal el modo performativo, está particularmente bien adaptado a las historia de los grupos sociales marginados. Ofrece la oportunidad de darle una perspectiva única, sin tener que argumentar la validez de sus experiencias, como en el documental de Marlon Riggs, *Tongues*

*Untied* (1990), con los textos de Essex Hemphill y la ayuda de dos hombres afroamericanos homosexuales, celebra en el film el amor entre los dos hombres como un acto revolucionario. Las secuencias de la película se intercalan entre Hemphill recitando su poesía, Riggs contando la historia de su infancia, las escenas de la pareja gay entablando relaciones sociales y baila en el escenario de una obra. La película se cierra con obituarios para las víctimas del SIDA y material de archivo del movimiento de derechos civiles, en contraste con imágenes de hombres afro descendientes en un desfile del orgullo gay.

Son filmes autorreferentes, que tratan del propio proceso de producción de la reflexión. Este proceso ocurre a partir de la experiencia particular y única del autor y representa una intención de comprender la propia historia para, así, llegar al entendimiento de la memoria histórica de la sociedad.

Si bien es útil para mantener a todos estos estilos en mente, muchos documentales, incluso los de los inicios, no se ajustan estrictamente a una sola categoría y presentan hibridación entre los distintos modos. Lo importante es hacer uso de las diferentes formas del documental para analizar, gestionar una técnica propia de abordaje y lo más importante el papel que juega la verdad en este estilo de cine y cómo las diferentes formas presentadas muestran los distintos caminos para prácticamente llegar a lo mismo, contar la historia de una realidad.

Actualmente, la producción contemporánea de documentales pasa por un momento en que el cuestionamiento del propio

documentalista se torna un fuerte elemento de la narrativa, tanto en cuanto a sus motivaciones, como a su propia interferencia en el objeto filmado. Esta nueva práctica se presenta como un formato en crisis, que mezcla el registro del mundo histórico, como lo sintetiza Nichols a la realidad, con representaciones ficcionales y los personajes. Además de elementos de diferentes estilos, creando, así, una nueva categoría híbrida.

### **3. ¿Por qué un film documental?**

“Un país, una religión, una ciudad que no tiene cine documental, es como una familia sin álbum de fotografías, es decir, una comunidad sin imagen, sin memoria, Patricio Guzmán” (Ruffinelli, 2001, p375).

En el momento de decidir la realización de una obra cinematográfica, se crea un mundo completo, cargado de personajes basados en la realidad, o creados en íntegramente. La película, que casi en su totalidad registra el escenario de estos personajes, está sometida a un recuadro que “moralmente” se encuentra controlado por el Director. En aquel espacio entran la mayoría de las ideas y conceptos fundamentales de la modernidad cinematográfica. La creación de los distintos lenguajes y la necesidad de agrupación y similitud que instala las fronteras entre lo que es la ficción y el documental.

El documental no sólo es una obra de arte sino una herramienta con incidencia en la realidad que busca revelar e interrogar. Se considera que el film documental es un sistema de signos, como todo lenguaje, que aporta desde su posición claves

interpretativas para producir un cambio en la realidad social, ya que muchas veces cuestiona el orden político, social, económico, o simplemente nos ilustra sobre algún conocimiento nuevo o un suceso de la naturaleza de interés general. En última instancia, el documental con su actividad, es un órgano que se constituye en un elemento gestacionario de conciencia crítica para el espectador.

El cine documental indaga en la realidad, plantea discursos sociales, representa historias particulares y colectivas, y de ese modo se constituye en el archivo y la memoria de las culturas. Esa condición de documento es extremadamente importante y valiosa. Además de la infinidad de formas para realizarlo, donde muchas veces el aspecto artístico-subjetivo de la construcción de un discurso poético permite la creación de una obra de arte de gusto masivo. El amplio abanico de películas documentales existente permite una indagación histórica de las cualidades de lo filmado y sus perspectivas.

Considerando que el documental es un cine eminentemente inteligible, que ha pasado por todas las vicisitudes y encuentros de la historia del cine, no es un cine de segunda categoría o tipo b, pues desde las primeras proyecciones de los Hermanos Lumière, el documental ha estado presente con autoridad y eficacia, durante toda la historia del llamado séptimo arte.

El documental es un relato que busca registrar aspectos de la realidad a través de la mirada del realizador al decidir dónde situar la cámara. Este género también, cumple un rol de formación de la memoria colectiva, ilustrando lo que acontece, así sea un

simple recorte de la realidad. Como otros discursos de lo real, conserva una responsabilidad residual de describir e interpretar el mundo de la experiencia social, una responsabilidad que en modo alguno es una cuestión menor ya que integra una posible visión de lo real.

Asimismo, en la realización de un film documental, los factores a controlar por parte del realizador durante su rodaje son más escasos que los de la realización de una ficción, que lo dota de espontaneidad, presentando el carácter único e irrepetible del imaginario social. El naturalismo es registrado y narra a través de un drama gestionado en función de involucrar al público para producir la cinta y explicar el concepto de forma deductiva. Método eficiente de acuerdo con los cánones narrativos audiovisuales tradicionales, donde la visión de la realidad se encuentra pincelada por ésta. El estilo característico del documental y su motivación primordial ha sido el realismo. Las diferencias y semejanzas entre el realismo en la ficción y en el documental, su modo de producción y puesta en escena aunque son notorias, cada una posee rasgos de la otra. Los límites son imprecisos y las fronteras delgadas líneas.

La convención del documental da lugar a una epistefilia, ya que es un cuerpo organizativo que posee información y conocimiento, un texto que transmite y un sujeto que lo asimilará. El poseedor del conocimiento compartirá ese saber con los que los desean conocer (Nichols, 1997, p62).

El cine documental contemporáneo no sólo se propone como un vehículo para el conocimiento de la realidad sino que, adicionalmente, los documentales establecen y proyectan las construcciones de sentido acerca de lo real. Siendo un instrumento práctico para denunciar los fallos, olvidos y sectores sociales que deben emerger para crear un debate social, que propongan nuevas visiones de igualdad entre los distintos miembros de la sociedad. Teniendo como tarea dar voz a los que no la tienen; el documental promueve el diálogo inaugurando nuevas formas de observar los problemas, desenmascarando los conflictos por medio de los testimonios de los propios protagonistas. Por otra parte, la relación que presenta el documental con lo real permite al espectador no sólo introducirse en una temática determinada, sino reflexionar sobre la constitución de aquella realidad proyectada y de su representación en la obra cinematográfica.

### **3.1. Punto de vista del realizador**

Desde el punto de vista del realizador, encontramos como distinciones con respecto a la realización cinematográfica de ficción, que el cine de documental tiene como fundamento ideológico el interés de registrar y proyectar relatos acerca de la vida de individuos o grupos sociales reales. Los acontecimientos que marcan aspectos que los distinguen o asemejan con otros grupos sociales y personajes que marcan es cierto sentido la historia de estas sociedades.



El realizador de documentales, desde un inicio se enfrenta al reto de representar una cierta realidad de un modo que sea fiel a ella, o al menos, fiel a lo que él postula cree que es esa realidad. Para ello el documentalista se plantea desde dos puntos de vista. El interno, que es el propio de la obra, en su discurso y estructura; y el externo, alude al posible impacto ejercido por el documental sobre los espectadores y sobre las instituciones. Para generar medidas orientadas a ofrecer soluciones a los conflictos planteados en la cinta.

El documental representa aspectos muy diversos del mundo, pero también constituye, como la ficción, puntos de vista particulares del mismo. Los cuales implican una ideología, una conciencia y la elaboración de un objetivo específico, para no perder el punto de vista seleccionado y divagar sin control alguno en la narración.

La selección del punto de vista por parte del director, está directamente relacionado con los intereses, experiencias y comprensión de lo que sucede frente a la cámara. Quiéralo o no, el realizador por el simple hecho de ubicar arbitrariamente la cámara en cualquier lugar y realizar posteriormente el montaje de lo registrado, nos está relatando su versión de los hechos. El control que ejerce sobre el producto final en el cine documental es propio del autor, al no estar manipulado por un equipo de trabajo numeroso, a diferencia del cine de ficción.

Se puede llegar a la conclusión que la diferencia entre cine documental y cine de ficción es una cuestión de grado. Ya que la

puesta en escena y el encuadre son inevitables a la hora de registrar en cámara cualquier realidad. Porque sin estos dos factores no existirá el cine, video o televisión, por lo que depende de cuanto se llegue a manipular en forma y contenido la obra. Lo capturado de la realidad y la lectura que se hace en la pantalla de lo que se comprende como realidad, difiere en un documental o una película de ficción. Esto se ve reflejado en la producción a través del punto de vista del realizador cinematográfico y a su vez en la ética desplegada, en tanto, esta es la base de la realización de un documental, cargado de contenido, con una singular posición y que no corra el riesgo de convertirse en un simple reportaje o película que quede en el aire sin dejar un rastro en la memoria colectiva de la sociedad.

### **3.2. El espacio ético en el documental**

"La máxima responsabilidad de un artista es ser creativo"  
(Guzmán, 1998, p14).

En la dirección de un documental las lealtades y obligaciones que se contraen, y el espíritu de comprensión que se desarrolla en el realizador, plantea dilemas en el terreno de la ética que son inseparables del propio proceso de dirección.

La estructura dramática principalmente utilizada en el cine, tiene como base a los personajes. En el cine documental los personajes son actores sociales y el realizador busca entrar en los rincones de la vida privada, desentrañar otras tantas más

inexploradas, para enseñárselos al público. Esta intromisión debe tomarse con cuidado, ya que puede llegar a producir un daño irreparable. Regularmente los actores son remunerados en la ficción y poseen una preparación para aparecer en la pantalla. Los actores naturales y sociales, que son los más ricos y cotizados por los documentalistas, no entienden de forma a priori el cambio que puede ocurrir en sus entornos, producto del proceso de construcción del documental, por lo que la obligación moral del director se encuentra en hacerles entender en un principio las potenciales consecuencias de participa activamente en el film.

En el proceso de rodaje, la preocupación ética se encuentra en la propia alteración de la realidad. Ya que el realizador al llegar al lugar de los hechos con una cámara, grips, micrófonos, equipo técnico y humano, luces, etcétera, necesarias para la filmación, altera la conducta natural de los personajes. La presencia de otras personas siempre trastorna la situación que se desea filmar. Pero si se realizan los preparativos con sumo cuidado, se elige a los personajes adecuados, la invasión y las alteraciones pueden llegar a ser mínimas, ya que la preocupación del realizador no sólo debe pasar por las relaciones que posee con los personajes, sino también el comportamiento de estos a la hora de filmar.

La obligación se concentra en encontrar la realidad y poder llegar a recrearla en la sala. Lo que supone la creación de una verdad. Pero es un proceso que a menudo es lo más difícil de alcanzar porque al estar presente con una cámara y un micrófono, el director se convierte en un intruso. Aunque parezca que los

actores se olviden de la presencia del equipo, finalmente no dejan de actuar.

La responsabilidad ética también se extiende al momento del montaje, ya que un testimonio puede cambiar de sentido al aplicarle un montaje ideológico o superpuesto, totalmente distinto a lo pensado y expresado por el entrevistado o actor social. El juego de los planos y secuencias, con la suma de la musicalización, puede llegar a alterar drásticamente la postura del personaje en su intervención.

En el documental las cuestiones éticas son muy diversas, al igual que pueden variar entre una producción y otra, porque al ser un registro de lo real, en cada momento se debe evaluar una postura ética de los actores, al igual que el realizador cinematográfico al registrar con su cámara.

Ningún realizador de documentales es inocente, ya que ninguna fuente se encuentra ajena a la obediencia a un marco de referencia que determina su sentido. Es decir, aquello que el realizador cinematográfico ofrece como justificación para la parcialidad de su film, como anteriormente es mencionado, con la ubicación de la cámara, la composición del cuadro y la elección del punto de vista, el ritmo del montaje, entre muchos otros factores más, cae en definitiva en la intención comunicativa y sustancial que desea en última instancia transmitir el director de la cinta. Por lo que, inclusive, tiene una intención que ya entraría en una reflexión moral del público.

En conclusión, en el género documentativo se debe crear un propio punto de vista, ya que siempre fue subjetivo desde su nacimiento hasta hoy. Es el discurso de un autor que ve la realidad con su propia perspectiva y expresa lo que ha visto. Nunca ha sido objetivo el cine documental. Es como pedirle a un pintor que haga un cuadro, con la misma cantidad de amarillo, azul y rojo, es completamente absurdo. Cada autor emplea los colores que quiera para mostrar la realidad. Y como la realidad es una percepción; cada uno ve la realidad que quiere. De modo que es un cine subjetivo, autoral, personal e íntimo; llegando a ser una proyección de una personalidad.

#### **4. ¿Dónde se ubica el documental?**

“Un documental es una negociación entre la realidad, por un lado, e interpretación, imagen y parcialidad, por el otro.”  
(Bruzzi, 2006, p4).

Es difícil precisar o describir el espacio específico del documental y muchos han sido los autores que a lo largo de la historia se han esforzado por definirlo, sin embargo, éste sigue siendo un cine que no conoce límites.

La primera definición del documental fue propuesta por el realizador británico John Grierson, quien en un texto sobre un film de Robert Flaherty, acuñó el término y lo postulaba como: “el tratamiento creativo de la realidad”. Tras esta primera, y poco precisa, definición, se efectuó la división para marcar en los orígenes del cine, el nacimiento de cada una de las tendencias, tomando a los hermanos Lumière como el grado cero del documental y

a la figura de Georges Méliès como la del creador del cine de ficción.

El principal problema en el cine documental, es que se encuentra en el límite entre las películas argumentales o de ficción, y el cine experimental, desplazándose por esta estrecha frontera. Lo anterior, ha dificultado la obtención de un consenso en torno a las formas narrativas, a las técnicas de producción, y a los fines perseguidos por el documental. Asimismo, dicha circunstancia ha provocado que éste perfil se haya adjudicado indistintamente a obras audiovisuales de muy diversa naturaleza, tales como relatos de viajes, noticieros, películas propagandistas, institucionales o productos promocionales.

Tal diferencia de estilos y prácticas documentales, además de la incorporación de determinados métodos de producción propios de la ficción e incluso de la reconstrucción de hechos mediante actores y decorados, contribuyó desde el principio a empañar la diferencia entre este género cinematográfico y las películas argumentales o de ficción. Además, en las últimas décadas se ha vuelto más imprecisa la frontera entre géneros, debido a la experimentación e inclusión de nuevos lenguajes y figuras cinematográficas.

Los realizadores en su afán por la renovación narrativa han transgredido las convenciones de la representación clásica del documental realista, introduciendo en sus filmes no sólo la ficción, sino también la ironía, la sátira, la parodia o el surrealismo. Transgresiones que han llegado a considerar a los

largometrajes como documentales, al igual que el cine experimental.

Por ello y debido a la propia evolución social, las innovaciones tecnológicas, y a la particular creatividad de los realizadores, el género documental ha sido distorsionado y se han creado nuevas formas narrativas y técnicas de producción.

Recientemente, es posible apreciar un fenómeno emergente en el marco de los procesos de globalización y el documental contemporáneo ha aparecido en las salas con bastante fuerza. El público en general posee una lectura más amplia del lenguaje cinematográfico y tiene la necesidad de comprender el mundo, lo que ha producido un mayor interés en este tipo de cine. Al igual que la aparición de las nuevas tecnologías, principalmente internet y la explotación del cine digital, han permitido una distribución fructífera por nuevos circuitos y por consiguiente un mayor consumo del cine documental.

El presente texto pretende realizar una aproximación al género documental desde la perspectiva de la producción a lo largo del tiempo, con las adaptaciones tecnológicas y de formato según los medios de difusión que se han empleado, y la incidencia de las innovaciones tecnológicas digitales propias de la tercera revolución industrial.

#### **4.1. El género documental**

El documental es un género audiovisual que nació en el mismo momento en que lo hizo el cinematógrafo, mucho antes que existiera el concepto de géneros cinematográficos, y continúa siendo desde entonces hasta nuestros días otra forma de hacer un cine que se ocupa de dar un tratamiento narrativo y ordenado de la realidad que nos rodea.

Las primeras experiencias pre-cinematográficas realizadas por precursores como Jules Janssen (1874), Muybridge Eadweard (1880) o Étienne Marey (1887), dan idea de las fantásticas posibilidades de experimentación que va a abrir el nuevo universo de las imágenes en movimiento. Las primeras secuencias de la historia del cine sirven también a una finalidad testimonial, *L'Arrivée d'un Train en Gare de La Ciotat* (1895) y *La sortie des ouvriers des usines Lumière à Lyon Monplaisir* (1895) constituyen documentos de extraordinario valor y marcan los inicios del que habría de ser uno de los campos más fructíferos en la historia del cine.

La palabra género, apunta a la noción de categorías, divisiones o clases, en las cuales, diversos objetos pueden clasificarse por sus características comunes. En este sentido se ha utilizado para establecer diferencias entre las obras de arte a partir del siglo XVIII. En pintura se habló de géneros para diferenciar un bodegón de un paisaje; en el teatro, se habló del drama, la tragedia y la comedia; en la música las diferencias estaban basadas en el estilo; y en la literatura, al inicio, se apartó el ensayo de la novela. Con base a los géneros literarios, el cine ha constituido sus distintas categorías.



Cada documental posee características propias y, al intentar realizar una agrupación y clasificación posterior, se requiere un esfuerzo bastante ambicioso para consensuar una propuesta. Un ejemplo de lo anterior es la discusión sin fin a la que se llegaría, para coincidir en que *The thin blue line* (1988) de Errol Morris y *La Deuda* (2004) de Jorge Lanata son narrativa, dramática y estéticamente similares. Afirmar que ambas producciones audiovisuales se encuentran en una misma categoría, daría pie para otro análisis y debate sobre los géneros cinematográficos. Podemos identificar que la similitud entre ambos relatos estriba en el proceso de producción independiente de lo que en general se conoce como el cine de ficción.

Una gran diferencia entre lo que es un film documental de un film de ficción radica en que el film de ficción maneja materiales que sólo existen en el film y para el film. Si se suspendiera la filmación de una película de ficción, todo quedaría igualmente suspendido (Beceyro, 2007). Por el contrario, la utilización de cultivos para biocombustibles, o el uso de semillas híbridas para esclavizar a los agricultores, obligándolos a comprar cada año y no poder autoabastecerse, y el hambre que sufren actualmente las comunidades menos favorecidas, como lo muestra Erwin Wagenhofer en *We feed the World* (2005), continúan igualmente sucediendo, aún cuando Wagenhofer no hubiese realizado el film.

Si bien hay una estructura narrativa, ello no equivale a decir que todo debe ser ficción. Es decir, el modo documental a diferencia del ficcional, no posee una estructura fija. Este parece ser el argumento habitual esgrimido a la hora de negarle al

documental carácter de género cinematográfico, y esto es congruente con lo propuesto por Raúl Beceyro, en el sentido de que que el documental no posee una estructura deliberada, ni un conjunto de reglas a seguir, "el documental comparte los mismos procedimientos que el relato ficcional, pero se diferencia en un aspecto: los hechos retratados acontecen sin la necesidad de la presencia del documentalista." (Beceyro, 2007, p46); es decir suceden en la realidad y toman lugar sin importar si se hace una película de ello o no.

Uno de los aspectos fundamentales del género documental, es la imitación, ya que a partir de imitar obras preexistentes se comienzan a integrar puntos de vista en un mismo corpus. Desde la genealogía del género, Aristóteles en su Poética realiza una distinción de los tipos en poesía:

Trataremos de la poesía en sí y de sus especies, destacando la cualidad esencial de cada una de estas (...) en general la poesía épica y la tragedia, al igual que la comedia y el ditirambo, y la mayor parte de la música instrumental, todas vienen a ser imitaciones. Más difieren entre sí, en tres cosas: el medio, los objetos y la manera o modo de imitación, que son distintos en cada uno de los casos. (Aristóteles, 1979, p 24).

Este principio no se respeta fielmente en el cine de documental, ya que cada obra cinematográfica de este tipo, vendría a entrar en la categoría de cine de autor, donde la figura del director se encuentra por encima del productor, propio del cine de

géneros clásicos. Las características artísticas y los valores estéticos se encuentran sobre los intereses económicos, y el director o autor es dueño intelectual y artístico del film.

El documental establece una ruptura con los esquemas del cine clásico y su modo de producción cinematográfico, apoyándose posteriormente en lo que fue el neorrealismo italiano y la Nouvelle Vague. Una de las características visibles del documental es ser rebelde a un esquema clasificatorio genérico. Pero de igual forma, es difícil encontrar hoy en día una película ciento por ciento, clásica, ni una ciento por ciento de autor.

El documental debe ser considerado no como una forma de registro de la realidad sino como una práctica discursiva, una representación de veracidad expresa, con el acento puesto en la palabra representación. En el momento que una película es designada con la etiqueta "documental", se establece un contrato entre el film y el espectador de que lo que se va a ver es, en mayor o menos medida, según la voz del film, verídico.

Los géneros suelen definirse en torno a un tema, una estructura y un corpus concreto, por un lado, son un tipo de enunciados relativamente estable, pero también son una categoría teórica, y por lo tanto, poseen un carácter utópico. Las obras de arte no hacen más que discutir e intentar vencer su código. Más aún, si bien algunos géneros presentan un alto grado de codificación, tal caso el western, el melodrama suele contaminar con esencia al resto de los géneros, sin que su estatuto como tal,

sea demasiado reflexionado, por lo tanto el género documental se nutre de otros géneros y viceversa.

#### **4.2. Cine documental contemporáneo**

Desde el nacimiento del documental moderno, a mediados del siglo pasado, con *Nuit et brouillard* (1955) de Alain Resnais, donde el referente real de los campos de concentración Nazis mantenía su viva presencia y su terrible estatuto indiciario y, sin embargo, era ya vehiculado por una conciencia subjetiva, que despojaba así al referente de un valor absoluto, hasta el documental-ensayo de Frederick Wiseman *Boxing Gym* (2010), que para reflexionar acerca de las guerras empieza mostrando las imágenes de un film de ficción que el autor recuerda haber visto cuando era niño, el campo referencial en el género documental ha experimentado una serie de ampliaciones y profundas transformaciones. El desplazamiento se produce, partiendo del referente real del documental clásico hasta llegar a un referente de orden simbólico e intertextual característico de la posmodernidad.

La preponderancia de las formas de la primera persona en las prácticas audiovisuales documentales, es la notable tendencia en el modelo narrativo observado en el cine documental de las últimas dos décadas. Esta variación de orden narrativo y representacional en la construcción tradicional del documental, afecta los modos en que los cineastas se aproximan a una verdad colectiva,

generacional o hegemónica, a partir de una experiencia esencial que los ubica en el centro del relato; como señala Jean Breschand:

“Los cineastas se escenifican a sí mismos como parte de la investigación. A su manera, cada uno de ellos asume el desorden del mundo, expone su cuerpo a la cámara. Es una Cuestión moral: el cineasta no es externo a aquello que filma, está implicado en cuerpo y alma en su búsqueda, se convierte en el revelador de las fisuras y los conflictos que atraviesan el mundo y los hombres.” (Breschand, 2004, p88).

También se manifiesta una visión socioantropológica de la producción documental, en la cual se configura el papel precursor en la construcción de un nuevo cine realizado para las minorías culturales. Las orientaciones de este cine están basadas en las luchas antisegregacionistas, la batalla por los derechos civiles y el desenmascaramiento de los gobiernos imperialistas. Siendo usual que los realizadores se presenten en el film, y se involucren directamente con la premisa de la obra. , Es el caso de Michael Moore en los documentales *Sicko* (2007), *Fahrenheit 9/11* (2004) y *Bowling for Columbine* (2002), donde toma partido activo como director-actor, relatando su punto de vista de acuerdo a las distintas situaciones y replanteándose en el medio del film mediante el uso de técnicas autorreflexivas.

La mirada que no obliga al espectador, presentada por el realizador iraní Abbas Kiarostami revolucionó el cine documental contemporáneo con los films *Ta'm e guilass* (1997) y *10 on Ten* (2004). A pesar de reflejar inevitablemente una mirada, este cine

intenta colocarse del lado de un observador "inocente". La realidad mostrada en el film asume un mayor peso de sentido, anulando al máximo la posible presencia del autor como articulador del discurso. Un poco al modo que Roberto Rossellini se asume que: "La realidad está ahí ¿Para qué manipularla?" (Bruno, 1990, p34). Un tipo de cine evidentemente contrario al que estamos habituados a ver, que no intenta guiar hacia una interpretación sino que trata de que el público plantee la problemática que pueda derivar de su visión e interpretación.

Una de las particularidades que posee el documental contemporáneo es la inclusión de realizadores independientes fuera de los círculos habituales de producción cinematográfica. Caso tal es el film *Roger and Me* (1989) de Michael Moore, quien proviene de una clase media norteamericana. En este film se expone un punto de vista en contra de las normas académicas de la realización audiovisual y se implementa una crítica social tangible para el espectador común. Esto permite una construcción en contra de la dominación de Hollywood, y sobre todo en oposición a ciertos de sus efectos, como la obligatoriedad de la coherencia del relato y de los finales resolutorios y de clausura. Además se rechazan los presupuestos elevados de producción, y es posible el uso de otros formatos distintos al 35mm y trabajar con la iluminación necesaria para registrar.

Aunque se le atribuye constantemente el *cinéma vérité* a Frederick Wiseman, este director de cine se detiene en la verdad que hace pensar. Realizador de una gran número de producciones cinematográficas en el género documental, películas como *Boxing*

*Gym* (2010), *La danse - Le ballet de l'Opera de Paris* (2009) y *Domestic Violence* (2001). Wiseman se desentiende personalmente de la acción, se posiciona desde un punto de vista ajeno, lo más alejado posible de lo que ocurre. La mayoría de sus documentales tienen como protagonista una institución, materia prima excepcional que le permite profundizar, de manera crítica, en la sociedad estadounidense. Dentro de las instituciones los actores sociales personifican roles determinados que enfatizan las relaciones dialécticas de poder. En sus películas, genera la distancia necesaria para que el espectador pueda ejercer el análisis del comportamiento humano en un contexto social. En lugar de transmitir un mensaje claro y directo, Wiseman obliga al público a crear el sentido oculto detrás de la estructura, lo enfrenta a una lucha con el material.

Otro factor trascendente en el desarrollo del documental contemporáneo es el perfeccionamiento de las tecnologías videográficas a fines de la década de los ochentas. El video surgió como evolución necesaria para la difusión masiva de la televisión. Impone cambios sustanciales en la tradiciones hegemónicas del documental, cambios que, si bien tienen una raíz tecnológica, terminan siendo promotores de transformaciones estéticas.

Las novedades aportadas por el video desde el punto de vista técnico y operacional, en la fase de producción, radican en la verificación inmediata del resultado de la grabación y en la posibilidad del borrado y de la regrabación. Esto permite al realizador efectuar correcciones técnicas en el momento.

Recapitulando, entonces, la producción de documentales se ha democratizado. Gracias al video, el documental se revitalizó al pasar de manos de especializados documentalistas y ricos productores, a manos de grupos marginales, indígenas, o simplemente realizadores independientes en busca de otra verdad que la oficial o la televisiva, y sobre todo los costos de producción son reducidos y asequibles. Hoy en día toda la tecnología tiende a la era digital creando una espontaneidad y acercamiento constante hacia los personajes y situaciones. El video como documento, ha recogido la rica tradición del cine documental. En gran parte es la misma trayectoria y hasta podría considerarse como una prolongación de aquél, puesto que lo único que varían son las técnicas.

El cambio de análogo a lo digital, con la introducción de las cámaras de alta definición de video y mucho más compactas; la distribución y proyección en internet, Dvd y Blu-ray; y la posibilidad de realizar la compaginación y montaje de manera mucho más económica y de forma no-lineal, permite que las producciones sean con presupuestos de pequeña escala, sin censura y que el individuo promedio pueda convertirse en un realizador audiovisual. Poner en boca de todos, rincones y paisajes de difícil acceso y plantear una postura diferente a la tradicional en la pantalla es la apuesta que estas transformaciones señaladas admiten.

El documental es el género cinematográfico y televisivo que más se ha desarrollado en Europa durante los últimos 10 años. Hasta cierto punto esto también es aplicable a Latinoamérica, pero en menor medida ya que en Europa, sobre todo en países como



Francia, Alemania, Holanda, Inglaterra, Italia y España, se ha apoyado la creación y la producción del género documental mediante la difusión y la coproducción en importantes canales de televisión como France-3, Canal+, Sat3, Rai y la eminente expansión de los canales temáticos en la señal televisiva por cable o satelital.

El análisis precedente se internó en una de las tendencias expresivas y estilistas existentes en el cine documental contemporáneo. Sin duda, la irrupción de la subjetividad es uno de los fenómenos de mayor productividad estética y política en el marco procesos de transformación aún incluso del cine documental en general. La incorporación de las formas de la primera persona en el seno de las prácticas documentales, que se han definido tradicionalmente, promueve la aparición de nuevos pactos comunicativos entra la obra y el espectador, a la vez que genera un giro epistemológico que se vislumbra en la ruptura de los sistemas explicativos tradicionales por medio de los cuales el documental clásico daba cuenta de diversos fenómenos históricos, políticos y sociales.

Aunque estas transformaciones no han sido impulsadas exclusivamente por el documental en primera persona y están vinculadas también a otras variantes expresivas contemporáneas, han sido particularmente significativa, debido a su intersección con problemáticas históricas y sociales más amplias como la emergencia de las políticas públicas de la memoria y la configuración de nuevas identidades culturales, políticas y de género.

#### 4.3. El documental en la Argentina

El cine documental ha tenido en Argentina un destino incierto que lo ha llevado del protagonismo en algunos períodos a su casi desaparición en otros. De la mano de la libertad de expresión ganada a fuerza de resistencia y exilio, de muerte y desaparición de casi dos generaciones, el cine argentino, y el documental como una parte de esta expresión, consigue hoy niveles de producción y calidad cada vez más interesantes. Es ya un lugar común asociar este crecimiento, a la situación social de crisis constante. Sin embargo, el documental en la Argentina tiene una historia que va mucho más allá y no se deben olvidar nombres fundamentales que permitieron y a su vez continúan contribuyendo a abrir un espacio para el cine documental.

Argentina fue de los primeros estados latinoamericanos en realizar una exhibición cinematográfica. El kinetoscopio de Edison en 1884, luego el vitascopio en 1896, al igual que el cinematógrafo de los hermanos Lumière, llegó tempranamente a la Argentina. El 28 de Julio de 1896 se proyectan las primeras películas en el Teatro Odeón de Buenos Aires. Entre esas primeras imágenes en movimiento vistas por espectadores porteños, se encontraba el famoso film de los hermanos Lumière *L'Arrivée d'un Train en Gare de La Ciotat* (1895). El cinematógrafo generó el primer intercambio visual de culturas y geografías en la ciudad, fomentó la concurrencia de diferentes públicos, entre los que se

encontraban las clases populares, los estudiantes y algunos sectores curiosos de la burguesía urbana.

Un año más tarde el fotógrafo Eugenio Py filma la que será considerada la primera película argentina *La Bandera Argentina* (1897). Diecisiete metros de celuloide donde aparece la insignia nacional ondeando en el mástil de la Plaza de Mayo. El cirujano Alejandro Posadas filma un breve documental científico titulado *Las operaciones del Dr. Posadas* (1899), registrando una extirpación de un quiste mediante una técnica quirúrgica desarrollada por él mismo.

Las primeras películas argentinas se concentraron en imitar las producciones europeas y estadounidenses. El primer noticiero documentativo se produce el 25 de octubre de 1900, Py registra el desembarco del presidente de Brasil Manoel Ferraz de Campos Salles, quien se abraza con el presidente de Argentina Julio Argentino Roca, apareciendo también el ex presidente Bartolomé Mitre. Se le conoce a esta época como el documental modernista, donde su intervención es principalmente la construcción del Estado y de la sociedad argentina, siendo utilizado para ilustrar, de manera expositiva, lo que acontecía en las elites porteñas primordialmente. Los registros cinematográficos eran inauguraciones de obras, actos públicos, encuentros políticos, toma de posesiones, desfiles militares, entre otros momentos históricos, que se exhibieron en las pantallas hasta la década del cuarenta. Este cine primitivo sentaría las bases de los primeros films de propaganda.

Recién en 1915, el italiano Federico Valle aparece con reportajes, noticieros, y como continuador de una línea documental, en la que surge poco tiempo después como competencia Max Glücksmann con la famosa "Casa Lepag". Federico Valle por su parte, como lo cita Guy Hennebelle a Octavio Getino "Se consagró principalmente a la realización de documentales que reconstruían bastante bien la realidad del país, situándolo en el marco de un panorama culturalmente influenciado por numerosos intelectuales que muy a menudo subestimaban la realidad bajo todas sus formas" (1981, p21). Valle tuvo una cuantiosa producción al realizar 500 ediciones de su *Film Revista Valle*, como llamaba a sus producciones, durante el gobierno radical de Hipólito Yrigoyen.

El golpe militar del Gral. Uriburu en 1930, y los gobiernos que le siguieron, trajeron consigo una fuerte represión política y censura. La falta de apoyo y financiación por parte del gobierno, y la suma de otros factores llevaron a la quiebra de la Cinematografía Valle y de la empresa de Glücksmann. En esta década, la cual fue llamada la década infame, los pactos económicos con Inglaterra y el golpe que produjo la crisis del 1929, generó un proceso de industrialización para poder abastecer al país. En este contexto surge la industrialización del cine y el nacimiento de la época de oro del cine argentino. Convirtiéndose para ese entonces, la Argentina, en el principal productor y distribuidor de Latinoamérica, en donde se toma como modelo el sistema de producción hollywoodense, con el desarrollo del cine sonoro, la apertura de laboratorios modernos y la génesis del star-system criollo.

Con la llegada del gobierno del Gral. Juan D. Perón y por consiguiente el fenómeno político conocido como el peronismo, se toman medidas proteccionistas para la defensa de la industria cinematográfica argentina, estableciendo la cuota de pantalla. La época de oro del cine argentino comienza a decaer por la política neutral que dispuso el gobierno peronista en el marco de la Segunda Guerra Mundial, produciendo una exclusión por parte de los Estados Unidos de América en la exportación de material virgen, y la restricción de la distribución del cine argentino en las salas europeas y latinoamericanas, limitando la producción local cinematográfica.

El cine documental recién a comienzos de la década del cincuenta vuelve a ser mencionado en las historias del cine argentino. Un movimiento conocido como Nuevo Cine Argentino surge a través de una generación de jóvenes cineastas. Sin embargo, estos realizadores aún cuando en sus películas tocaban temáticas que expresan la realidad social y política del país, no se planteaban como un género a profundizar o una tendencia, sino como el resultado de las limitaciones económicas, adoptando de forma similar el modelo de producción generado por el Neorrealismo italiano, producto de la crisis que afectaba a toda la industria cinematográfica en ese momento.

Este género no se planteará como una alternativa consciente y buscada de expresión artística, social y política sino recién hacia finales de la década, con el santafesino Fernando Birri quien poseía estudios de cine en el Centro Sperimentale di

Cinematografía Di Roma, Italia. Birri, en la búsqueda de expresión artística, social y política, planteará como alternativa la creación de la Escuela de Cine Documental de Santa Fe (EDSF) en 1956, declarando el propio Birri, "la necesidad y el inicio de realizar un cine nacional, realista y crítico" (Birri, 1964, p3). Se crea así, un espacio de enseñanza que socializa el conocimiento y donde asisten a clase distintos grupos sociales, entre los que se encontraban amas de casa, estudiantes, obreros, empleados, entre muchos más; siendo la primera escuela de cine en su tipo de Latinoamérica.

La opera prima de la Escuela bajo la dirección de Birri y un grupo de alumnos de las generación del 56/58, es la película *Tire Dié* (1960), primera en su tipo en América Latina considerada la "encuesta social filmada" que abrió una línea dentro del cine documental como recurso estético-político, tomando una realidad social de los chicos que piden monedas en las vías del tren. Utiliza recursos estéticos y narrativos revolucionarios y políticos e influye a un sinnúmero de realizadores cinematográficos de toda Latinoamérica.

Tomando historias de la realidad social, cultural y política de Argentina, Fernando Birri realiza una mirada crítica e independiente bajo un método de acercamiento dialéctico a los conflictos sociales.

En los años sesenta, con la tensión y procesos políticos que vive América Latina, las distintas dictaduras militares, el triunfo de la Revolución Cubana y las luchas contra las

desigualdades sociales que imponen los Estados opresores, se inicia una línea de cine documental heredera de la escuela de Fernando Birri, la cual posee un carácter de acompañamiento para la concientización ideológica que llevaban algunas organizaciones políticas.

El documental del boliviano Humberto Ríos, *Faena* (1960), realiza una alegoría de la sociedad de consumo cuya historia transcurre en el matadero. Los empleados de un frigorífico que son los protagonistas, al igual que las reses sacrificadas, se enfrentan todos los días ante la muerte, la desigualdad y el consumo. Esta forma narrativa, dota al film, de una reflexión poética sobre la muerte, el trabajo y el consumo, permitiendo hacer hincapié en la sociedad de consumo y la muerte que lleva ésta consigo para poder seguir consumiendo.

Posteriormente, Humberto Ríos estuvo presente en el campo de la docencia, y uno de sus discípulos es Raymundo Gleyzer, con el que posteriormente trabajaría en sociedad en el documental *México, la revolución congelada* (1973).

Fernando Solanas se une con Octavio Getino para crear el grupo Cine Liberación y con esta unión, su primera obra cinematográfica *La Hora de los Hornos* (1970). Este documental de 260 minutos de duración hace un uso innovador del material de archivo, filmaciones televisivas, entrevistas, gráficas, reconstrucción ficcional y reality. Pino Solanas desarrolla la discusión a lo largo de la película acerca de los planes neocolonialistas de las potencias imperialistas, el sistema

capitalista impuesto, las posiciones del peronismo, la revolución como instrumento político y las luchas de la clase obrera. El documental tiene su desenlace en el llamamiento a la lucha armada en el contexto del proceso de liberación nacional, generando un nuevo quiebre en la cinematografía argentina, a la vez incita a tomar acción por parte del pueblo latinoamericano para evitar por todos los medios el intervencionismo estadounidense.

A continuación, Cine Liberación presenta el manifiesto del *tercer cine*, donde le propone al público debatir, sacar hipótesis, conclusiones propias y seguir construyendo la historia. Manifiesto que influenció a los nuevos realizadores cinematográficos. Este manifiesto marcó con gran fuerza la obra posterior de Raymundo Gleyzer y la formación del grupo conocido como Cine de la Base. Aunque con un cine militante, el colectivo se alejaba de la posición peronista que presentaba Cine Liberación. Cine de la Base está vinculado con el Partido Revolucionario de los Trabajadores y el Ejército Revolucionario del Pueblo (PRT-ERP). Se destaca en 1974 la realización del documental *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (1974). Donde se expone el proceso de la lucha por condiciones de salubridad en una fábrica donde los obreros morían de saturnismo. Se incluyó una entrevista al abogado Jorge Ortega Peña que concluido el film, fue asesinado por la Alianza Anticomunista Argentina, mejor conocida como la triple A.

El registro del director plasma la olla popular, las movilizaciones por parte de los obreros y el triunfo de la lucha, además de la denuncia del asesinato de Ortega Peña.



La década de los setenta se caracterizó por un cine documental argentino sometido a la censura y que sólo por medio de la clandestinidad pudo llegar a salir a flote. Además con el asesinato y desaparición de los realizadores por parte de la triple A, entre los que se encontraban Raymundo Gleyzer, Pablo Szir, Enrique Juárez y Jorge Cedrón. Además del exilio que sufrió Fernando Solanas y los demás miembros del Cine Liberación y Cine de la Base, dejó un bache en la industria cultural cinematográfica del momento, quedando la sociedad argentina huérfana de una propuesta documental de denuncia, tan urgente en aquel momento para mostrar en la Argentina y el mundo la atroz realidad planteada por la dictadura militar.

Ya en los ochenta, la dictadura militar se hace insostenible. La sociedad argentina comienza a tener destellos en oposición al régimen. Con las movilizaciones obreras por parte de la Confederación General del Trabajo (CGT) y la derrota en la guerra de las Malvinas ante Inglaterra, se inicia el periodo de transición hacia la democracia. El film de Carlos Echeverría *Cuarentena* (1983), se concentra en el regreso del escritor Osvaldo Bayer de su exilio en Alemania. Donde se proyecta la Argentina preelectoral, y el cambio social que sufre la ciudad de Buenos Aires, ante una dictadura en decadencia. Resurge hacia fines de la dictadura el documental como cine testimonial y de denuncia, un cine que puede llegar a considerarse la continuación del cine militante de los setenta, luego de un largo interregno o paréntesis.

En 1983 Miguel Pérez, un montajista de gran recorrido, el cual había trabajado con Jorge Cedrón en *Operación masacre* (1973), realiza su obra prima como director con el documental *La república perdida* (1983) donde, mediante el uso del archivo, realiza un recorrido por la historia entre el primer golpe militar de 1930 hasta el de 1976, llevando una gran cantidad de público a las salas y siendo un documental proyectado inclusive en las escuelas del país.

Este cine documental se identifica por el juicio crítico que los documentales realizan a las dictaduras que han golpeado a la Argentina. La investigación a los militares implicados en desapariciones, masacres y secuestros, tratando de evidenciar la impunidad e hipocresía que ha vivido la nación durante los gobiernos militares. Además de la liberación de los presos políticos y el restablecimiento de la democracia por parte del gobierno de Alfonsín.

A mediados de los años ochenta algunos realizadores trabajando bajo formas de producción de cooperativas, en forma individual otros, fueron logrando lentamente, en el contexto de la cinematografía nacional dedicada principalmente a la producción del cine de ficción, un espacio para el desarrollo del cine documental. Entre los que se destaca Marcelo Céspedes con *Hospital Borda... Un llamado a la razón* (1986), Tristán Bauer y su documental *Ni tan blancos, ni tan indios* (1985), Carlos Echeverría con *Juan: Como si nada hubiera sucedido* (1987), entre otros más.

Con la caída del gobierno de Alfonsín, llega a la presidencia el peronista Carlos Menem. Con un gobierno basado en la mentira, la venta del país y el montaje de una economía falsa, se producen cambios sociales y económicos devastadores, que incluían la privatización de los recursos estratégicos y la venta o cierre de las empresas estatales. En este escenario, la producción cinematográfica decayó por el recorte a los subsidios y créditos. Pero un impulsó desde la oposición y desde el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), logró la implementación de la ley de cine que a mediados y finales de los noventas dio como resultado un incremento en la producción de largometrajes documentales en 35mm, la cual ya se había iniciado tímidamente en los ochenta.

Al igual que en otras industrias cinematográficas, la aparición del video permitió una gran explotación por parte de los nuevos realizadores al reducir notablemente los costes de producción y dar las facilidades de acceso a sectores sociales y geográficos que nunca antes se habían podido registrar ante una cámara. Además de la experimentación de nuevos productos audiovisuales y la fácil y lucrativa distribución que permitía el nuevo formato.

Sin embargo, el cine documental comenzará a tener mayor visibilidad recién hacia fines de los noventas. Los temas abordados, por realizadores de documentales como Andrés Di Tella con *Prohibido* (1997) y *Montoneros, una historia* (1998), Pablo Rayero y *Dársena Sur* (1998), Federico Urioste y su obra *Hundan al*

*Belgrano* (1994), son preferentemente de carácter social o político, y harán especial hincapié en historia relativas a la reciente dictadura, la guerra de Malvinas y la crisis social. No obstante, en cuanto a la forma, comienzan a filmarse otras temáticas que se irán incorporando progresivamente en la narrativa documental de lo que Nichols denominará a partir del 2001 la "modalidad performativa". Estos es, la introducción del narrador como eje del relato, entrando en temas que abarcarán desde el tango hasta la historia de la televisión en la Argentina.

Otro fenómeno que surge en los noventas es la nueva formación de grupos de realizadores donde se da la transdisciplinariedad (documentalistas, artistas, escritores, estudiantes y profesionales de otras disciplinas). Que se dedican a la realización, estudio, distribución y a su vez realizan un análisis académico del cine documental en Argentina. Entre éstos grupos emergentes se encuentran DOCA, Los Documentalistas, El Puente, Cine ojo y muchos más; expandiendo la producción cinematográfica de documentales, con distintas temáticas, tanto políticas, sociales y culturales. La apertura de nuevas escuelas y universidades dedicadas al cine, sumadas a las ya existentes también propusieron nuevos grupos de trabajo y nuevos modos de producción, que enriquecieron la producción existente, lo que permitió el reconocimiento de nuevos directores, productores y profesionales en el medio.

Un día después de la caída del Gobierno de Fernando de la Rúa el 21 de diciembre de 2001, causada la renuncia por la

movilización del pueblo en las calles, se realizó la asamblea fundacional de la Asociación de Documentalistas de la Argentina (ADOC). El motivo del surgimiento de ésta y otras agrupaciones fue la necesidad de crear una entidad en donde los documentalistas pudieran discutir sus problemas y sumar fuerzas para realizar acciones en común dado el paulatino crecimiento de la industria y producción cinematográfica.

El relato en primera persona, tendrá su auge a partir de los noventa en el país. Muchos directores inician sus producciones documentales con relatos mucho más subjetivos, en donde tanto la voz como la imagen misma del realizador señalarán no sólo la conciencia de otros modos de intervención en la realidad sino de la manera en que ella, no es sino el resultado de encuentros personales entre el que filma y lo que se está filmando. Este modo de documental de tardía aparición, emerge revelando una creatividad distinta, y construye a un espectador diferente. Algunos de los que pertenecen a esta modalidad son Marcelo Céspedes con *Jaime de Nevares: Último viaje* (1995), *Los rubios* (2003) de Albertina Carri, *Por la Vuelta* (2002) dirigida por Cristian Pauls, el documental de Sergio Wolf y Lorena Muñoz *Yo no sé que me han hecho tus ojos* (2003), también *Tierra de Avellaneda* (1996) de Daniele Incalcaterra, entre muchos más.

En esta última década, el cine documental argentino ha revivido y tomado nuevamente fuerza, con los subsidios y créditos que otorga el INCAA, la trayectoria en los festivales que se han abierto con las últimas producciones, las nuevas formas de

distribución por medio de internet y la evolución del cine digital de alta definición.

Autores referenciales como Fernando Solanas con documentales como *Memoria del saqueo* (2004) y *La dignidad de los nadie*s (2005); y Jorge Lanata, reconocido periodista del medio, con la película *Deuda* (2004); han permitido que los nuevos realizadores cinematográficos de documentales, exploren nuevos caminos, historias y modos de producción, y bajo un gobierno que no censura exhaustivamente, se obtengan nuevos espacios de exhibición, crítica y puntos de vista. Estos fenómenos generan el crecimiento de pantallas de exhibición en la Argentina y en el mundo la dan un reconocimiento en general en los distintos festivales internacionales.

El surgimiento de estos numerosos realizadores nuevos, que se suman a la producción de cine documental con obras desafiantes, originales y creativas, siguen diversas trayectorias. Algunos de los nuevos realizadores sólo entran al circuito del documental a modo de ensayo o por los bajos costes de producción en sus primeras obras cinematográficas para seguir luego con un recorrido en la ficción, otros sólo producen una única obra, y otros cineastas ya reconocidos en el cine de ficción se internan en este cine vigoroso, el cual a su vez está lleno de historias, personajes y relatos.

Se habla en esta etapa además de un nuevo cine denominado "piquetero". Esta línea de películas argentinas o "subgénero" sería difícil de definir en cuanto a las características que lo

conforman. Sólo es una denominación que unifica temáticas de varios films documentales que tienen por protagonistas a protestantes (piqueteros), desocupados u organizaciones sindicales que luchan por los derechos del trabajador, la explotación y la desigualdad. EL cine piquetero está circunscrito al cine documental político. Los principales rasgos son el bajo presupuesto y el poco apoyo que tienen estas producciones, la presencia de drama o historia de vida, la ausencia de actores y la intervención por parte del realizador.

Quizás lo que mejor defina el carácter de muchos de los filmes del último período es la ambigüedad entre realidad, documental y ficción que expresan, superando el dogmatismo que consideraba al documental como cine con un tratamiento ético en especial hacia lo real, estos films se sinceran. En definitiva, la búsqueda del relato cinematográfico es anterior a cualquier búsqueda de verdad, realizando los documentalistas saltos entre lo que es un actor, un actor social y un actor natural.

El conocimiento de la historia del cine documental argentino y de sus referentes es un aporte para comprender la realidad desde una perspectiva crítica, para desarrollar un discurso coherente, creativo y comercial. Representación que a lo largo del tiempo se nutrió de múltiples fuentes artísticas y políticas que buscaron comprender, transformar y denunciar fenómenos sociales y que lo lograron a través de grandes obras cinematográficas.

## **5. La premisa, la investigación y el guión**

El subdesarrollo no es consecuencia de la superveniencia de instituciones arcaicas, de la falta de capitales en las regiones que se han mantenido alejadas del torrente de la historia del mundo por el contrario, el subdesarrollo ha sido y es aun generado por el mismo proceso histórico que genera también el desarrollo económico del propio capitalismo. (Gunder-Frank, 1963, p 17).

El desarrollo de un proyecto cinematográfico está sujeto a muchas variables. Cada obra cinematográfica al igual que la mayoría de las demás obras de arte, posee un sistema de producción irrepetible y que a su vez responde a la matriz de la industria. El cine documental no es una excepción, además a diferencia del cine de ficción, muchas de las secuencias, escenas y tomas son filmadas bajo la espontaneidad y la suerte en muchos casos, haciendo irrepetible lo capturado en el celuloide o sensor.

El realizador, en la mayoría de los casos, parte de una idea o una experiencia personal. El escritor debe construir una oración con sentido para llegar a una premisa base, fundamental en el relato cinematográfico, resume en pocas palabras el "qué" se va a narrar, adicionalmente le permita al director llenar de sentido el film, sea un proyecto realizable sin ser costoso, facilitar un despliegue creativo y novedoso que guste al público para que tenga acogida en los festivales y tome un rumbo comercialmente viable.

Antes de empezar la elaboración de un documental se debe preparar un proyecto cinematográfico. Éste consiste en escribir los requerimientos dramaturgicos, es decir, personajes,



situaciones, cierto tipo de conflicto, tensiones, clímax. Por ello, no importa la duración del documental, ya que va a requerir la misma estructura y los mismos componentes. Entonces, se recomienda dividir el proyecto de documental en varias etapas, ya que, como se ha dicho anteriormente, el documental es una creación y no un mero reflejo de la realidad sin ninguna posibilidad de creación.

Escribir un guión es un proceso que evoluciona constantemente, sufre de cambios a menudo y avanza continuamente. El autor debe cruzar por una serie de etapas para lograr darle cuerpo y sentido dramático a la idea. El proceso de escritura y creación para llegar a un guión con sólida construcción, es el mismo para todos los tipos de escritura, lo único que cambia es la forma.

### **5.1. La Premisa**

Al iniciar la búsqueda de un buen tema y plasmar la idea en él, hay unas cuantas preguntas esenciales que el realizador o escritor cinematográfico debe hacerse a sí mismo: ¿Hay algún sector sobre el cual dispongo de información suficiente, e incluso una opinión? ¿Me siento vinculado con él, desde un punto de vista emocional o particular? ¿Podré hacer justicia al tema? ¿Siento el impulso de aprender más sobre el tema? Estas preguntas están enfocadas a calibrar hasta qué punto el realizador se encuentra realmente implicado con la idea y el tema.

Generalmente la premisa es tomada en la industria bajo el título de *Story line*. Es el término para designar con el mínimo de palabras posibles el conflicto matriz de una historia. Su construcción no abarca más de cinco oraciones. Un buen story line debe contener lo esencial de la historia, es decir, la presentación, desarrollo y resolución del conflicto; contexto donde ocurre la historia y se genera el conflicto; y los personajes principales (protagonista y antagonista).

El funcionamiento de la premisa depende del talento y punto de vista del autor. El guión al tener un desarrollo orgánico que cambia y avanza continuamente, no llega a ser el mismo del inicio. En realidad, la premisa sirve de base, de punto de partida y es bastante flexible. El story line es considerado como la mínima expresión del conflicto y la más breve sinopsis del film. Al estar enfocado y tratarse sólo de la concreción del conflicto matriz no hace falta hablar ni del tiempo, ni del espacio, ni de la composición de los personajes.

La primera función de la premisa, es representar el *qué*. Ya los personajes, el contexto específico y punto de vista, llegan por si solos si se tiene una premisa armoniosa. Abundantes oraciones son tomadas como premisas, pero está en el autor y realizador, descartar aquellas que no funcionan dramáticamente al no tener un buen conflicto, el cual es vital para la premisa.

## 5.2. La investigación

La idea es la matriz del trabajo. Pero ¿cómo se llega a tener una idea? Hay muchas maneras de lograr tenerla, pero son pocas las que cinematográficamente hablando son viables, aun más en lo que se refiere al cine documental. Hay toda una experiencia que tiene que ver con la mirada, observar el entorno con ojos críticos y creativos a la vez. Coincidiendo la experiencia del realizador con cierta ideología para ver el sentido de las cosas o de la misma vida. Pero a su vez, dentro de la idea hay que hacer una investigación, que va a permitir arribar al tema.

La cuestión es que el tema regularmente se encuentra oculto, incluyendo que hay diversos temas subyacentes dentro de la idea. Por lo que directamente debemos ahondar en la investigación que debe abordarse por muchos lados. Comenzar con la bibliografía existente, seguir con una investigación gráfica, continuar con una investigación sensorial, encontrar a los actores sociales y que ellos relaten sus historias extraoficiales, preguntar a distintas personas las inquietudes e hipótesis generales, contextualizar y estudiar la historia, entre muchas más metodologías de investigación.

Ninguna película documental debe estar descontextualizada. El contexto en la cual nace la idea tiene que tener claras nociones de tiempo y espacio, porque es la única forma de poder relacionar un discurso humano frente a la Historia. Ya que la Historia no es ambigua, son hechos que pasaron en un tiempo y

espacio. El historiador toma esos elementos y los interpreta, al igual que el realizador.

Ya construida la idea y seleccionado el tema, se afronta la investigación preliminar que permite elaborar posteriormente una propuesta escrita. Existen muchos métodos para realizar la investigación, pero será el propio tema el que nos marque la pauta de la metodología a utilizar en la investigación. Además de ser realistas al analizar y decidir las posibilidades que contiene el film, también se debe tener en cuenta la capacidad de ser realizado coherentemente y de manera funcional en el momento de la producirlo.

Igualmente, entre las distintas metodologías de investigación existe una serie de pasos fundamentales que cubren el proceso de investigación, que no necesariamente en todas las producciones es de uso obligatorio el orden propuesto por [Nichols \(1997, p. 98\)](#), ya que cada producto cinematográfico es único e irrepetible. Pero como los realizadores de documentales suelen tocar varios temas al mismo tiempo, la mayoría de los dossiers se redactan cuando la investigación sólo se ha llevado a cabo en parte, no cuando realmente está finalizada. Generalmente se produce un tiempo muerto mientras se buscan los medios de financiación.

En primera instancia hay que definir un modo hipotético de abordar el tema, para saber realmente el fin del documental. Seguido de una relación de las secuencias de acción, empezar a

realizar un armado de la estructura del film, basada en la poética aristotélica.

Después comprobar que la idea corresponda con la realidad o el punto de vista, asegurándose que lo que se pretende rodar sea posible, que los permisos y las cesiones de derechos sean de fácil acceso, el presupuesto sea abordable, que el tema sea de simple acotación, que no se haya realizado anteriormente un film con la misma hipótesis y una vez solucionado lo anterior, pueda definir los objetivos y la estética que va a poseer la obra, así como los contenidos que directamente no se van a tratar y el estilo que, en definitiva, caracterizará la producción cinematográfica.

Realizar el trabajo de campo asegurándose que se conocen las costumbres, rutinas y ritmos en los que se mueven los actores sociales. Se hace una lista de lo que es normal y de lo que resulta atípico. Decidir quiénes son los protagonistas y aun más importante los antagonistas, además del papel que cada uno va a cumplir en la historia.

Se continua con el desarrollo y reformulación de la hipótesis de trabajo, ya que con lo investigado la definición inicial ha variado. Sin esta premisa clara, no se sabrá nunca lo que se va rodar, ni cómo hacerlo.

Concretar una entrevista previa, donde se calificará la actitud de los personajes ante las preguntas a que van a ser sometidos, para leer la posible reacción frente a la cámara y la presión del entrevistador. Además para comenzar a intuir las respuestas, pero guardando las preguntas más importantes para el

rodaje y así no perder la espontaneidad. Asimismo, si se tiene un buen registro sonoro, puede llegar a ser utilizado directamente en el montaje con una voz en off, para recalcar alguna secuencia visual en especial.

Finalmente, hay que revisar por última vez el borrador de la investigación, para estar seguro que el enfoque e información necesaria se encuentra en el texto y así comenzar la escritura del guión. El mapa conceptual presentado en la figura 1, expresa de manera sistemática el recorrido de la investigación hasta realizar el primer ensamble de la película documental.

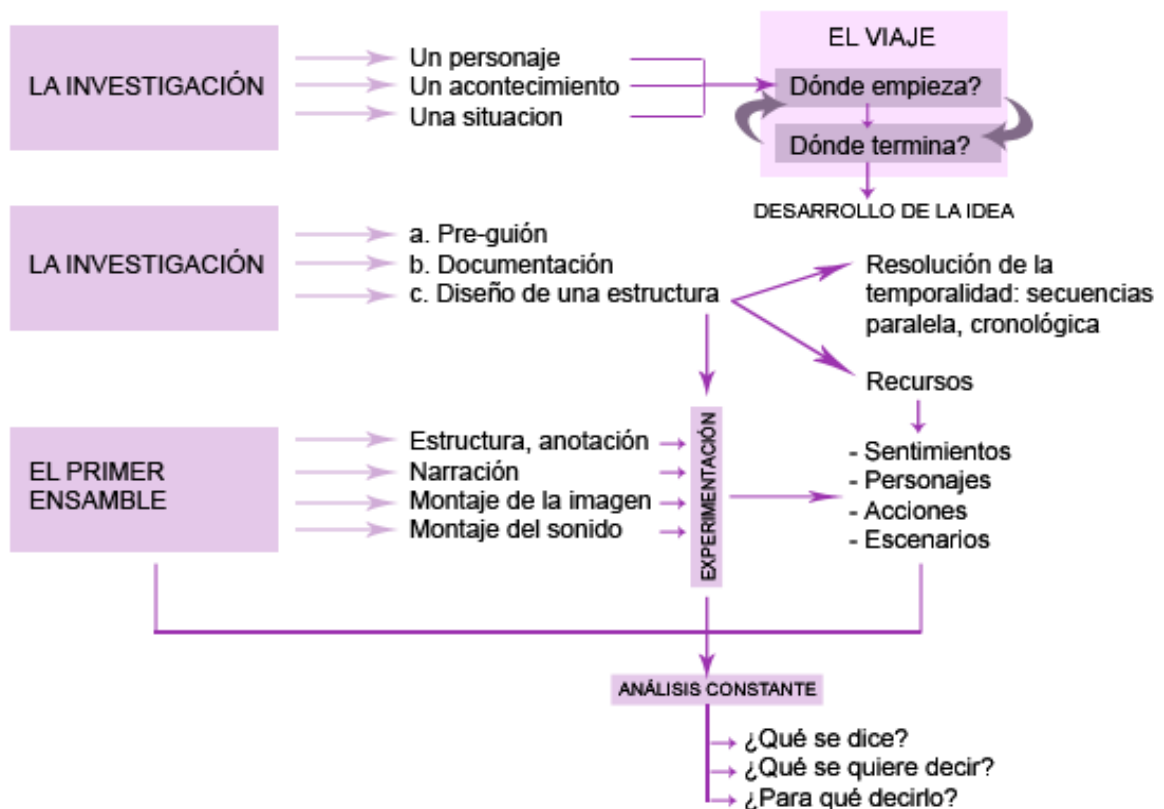


Figura 1: Mapa conceptual de la investigación en el documental.

Fuente: Ríos, H. (2007). *Introducción al cine documental*. Buenos Aires: Cefopro.

### 5.3. El Guión

Para la elaboración de un guión documental, ya debe estar resuelta la premisa. El autor necesita conocimientos previos a través de los cuales ir introduciendo el guión, sobre la percepción que se tenga de la realidad tocada por el tema seleccionado y un primer punto de vista construido. La escritura del guión documental, su labor de creación debería ir encaminada a mejorar su capacidad para hacer entender la visión del autor sobre un determinado tema. Dicha visión se organizó principalmente en forma de hipótesis o premisa, dependiendo del modo de documental, para transmitir de la mejor manera posible un mensaje, utilizando para ello recortes de la realidad, y por medio de una cámara DSLR (Digital Single-Lents Reflex), creando al fin y al cabo una lectura propia del tema.

La principal dificultad en la elaboración de un guión para una película documental, es la imposibilidad de saber con seguridad con que se va a encontrar el realizador a la hora del rodaje. Esto no quiere decir que los documentales no tengan guión, sino que se cierran más tarde que en un film típico de ficción, además del mayor número de imponderables que lleva el desarrollo de un proyecto documental.

El imaginario social posee el concepto *a priori* sobre la elaboración de guión para documental que sólo es realizado para conseguir subsidios, ganar convocatorias o concursos, que prácticamente la escritura elaborada con un fin didáctico no existen. El guión para el documental es tan necesario, como lo es

para el cine de ficción. Si bien es cierto que se trata de una herramienta transitoria para producir la película, el realizador de documental no rueda vacío, sin algo entre sus manos que plasme y organice su imaginación. De la nada no pueda sacar un film. Si sale con su cámara desesperado, sin saber en qué fijar el punto de vista, va a llegar a crear una película que no trasmite nada. Una película documental necesita sin duda la escritura de un guión, con un inicio, desarrollo y desenlace, con protagonistas y antagonistas, con locaciones y escenarios predeterminados, una iluminación premeditada, diálogos más o menos estipulados y algunos movimientos de cámara previstos de antemano.

Generalmente los guiones contruidos para este tipo de producción son un bosquejo de lo que se quiere plasmar, una idea contruida, alguna escaleta con prioridad en el plan de rodaje o una hoja con las preguntas que se van a realizar para las entrevistas.

El factor crucial para la realización del guión se encuentra en la elección de un guión cerrado o un guión abierto, ya que de todos los prerrequisitos que pide un productor para invertir en el film, el guión de documental, es el más difícil de satisfacer. Porque si el guión es bastante cuadrado, suprime la espontaneidad y la sorpresa en el momento de filmar. Si es excesivamente abierto se corre un importante riesgo de dispersión, inseguridad en la inversión y pérdida de la idea inicial (Guzmán, 1998, p13). Entre los dos el director está obligado a encontrar un punto intermedio, donde logre un equilibrio, además de realizar una investigación



íntegra, observar las locaciones de filmación y tratar de ver los diferentes puntos de vista del lugar.

La ventaja más significativa del género, es que el guión de documental se nutre en cada día de filmación y que más tarde, en la sala de edición, se vuelve a escribir. Por las circunstancias de la realización, al captar la realidad, aunque prevista con anterioridad, se mantiene abierta hasta el final. En realidad el montaje de un documental no presupone sólo cohesionar los planos, sincronizar el audio o musicalizar las secuencias, sino también finalizar con el guión planteado en un inicio. El guión en el documental está primero en la cabeza del director, luego en la sala de montaje.

La exploración y el descubrimiento de una idea son la causa frecuente y el punto de partida de un film documental, ya que la idea original desencadena todo el proceso. Una buena idea se reconoce porque propone un relato creativo, original y de aceptación casi inmediata, provocando el desarrollo potencial de una historia, con elocuencia automática. Por el contrario, un enunciado, una simple enumeración temática, no tiene ninguna utilidad para el desarrollo de la película. Ante todo un film documental debe proponerse relatar un suceso escondido de la sociedad, su naturaleza, política, entre otros elementos de interés. Una historia lo mejor articulada posible y además construida con elementos de la realidad. La idea igualmente debe estar cargada de la poética aristotélica, es decir, poseer un inicio, un nudo y desenlace, la cual permite desde su génesis tener coherencia para llegar a ser realizada cinematográficamente.

Un ingrediente esencial de cualquier documental es la evidencia de crecimiento o cambio. Hay documentales que son un fracaso porque sólo se refieren a una situación estática. Siempre que el presupuesto lo permita, una forma de evitar esto es filmando a lo largo de un período de tiempo, para que los cambios se puedan ir incorporando al relato. Los tiempos de rodaje de los documentales, la mayoría de las veces, se hacen en un solo bloque, y muchas de estas películas dejan al espectador insatisfecho de no haber visto el cambio paulatino al tiempo de la realidad, o algo que nunca llegó a desarrollarse. Lo mejor que se puede hacer para asegurar que la película tenga un desarrollo, es buscar una situación en la que se están produciendo cambios.

En ninguna otra área de la industria cinematográfica como lo es el género documental e independiente, lo que se denomina guión está tan cerca del plan de producción. El guión del documental se requiere en primer lugar para organizar y desglosar el rodaje, para parcelar el tiempo y el espacio cinematográfico, para saber que duración va tener aproximadamente cada secuencia y de esta manera el film en su totalidad.

Al trabajo previo de estructura del relato, con el conflicto definido, los personajes incluidos, a esos algoritmos deslizantes de la realidad, abiertos a través del encuadre del fotógrafo y el tipo de intervención que llegue a imponer el director en la teoría, lo llamaremos guión de documental.

Luego ese guión se abandona cuando se llega al rodaje, se redescubre el mundo y se localiza el "átomo dramático". Este átomo

es el mínimo sintagma de realidad, a partir del cual el realizador armará su película y por último su poética visión sobre esa realidad. Como lo afirma Patricio Guzmán "la discusión objetividad/subjetividad, no sólo está superada, sino que no es productiva." (Guzmán, 1998, p14). El documentalista asume su postura ante la realidad que retrata con su cámara.

## **6. Preproducción**

Para escribir el guión de una buena película hacen falta dos años, para rodarla dos meses, para efectuar el montaje dos semanas, para dar los últimos retoques dos días, para verla dos horas, y para olvidarla dos minutos, Joseph Leo Mankiewicz. (Tirard, 2006, p 134).

La etapa de preproducción de cualquier película es aquel en el que se adoptan todas las decisiones y se efectúan los preparativos para el rodaje y la posproducción. En lo que se refiere al documental, una vez terminado el guión, incluye la formación de un equipo técnico; seleccionar los dispositivos de filmación que serán necesarios; presupuestar el proyecto; obtener la financiación del film; y tomar las decisiones en cuanto al sistema, los detalles, el programa y los horarios de rodaje.

Cuanta más meditación se dedique durante esta fase de producción de la película a los distintos factores implicados, y más previsión se tenga sobre las posibles dificultades e inconvenientes que pueden surgir, mayor será la posibilidad de que el rodaje sea un éxito. Ya que uno de los puntos importantes es la correcta yuxtaposición de lo creativo con los costos de

producción. Y lo que es más importante, esta preparación será decisiva para hacer que el documental sea una entidad coherente. La dirección de un film documental, contrariamente a la creencia de que es resultado de una improvisación del momento, no es tanto un proceso de investigación espontánea, sino más bien una actuación basada en las conclusiones que se derivaron durante el proceso de investigación. Es decir, muchas de las tomas que se van a rodar tienen como fin el de juntar y verificar las distintas relaciones y esquemas subyacentes, las cuales fueron identificados anteriormente.

En resumen, la preproducción es un periodo de intensa gestión que tiene como objetivo calcular y reducir al mínimo los riesgos que se podrían presentar en la siguiente etapa. Una buena preproducción es aquella en la que se estipulan cada posible fallo y se previenen en todos los aspectos que se van a poner en marcha. Ya que en el rodaje, donde la exigencia es mayor, se contará con serenidad y confianza para superar todos los obstáculos.

### **6.1. El dossier**

Un dossier es una herramienta que proporciona una comunicación sobre la idea global del proyecto cinematográfico a realizarse. En él se ilustra de forma directa y clara la información necesaria sobre el film. La cual se utiliza regularmente para atraer inversionistas, productores y distribuidoras.

La palabra "dossier" es de origen francés y significa informe o expediente. Sea un producto, partido político, empresa, servicio, proyecto. El cual consta de realizar un portfolio con información en el cual se puede incluir documentación, expedientes, tablas, legajos, gráficos, videos, sumarios o informes. El dossier puede llegar a ser impreso o digital, o incluso una página web, donde se exponga los servicios, necesidades o la experiencia de trabajo. Por lo que es la carta de presentación para iniciar un emprendimiento empresarial, conseguir inversionistas o vender acciones o bonos.

Se incluye en el dossier el argumento del documental, el formato en el cual se va registrar, la experiencia del director, la productora, productores asociados, los subsidios que se han alcanzado, el elenco, las cabezas de equipo, los distintos canales de distribución, la participación en los festivales de cine tanto nacionales como internacionales, los beneficios financieros y artísticos de invertir en la película, el método de recuperación de la inversión y los tiempo de producción.

## **6.2. Elección del equipo técnico**

El primer profesional que se debe vincular con el proyecto desde su génesis es el Productor Ejecutivo, ya que deberá antes que nada, realizar un estudio sobre la factibilidad del proyecto, tanto de forma económica y financiera. Normalmente, dando que no hay una retribución monetaria abundante, el documental no tiene Productor y, por lo tanto, el Director también ha de reunir los

fondos que son necesarios para la película. "Se dice que el tener a un productor en el trabajo documental es un lujo. Los bajos presupuestos con que se realiza esta actividad o, en muchas ocasiones, la dificultad en el tratamiento de algunas temáticas que implica la participación de un mínimo de personas en la producción." (Ventura, 2008, p 1)

En la producción de un film documental el equipo de trabajo suele ser bastante reducido en comparación al cine de ficción, ya que la puesta en escena es sencilla y práctica. Regularmente se cuenta con bajos presupuestos y se duplican las labores por parte de cada cabeza de equipo. Normalmente se omite la presencia del rol de arte al no tener que reconstruir o ambientar una locación o escenario complicado. Solamente con un utilero-carpintero y un maquillador-peluquero se suple esta área. Pero si el documental exige una reconstrucción de los hechos, el tratamiento de aquellas escenas o secuencias se toman de igual manera que la producción de una película de ficción.

Es de vital importancia que el editor o compaginador observe al final de cada jornada el material registrado e informe al director sobre lo logrado en la cinta, para poder continuar sobre la marcha y después no tener que realizar retomas o que el sentido y el punto de vista previsto con anterioridad del documental se pierda por la inmediatez de lo tomado en cámara. Al igual que el director de sonido, que debe capturar con afinidad los diálogos de los personajes que muchas veces se encuentran en lugares donde la contaminación auditiva es bastante alta y depende de él que se registre de la mejor forma.

Una vez concentradas las principales cabezas de equipo, se contacta con el resto del personal. Generalmente los cabezas de área o rubro, proponen los nombres de los otros técnicos necesarios. Ya que por ejemplo el primero ayudante de cámara o foquista, tiene a cargo el foco óptico en la cámara, lo cual se deposita una extrema confianza en su trabajo. Ya que en su eficacia y profesionalismo, depende que no se realicen repeticiones o se pierda material de suma importancia, por lo que el director de fotografía regularmente exige la presencia de su ayudante de cámara de confianza.

En términos generales la organización del equipo técnico dividido por roles para el documental a realizarse están divididos de la siguiente forma como lo ilustra la figura 2:

<b>Dirección</b>	<b>Producción</b>	<b>Fotografía</b>	<b>Arte</b>	<b>Montaje</b>	<b>Sonido</b>
Director 1er ayudante	Productor Ejecutivo Jefe de Producción 1er ayudante	Director- camarógrafo Foquista Gaffer Steadycam	Director Maquilladora -peluquera- vestuarista	Montajista Compaginador	Director Microfonista

Figura 2: Mapa Organización del equipo técnico para un documental dividido en roles

Las cabezas de cada área tienen bajo su control el trabajo específico de los mecanismos técnicos, buscados por el director a lo largo de la producción del documental. El Director tiene como función primordial comandar ya que tiene en teoría, gran parte de la película en su cabeza, es vital que el realizador motive al equipo ya que como todos los seres humanos, se tienen bajas y altas anímicas que puede afectar el rendimiento considerablemente.

Finalmente el Director debe cohesionar y engranar las distintas fortalezas del personal humano para que se mimeticen en la vida de los actores sociales.

El Director de Fotografía es el responsable de solicitar los equipos de cámara y filmación, de comprobar y ajustar dichos equipos aparatos cuando sea necesario. Debe conocer perfectamente los principios sobre los que se basa su funcionamiento y darle una estética. Adicionalmente, es responsable del manejo de la cámara, sus movimientos, seleccionar la lente, la exposición y control de la obturación. En la mayoría de las puestas de escenas tiene la capacidad de elegir el encuadre a excepción que el Director indique un plano específico. El Director de fotografía ha de ser decidido y hábil, no pedir permiso y avanzar con la cámara. En la etapa posterior que es la posproducción, generalmente él es responsable de la colorimetría y el raccord del color.

En la preproducción se realizan las distintas pruebas de cada área técnica, para iniciar con el desarrollo de las actividades. Por ejemplo el equipo de fotografía inicia con las pruebas de materiales, cinta, cámara y lentes. Además a la gran cantidad de tareas es recomendable descentralizar y delegar las funciones de producción, ya que cada rama posee una experiencia en su campo que no se explotaría del todo si no se confía en su trabajo.

El Director de Arte en la producción de una película documental no tiene tanta relevancia como en el cine de ficción, con excepción del documental dramatizado que se basa en la



recreación. En los otros tipos de cine documental, se concentra en la ubicación de locaciones, algo de maquillaje naturalista para un entrevistado que lo llegue a necesitar, al igual que vestuario, y estar atento que no hayan incongruencias contextuales en el arte de la película.

Las otras cabezas de rubro, cumplen las funciones similares a las realizadas por sus homónimos en el cine de ficción, lo que los diferencia, es la reducción en el personal técnico y los bajos presupuestos con los que se enfrentan constantemente esta clase de producciones cinematográficas.

### **6.3. Presupuesto**

Una de las bases para que una película sea un éxito, independiente de que sea documental o ficción, se encuentra en el aprovechamiento al máximo de los recursos que se tienen para realizar una producción cinematográfica. El presupuesto es una herramienta básica para medir cuantitativamente los costos que se sobrevendrán a lo largo del proceso de la producción.

El presupuesto general regularmente se le divide en tres grandes partes: presupuesto *bajo la línea*, presupuesto *sobre la línea* e *imprevistos*. Según Kamin, "el primero se refiere a los factores que se tienen determinados y que están claramente definidos en el mercado" (2001, p44). Es decir, aquellos gastos que independientemente quien los aborde no cambian su valor y que se encuentran establecidos social y económicamente por el lugar

donde fueron estipulados. Caso tal puede llegar a ser el valor de la gasolina, el catering, los técnicos de bajo perfil, papelería, la cuenta llegaría a ser muy amplia. Pero lo que los caracteriza, es que pueden ser sustituidos y la producción en sí, no se vería afectada a gran escala. El presupuesto bajo la línea generalmente lo arma el Jefe de Producción, la ayuda del Asistente de Dirección y supervisado por el Productor Ejecutivo.

Caso distinto al presupuesto sobre la línea que, "está formado por los costos que implican decisiones políticas por parte de la producción de la película en relación a los gastos y sólo son accesibles para los niveles empresarios y gerenciales. Se trata de los montos relacionados con el talento interviniente y cuya participación adquiere una destacada importancia en los resultados finales" (Kamin, 2001, p44). Son los considerados generalmente como estrellas o que su intervención en el film es crucial para su éxito comercial y artístico. Aquellos que su participación o no en la producción modificarían drásticamente la ejecución final de los objetivos a conseguir, por lo que son el factor primordial que infla a un presupuesto, y es la base del modo de producción cinematográfico que opta Hollywood. Entre los que entran en el presupuesto sobre la línea incluyen al elenco, cabezas de equipo, locaciones e inclusive el mismo Productor Ejecutivo.

Como todo emprendimiento empresarial, de inversión o industrial, se debe tener en cuenta los riesgos e imprevistos que pueden a llegar acontecer. Por lo que, se debe tener un espacio destinado al cálculo del porcentaje de riesgos, que varía según

sea cada producción. Ya que es muy distinto llegar a filmar un documental en la ciudad, a salir a filmar en un desierto o internarse en una zona de guerra o extrema pobreza, entre muchos otros factores que pueden llegar a modificar la cifra presupuestada para este ítem. El Productor Ejecutivo se encarga de cuantificar y proteger la producción de cualquier peligro financiero. Asimismo de tramitar los seguros para no sufrir un riesgo de bancarrota o iliquidez en el rodaje por culpa de un accidente o suceso de este tipo.

No existe un modelo único para realizar el presupuesto, y mucho menos uno para la realización de un documental. Ya que las distintas variables que conlleva cada proyecto y las particularidades que cada uno comparte se haría bastante ambicioso gestionar un modelo igual para todos. El método que sugiere es la división de los distintos ítems a cuantificar por medio de un *presupuesto por rubros*. Teniendo en cuenta lo que Kamin a la vez indica "En términos generales, producciones que no se interrumpen en su desarrollo cronológico, que se ajustan a los acuerdos preexistentes entre los factores, que cumplen requisitos de regularidad en los plazos etc. Otros órdenes de producción, películas de bajo, o muy alto, presupuesto requieren un trabajo especial" (2001, p45).

El modelo está basado en la coyuntura de una serie de cuadros o planillas, vinculados entre sí que indican los valores cuantitativos de los factores que la componen. Los valores numéricos que nutren las planillas provienen de tres distintas fuentes. Proviene de la base de datos, de la cual se extraen los

precios del mercado y regularmente son los utilizados por el Jefe de Producción para el armado del presupuesto bajo la línea. También proceden de los datos de la productora, que contienen los valores que fijan las políticas de producción para el proyecto y las decisiones específicas de la producción; y por tercero el desglose del guión, que es la tarea que analiza detalladamente las necesidades de producción contenidos en el proyecto desde el guión a realizarse.

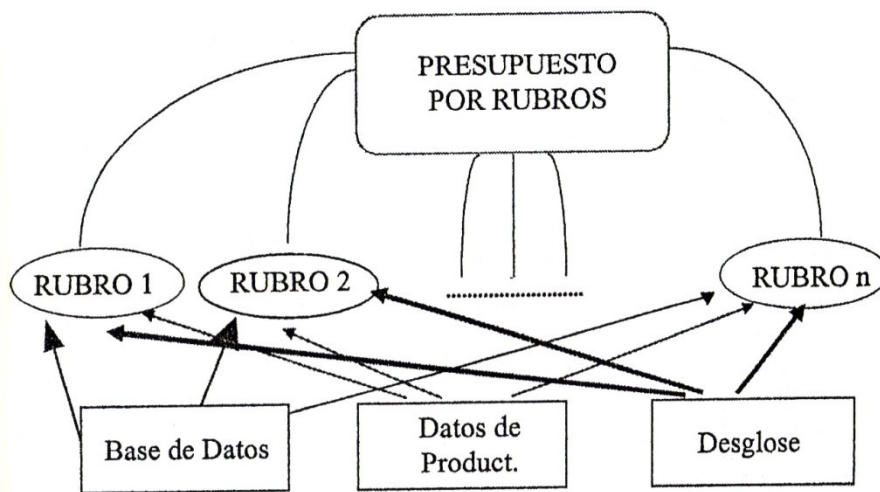


Figura 3: Articulación del presupuesto por rubros.

Fuente: Kamin, B. (2001). *Introducción a la producción cinematográfica*. Buenos Aires: Centro de Investigación Cinematográfica.

De extenderse el modelo y si se dota de un calendario, con los distintos gastos y de este nace el Plan Financiero, que a su vez si se organiza el flujo de los recursos necesarios, deriva en el Plan Económico o Calendario de Inversiones. Este corpus de análisis son los objetivos que debe cumplir el Productor Ejecutivo y que componen el Diseño de Producción de un proyecto cinematográfico.

En el presupuesto la división que se realiza de los distintos ítems es arbitraria, pero ciertos puntos son similares entre cada producción cinematográfica. Además se realiza de manera piramidal, donde los datos de una planilla, son fundamentales para otra y así sucesivamente, componiendo el total del presupuesto.

La división por rubros presupuesta para un film documental se compone por lo siguientes ítems:

1. Argumento: Guionista, investigación, derechos de autor, asociación profesional, otros.
2. Dirección: Director, asesores, asociación profesional, viáticos, otros.
3. Producción: Productor ejecutivo, asesores, asociación profesional, viáticos, otros.
4. Personal técnico: Todos los técnicos involucrados, incluyendo las cabezas de equipo.
5. Elenco: Todo el personal actoral o entrevistado.
6. Cargas Sociales: Las obligaciones sociales por parte del empleador y los sindicatos.
7. Maquillaje y peinado: Materiales, alquileres, compras, peluquería, otros.
8. Comidas: Desayunos, meriendas, almuerzos o cenas.
9. Movilidad: Taxis, alquiler de autos, colectivos, otros.

10. Música: Compositor, productor musical, derechos, músicos, estudio de grabación, alquileres, asociaciones profesionales, ayudantes, otros.
11. Material virgen: Memorias, discos rígidos, minidvs.
12. Laboratorio de imagen: Intermedio digital, transfer, sala de proyección, copia a positivo, conversión a formatos, corrección de color, otros procesos.
13. Sonido: Grabador, Micrófonos, grip, accesorios, sala de sonorización y doblaje, otros
14. Montaje: Sala de edición, alquiler de equipos, otros.
15. Fuerza motriz: Grupo electrógeno, grupos portátiles, combustibles, accesorios, conexiones, empresas eléctricas, otros.
16. Cámara y luces: Cámaras, lentes, cabezal de fluido, trípode, filtros, accesorios, HMIs, Cuarzos, grips, accesorios, tableros, Steadycam, grúa, Dolly, Otros.
17. Administración: Gastos, abogados, contador, secretaria, varios, limpieza, comunicaciones, seguros, otros.
18. Imprevistos: porcentaje de riesgo.

Se toman regularmente los primeros tres rubros como el presupuesto sobre la línea, adicionando los gastos extras que se pueden obtener por parte del personal técnico y elenco. Ya que en el presupuesto bajo la línea, lo componen la suma de los gastos de

los demás rubros y agarrando los sueldos mínimos establecidos por los sindicatos.

#### **6.4. Consolidación del proyecto**

El documental B-Afro, estará principalmente financiado por los diferentes fondos y fomentos cinematográficos. La productora colombiana Film Video Company, en asociación con el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (FDC) avalado por el Director de Cinematográfica del Ministerio de Cultura de Colombia, predispuesto por la Ley 814 o Ley de cine. Con la productora argentina Titilando SRL de la ciudad de Buenos Aires se realizara la coproducción, quien tramitara el crédito y posterior subsidio ante el INCAA. Ya con la coproducción constituida, el proyecto se postulara al programa IBERMEDIA para buscar un socio europeo.

Se realizará en asociación la figura de coproducción, de acuerdo al Convenio colombo-argentino de Coproducción Cinematográfica (Entre Institutos de Cinematografía). La invitación a concursar de El Consejo Nacional de las Artes y la Cultura en Cinematografía (CNACC), a través del Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica "PROIMÁGENES en Movimiento" de conformidad con la Ley 814 de 2004 que invita a presentar proyecto para ser beneficiario del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico. En las modalidades, investigación para

largometraje documental, por un monto máximo total destinado para esta modalidad de \$200'000.000 de pesos colombianos (\$100.000 dólares americanos), otorgando estímulos de \$20'000.000 de pesos colombianos (\$10.000 dólares americanos); y realización de documentales, por el monto total destinado para esta modalidad es de \$120'000.000 de pesos colombianos (\$60.000 dólares americanos), otorgando estímulos hasta de \$60'000.000 de pesos colombianos (\$30.000 dólares americanos) por proyecto.

La ayuda que se concederá el programa Ibermedia en concepto de préstamo asignado a cada coproductor del film en función de su porcentaje de participación financiera en la coproducción, no excederá los \$200.000 dólares americanos, ni superará el 50% del presupuesto total del film.

Por medio del Programa de Fomento a la Producción y Teledifusión de Documentales Latinoamericanos, DOCTV IB III "Cuando la realidad parece ficción es hora de hacer documentales", para participar del concurso, el proyecto de Documental debe ser inédito, tener 52 minutos de duración y adecuarse a un presupuesto de \$70.000 dólares americanos o su equivalente en pesos argentinos. Además de la inclusión del documental en el espacio creado DOC Meeting Argentina, el cual tiene como objetivo crear redes entre los profesionales de la industria, donde un grupo seleccionado por la convocatoria realizara una intromisión directa por parte de productores nacionales e internacionales para enriquecer el proyecto y explorar las distintas redes de distribución tanto cinematográficas como televisivas. Además del



otorgamientos de subsidios de acuerdo a la necesidad de cada proyecto.

La productora Titilando SRL realizará los trámites para la obtención de los créditos y el posterior subsidio ante el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) en su facultad como coproductor del film documental Buenos Aires Negra, bajo las leyes y convenios que se sostienen en la actualidad.

#### **6.4.1. PROIMÁGENES en Movimiento**

El Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica "PROIMÁGENES en Movimiento" es una entidad sin ánimo de lucro, enmarcada en el régimen de las actividades de ciencia y tecnología, y de las entidades privadas, e integrada por entidades públicas y privadas según el mandato de la ley 397 de 1997, llamada ley General de Cultura.

PROIMÁGENES en Movimiento busca consolidar y solidificar el sector cinematográfico colombiano, convirtiéndose en un escenario privilegiado para la concertación de políticas públicas y sectoriales, y para la articulación de *reglas del juego* que concreten e impulsen la industria cinematográfica del país. PROIMÁGENES en Movimiento administra el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (FDC).

#### **6.4.2. El FDC**

El Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (FDC) es un instrumento de financiación que se alimenta de los dineros provenientes de la contribución parafiscal creada por la ley 814 de 2003 como una manera de lograr que los recursos generados por el cine se vuelvan al mismo sector.

Este Fondo financia en forma no reembolsable y cada año, proyectos cinematográficos colombianos en todas sus etapas pasando desde el desarrollo de guiones y proyectos, producción, postproducción, hasta las de promoción distribución y exhibición.

También apoya el concepto integral de la cinematografía a través del auspicio a actividades de formación de técnicos, creativos, realizadores, así como la formación de públicos como manera de invitar a hacer cine y a entender con sentido crítico los contenidos audiovisuales. El apoyo a la creación de infraestructura de salas, la constitución de laboratorios o la lucha contra la piratería, y por supuesto la conservación del patrimonio audiovisual colombiano también tienen espacio de apoyo a través del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico.

La dirección del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico y la decisión sobre las modalidades, montos, apoyos, selecciones y en general todas aquellas pertinentes al Fondo para el Desarrollo Cinematográfico están a cargo del Consejo Nacional de las Artes y la Cultura en Cinematografía (CNACC), conformado por el Ministerio de Cultura o su designado, el Director de Cinematografía del Ministerio de Cultura, un representante de los Productores de Largometraje, un representante de los Distribuidores, un

representante de los Exhibidores, un representante de los Directores y un representante de los Consejos Departamentales o Distritales de Cinematografía o Audiovisuales.

La administración y secretaría técnica de este Fondo está a cargo de Proimágenes en Movimiento según lo estableció la ley 814, lo que hace con la vigilancia de los órganos de control y fiscalización del Estado colombiano (Contraloría, Procuraduría, Contaduría), también con la vigilancia del Ministerio de Cultura, de una auditoría externa selecciona por el Consejo Nacional de las Artes y la Cultura en Cinematografía y de las agremiaciones del cine a través de sus representantes en el Consejo Nacional de las Artes y la Cultura en Cinematografía o directamente por ellas.

#### **6.4.3. Programa Ibermedia**

El Fondo Iberoamericano de Ayuda Ibermedia, concierne a la ejecución de un programa de estímulo a la coproducción de películas iberoamericanas. El programa forma parte de la política audiovisual de la Conferencia de Autoridades Audiovisuales y Cinematográficas de Iberoamérica (CAACI).

Entre sus objetivos se encuentra promover, mediante el aporte de asistencia técnica y financiera, el desarrollo de proyectos de coproducción iberoamericanos. Además, estimula los sectores de distribución y exhibición de los productos audiovisuales en los países iberoamericanos.

El idioma a utilizar en el proyecto tiene que ser en su mayoría el castellano o el portugués. La fecha límite para inscribir los proyectos será fijada cada año por el Comité Intergubernamental. El contrato se realizara entre el representante legal de la empresa productor o distribuidora y el Secretario Ejecutivo de la CAACI, donde Ibermedia estipulará las condiciones de la concesión de la ayuda.

Para los proyectos de Coproducción, el plazo a partir de la notificación de la concesión de la ayuda será de nueve meses, para juntar los requisitos exigidos para la firma del contrato con Ibermedia. En el contrato se fijará la fecha prevista de inicio de rodaje y que no será superior a seis meses después de la fecha de la firma del contrato. Los coproductores deberán notificar a Ibermedia cualquier modificación del montaje artístico, técnico, jurídico y financiero del proyecto aprobado por el Comité Intergubernamental.

La moneda utilizada para la ayuda y su reembolso se harán en dólares americanos o su equivalencia en euros. La ayuda se realizará en concepto de préstamo asignado a cada coproductor en función del porcentaje de sus aportes en la financiación del proyecto. El importe del préstamo concedido no excederá los \$200.000 dólares americanos y no superará el 50% del presupuesto total del film.

Además se consideraran como documentales de creación, las producciones que partan de un tema o argumento extraído de la realidad, pero que necesite un trabajo real de escritura y

demuestre un punto de vista de autor. Serán elegibles los proyectos de largometrajes documentales o programas de televisión cultural con una duración mínima de 54 minutos y destinados a salas de exhibición y/o cadenas de televisión. Los proyectos deberán ajustarse al sistema de los derechos de autor en el vigor en los Estados coproductores, especialmente las decisiones relativas al montaje final.

#### **6.4.4. DOCTV IB III**

Doctv IB III "Cuando la realidad parece ficción es hora de hacer documentales", es la segunda edición del primer programa de fomento a la producción y teledifusión del documental latinoamericano. El programa es una iniciativa de la Conferencia de Autoridades Audiovisuales y Cinematográficas de Iberoamérica -CAACI- que toma la experiencia previa de Brasil y propone la realización de un concurso Público Nacional en catorce países.

Busca promover la democratización, el fortalecimiento de la identidad latinoamericana y la diversidad cultural en nuestras pantallas a través de la integración audiovisual de los países latinoamericanos.

Para ello cada país selecciona una propuesta documental la cuál es premiada con un contrato de coproducción por \$70.000 dólares americanos.

Tiene como objetivos centrales el estímulo al intercambio cultural y económico entre los pueblos iberoamericanos, la

implantación de políticas públicas integradas de fomento a la producción y teledifusión de documentales en los países de la región, y la difusión de la producción cultural de los pueblos iberoamericanos en el mercado mundial.

La etapa de producción iniciará en el presente año y cada empresa productora tendrá ciento ochenta (180) días para la realización del documental. Una vez realizados, los documentales de la Cartera DOCTV IB serán estrenados en un circuito de teledifusión integrado por televisoras de catorce países, denominado Red Doctv.

DOCTV IB III Latinoamérica cuenta con la participación de Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, Ecuador, México, Panamá, Perú, Puerto Rico, Uruguay y Venezuela.

La responsabilidad institucional de la ejecución del DOCTV IB III Latinoamérica es de la Conferencia de Autoridades Audiovisuales y Cinematográficas de Iberoamérica, pero funcionalmente se constituye una Coordinación Ejecutiva del Programa integrada para esta segunda edición por la Conferencia de Autoridades Audiovisuales y Cinematográfica de Iberoamérica - CAACI-; Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano -FNCL- y el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales -INCAA- de Argentina. La entidad encargada de los aspectos de gestión del Programa siguiendo el Guión ejecutivo en simultáneo en los catorce países miembros de la RED DOCTV es la Unidad Técnica del Programa DOCTV IB III Latinoamérica.

En cada una de las ediciones del programa la Unidad Técnica es hospedada por un país diferente. El programa fue creado a partir de la experiencia del Programa DOCTV en Brasil. La segunda es actualmente coordinada por la Unidad Técnica desde Buenos Aires, Argentina, por medio del Fondo DOCTV.

#### **6.4.5. DOC Meeting Argentina**

DOC Meeting Argentina es un espacio dedicado al género documental con el fin de estimular la construcción de redes entre profesionales de la industria, tanto cinematográfica como televisiva, de ámbito nacional, regional e internacional; el desarrollo de proyectos en vías de producción; la creación de un ámbito de discusión sobre diferentes estrategias de coproducción, marketing y distribución del género y sin dudas un espacio de negocios para la comercialización de documentales terminados en los más diversos formatos. DOC Meeting Argentina tiene su edición 2010 una estructura general de tres días de duración.

Dirigido a productores de cine y televisión, responsables de televisoras públicas y privadas, nacionales e internacionales, realizadores de cine y televisión, funcionarios públicos, gestores culturales, abogados, educadores y otros profesionales relacionados con la industria del cine y la televisión; está dividido en tres secciones bien diferenciadas.

Conferencias, Talleres y Seminario. Tendrán una duración de dos días, donde representantes de televisoras, fondos y foros de

coproducción, entre otros profesionales, serán quienes disertarán sobre temáticas como coproducciones, adquisiciones, distribución, nuevas tecnologías, legislación y derechos de autor.

One On One Meetings. DOC Meeting Argentina desarrollará una jornada de rueda de negocios, donde productores, compradores y vendedores podrán acercar sus proyectos en vías de desarrollo o terminados, a coproductores, representantes de televisoras e instituciones.

Pitching Forum, Durante DOC Meeting Argentina, 24 proyectos serán presentados por sus productores y/o directores ante un panel de 12 Commissioning Editors (representantes de cadenas de televisión internacional encargados en la co-producción o pre-compra de documentales) para acceder a una posible financiación internacional de los mismos.

#### **6.4.6. El INCAA**

La industria del cine en Argentina está apoyada por el Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales (INCAA), que es un ente no estatal dependiente de la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, que tiene a su cargo el fomento y la regulación de la actividad cinematográfica, en los ámbitos de la producción, la distribución, la exhibición y la comercialización de películas.

La Ley 24.377 de Fomento y Regulación de la Actividad Cinematográfica tiene como principales objetivos: Fomentar el



desarrollo de la cinematografía argentina a través de concursos, premios y becas, que incentiven el surgimiento de nuevos realizadores; Apoyar financiera y económicamente a través de créditos y subsidios la realización de películas nacionales y coproducciones con el extranjero; Impulsar la realización de convenios de intercambio de películas y coproducción con otros países y fomentar la comercialización de películas nacionales en el exterior; Disponer la obligatoriedad de procesar, doblar, subtítular y obtener copias en el país de películas extranjeras en la medida que se considere necesario en función del mercado nacional (Perelman y Seivach, 2004 p 31).

Entre los propósitos para subrayar de la intervención estatal, se encuentra el apoyo al cine nacional por ser este, una industria cultural con el fin de preservar y desarrollar la cultura nacional; además, de fomentar y fortalecer el cine argentino en el contexto nacional e internacional; y de permitir un crecimiento económico de una industria nacional. La función principal de la intervención y el proyecto a desarrollar, es el fortalecimiento de la industria cultural argentina, por lo que la producción masiva de cine, con una rentabilidad sostenible y explorando los distintos caminos de exhibición para proteger y mostrar la cultura nacional, por medio de subsidios económicos que el Estado otorga.

La ley que regula la actividad del INCAA, realiza el fomento de la producción cinematográfica nacional por medio del sistema de subsidios y créditos. Para ser beneficiario, las productoras deben estar inscriptas en el registro de la institución, además de no

presentar deuda. Los proyectos se presentan y son evaluados por el Consejo Asesor INCAA. Los proyectos que obtienen subsidios también pueden aplicar a créditos. El film tiene que haber sido filmado o realizado el respectivo transfer a 35 mm, descartando por adelantado otros formatos.

Es considerada película nacional por el INCAA, aquella que fue producida por una productora con domicilio legal en el territorio argentino; con su mayoría de diálogos en castellano; realizado por un equipo técnico y artístico de nacionalidad argentina o extranjera radicados legalmente; adicionalmente que la mayoría del rodaje haya sido realizado en suelo argentino y procesada en el país. También está comprendida como película nacional, aquellas que fueron realizadas bajo el estatuto de coproducción con el extranjero, por medio de los diferentes acuerdos de coproducción establecidos, para que obtengan el reconocimiento por parte del Instituto. En este último caso las exigencias sobre idioma, nacionalidad del equipo y el lugar de rodaje, se flexibilizan.

#### **6.4.6.1. Los subsidios**

Existen dos tipos de subsidios otorgados por el INCAA, el primero reconocido como subsidio de taquilla o de "recuperación industrial", que es un importe en función de la recaudación que tiene una película por cada entrada vendida en cines; y subsidio por otras formas de exhibición o de medios electrónicos, que tiene un importe fijo. En ambos casos se conceden a la producción

terminada. El tope del importe los fija el Gobierno anualmente y para el 2010 está estipulado para las películas que son de interés especial de \$1'800.000.00 pesos argentinos (alrededor de \$450.000 dólares americanos), para las consideradas de interés simple de \$1'500.000.00 pesos argentinos (alrededor de \$400.000 dólares americanos), de acuerdo al coste promedio de producción de un film. Para la modalidad de documental, el coste medio se encuentra alrededor de los \$500.000.00 pesos argentinos (alrededor de \$150.000 dólares americanos). El 90% de las películas que son abaladas por el subsidio son categorizadas como película de "interés especial". En el caso de una coproducción, los beneficios sólo alcanzan a la participación del coproductor argentino.

El objetivo del subsidio de taquilla es cubrir el costo medio de producción estimado por el INCAA y recuperar el resto de la inversión de acuerdo a la asistencia de público a las salas. Ya cubierta la cantidad avalada por el Instituto, se devuelve un porcentaje de casa entrada vendida hasta el referido tope de \$1.500.000.00 pesos Argentinos (alrededor de \$400.000 dólares americanos). El porcentaje al igual que los topes de los subsidios son anualmente estipulados por el poder ejecutivo nacional y para el 2011 se encuentra en el 70%. Hay que tener en cuenta que el subsidio de taquilla se calcula sobre el valor neto de impuestos de las entradas vendidas, también estipulado su valor por el poder ejecutivo.

El subsidio por otras formas de exhibición o de medios electrónicos, regularmente se otorga para la exhibición de la película en vídeo o televisión. Con un tope máximo del 35% del

costo medio de producción INCAA, que es \$1.250.000.00 pesos argentinos (\$300.000 dólares americanos), este subsidio puede alcanzar el 70% del costo real reconocido por el INCAA si la película fue clasificada como de interés especial, o el 50% si fue clasificada como de interés simple; siempre y cuando este no supere en más de dos veces y medio el costo medio. Ambos porcentajes son fijados por el INCAA.

En consecuencia bajo el sistema de subsidios, una película catalogada como argentina de bajo presupuesto, puede cubrir sus costos si logra convocar en las salas alrededor de diez mil a veinte mil espectadores y refuerza sus ingresos con otras fuentes de comercialización, como festivales, televisión o video. Esto ocurre ya que una parte del subsidio que recibe la productora está compuesto por el monto fijo que se calcula como porcentaje del costo reconocido por el INCAA por el subsidio por otras formas de exhibición o de medios electrónicos.

Adicionalmente para poder optar y ser otorgado un subsidio, el INCAA se asegura que los técnicos y actores contratados, figuren entre los costos se encuentren sindicalizados. Es decir, la productora debe justificar que los servicios no pudieron ser realizados por terceros ajenos al Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina (SICA) y la Asociación Argentina de Actores (AA Actores) que a su vez tienen retenciones en los aportes sindicales y obra social.

En estatus de coproducción, las políticas de subsidio del INCAA afirman que el financiamiento por parte del Instituto no

puede superar el 70% del presupuesto total de la película, bien sea con aporte de capitales y/o bienes. Los montos que puedan devengar las películas coproducidas se distribuyen a prorrata entre las partes de acuerdo a los porcentajes de los aportes para la producción cinematográfica.

En todos los proyectos debe incluirse de carácter excluyente para participar de los subsidios, de la participación de un distribuidor, que se comprometa a realizar aportes pre-taquilla para la publicidad y las copias de la copia máster de las películas para su exhibición en salas de cine o festivales.

#### **6.4.6.2. Financiación del INCAA**

El apoyo financiero del INCAA, para la previa realización del film, puede concretarse bajo tres vías. La primera es la solicitud de un crédito hasta de un 70% del costo de producción reconocido por el Instituto. En el caso de coproducción sólo se tendrá en cuenta como costo reconocido, el aporte del coproductor argentino. La segunda, es la convocatoria de diversos concurso cuyos premios oscilan entre los \$50.000.00 pesos argentinos (\$12.000 dólares americanos) y \$500.000.00 pesos argentinos (\$120.000.00 dólares americanos), vendría siendo a final de cuentas un anticipo de los subsidios, ya que si opta a la hora de estrenar en la salas la película por los subsidios, serian descontados directamente. Y la tercera, bajo la coproducción, donde el aporte del INCAA no podrá exceder del 70% del presupuesto de producción de cada película.

Para entrar a solicitar un crédito, la productora debe estar inscripta ante el INCAA, poseer una figura comercial constituida, presentar un guión, un elenco artístico tentativo, una propuesta estética estructurada, un presupuesto, un plan financiero y un plan de distribución coherente. Entrando el INCAA a estudiar la factibilidad en cuanto a la exhibición y recaudación posterior de los fondos, además de estimar el riesgo crediticio que asume la Institución.

Para iniciar formalmente el trámite de solicitud de un crédito con el INCAA, la película debe ser reconocida o preclasificada "de interés", ya que de esta forma el Instituto minimiza los riesgos crediticios, porque en última instancia los subsidios, especialmente el subsidio por otras formas de exhibición o de medios electrónicos cubriría gran parte del costo del crédito, además que podrá ser recuperado en su totalidad mediante el sistema de compensación automática entre créditos y subsidios. Así el mayor riesgo no corre por cuenta de ser un fracaso comercial, sino que la película no sea finalizada, aunque se encuentra controlado ya que los depósitos o desembolsos se realizan por medio de etapas estipuladas previamente en la solicitud del financiamiento.

Cuando la película ha sido clasificada de "interés simple", el crédito para su financiación cubre hasta el 50% de los gastos de producción reconocidos por el INCAA; y en las que son determinadas de "interés especial", el tope máximo que otorga el Instituto para financiarla es del 70%. Para muchas producciones de bajo o costo presupuesto, la única posibilidad de realizar su

proyecto cinematográfico es por medio de los préstamos otorgados por el INCAA.

#### **6.4.7. Plan financiero**

El Plan Financiero es el desarrollo de los distintos factores económicos de un film plasmados en una línea temporal que influyen en una producción cinematográfica. Es el ordenamiento de los pagos a las obligaciones adquiridas en el transcurso de las semanas a lo largo de todas las etapas, es decir, en la preproducción, rodaje y postproducción.

Como afirma Kamin "El Desarrollo del Plan Financiero contiene los mismos rubros y datos que el presupuesto y cada uno tiene sus propias obligaciones durante el proceso" (2001, p102). Ya que cada rubro demanda un tiempo distinto en la distribución de los pagos, y otros rubros son concebidos a lo largo de la producción o en alguna etapa específica.

La principal función del Plan Financiero, es la distribución de los recursos para poder desarrollar normalmente el proyecto. Los aportes recibidos por los productores, productores asociados o coproductores, se deben administrar para no depender de la financiación por parte de subsidios o créditos por medio de concurso, legislación cinematográfica o el INCAA u otros institutos cinematográficos, ya que regularmente sufren de incumplimiento con las fechas previstas de desembolso. Lo que no permitiría el desarrollo planificado de la producción, aumentando

considerablemente los costos y retrasando los tiempos de rodaje y posterior postproducción. Si el Plan Financiero se encuentra basado en estos fondos.

Finalmente, todos los ingresos y aportes que se van planificando día por día, se agrupan en semanas, se suman los valores correspondientes y se obtienen el total de los ingresos, el flujo de los ingresos es lo denominado Plan Económico o Calendario de Inversiones. Los ingresos son restados con el valor total de los gastos que ocurren por semana, el cual es el objetivo del Plan Financiero el realizar esta diferencia, como lo indica su propio nombre, lo cual si se encuentra bien estratificado los valores al realizar la sustracción nunca deben ser negativos, siendo así, se debe reorganizar de vuelta el Plan Financiero.

#### **6.4.8. Plan de rodaje**

El Plan de Rodaje es la herramienta fundamental para que la producción en el rodaje sea la más óptima. Ya que organiza de manera estratégica los tiempos, locaciones, situaciones especiales y personajes durante el rodaje, agrupándolos de acuerdo a las características particulares y semejantes que posee cada una de las escenas a grabar o filmar. Lo que permite una fluidez, ahorro de tiempo y por consiguiente de dinero. Como lo indica Kamin "Para la realización del plan de rodaje se pueden agrupar todas las escenas a ser filmadas en exteriores ordenadas según sean de día o de noche o las que corresponden a un mismo decorado. Dichos



agrupamientos permitirán visualizar rápidamente las alternativas de organización que puede tener el rodaje" (2001, p61).

El encargado de realizar el Plan de Rodaje es el Asistente de Dirección, con el soporte del Jefe de Producción. Porque para la realización y cálculo de los tiempos de rodaje, se debe tener experiencia. En el rodaje de un documental, normalmente sólo se debe programar una, dos o a lo sumo tres secuencias por día de trabajo. Por lo general, un trabajo cuidadoso requiere más tiempo del que se imagina, a no ser que se esté utilizando la luz disponible de cada locación y se tenga claro que los resultados se van a lograr de manera directa y sencilla. Una entrevista no muy complicada, con una duración en cinta de 20 minutos, para realizar la puesta en escena se necesita un total de de 3 horas. Ya que no sólo cuenta el tiempo necesario para realizar la puesta y desmontaje al finalizar de luces, cámara, arte y equipos, sino que también se debe considerar los tiempos de desplazamiento de una locación a otra. Además se le suma que un equipo que recién comienza a trabajar le toma más tiempo el armado, que uno que ya lleva unos días trabajando en conjunto.

Para realizar un documental de 60 minutos, puede hacer falta entre diez y quince días de rodaje, claro está que depende de la cantidad de desplazamientos, los esquemas de iluminación y la complejidad y grado de imprevisibilidad que tenga el tema (Rabiger, 2005, p119). Se le suma que para registrar muchas secuencias se debe esperar el momento natural que estas acontezcan. Por consiguiente los tiempos de redaje se incremental

directamente proporcional. Lo más acertado es calcular lo mejor y lo peor que puede suceder y quedar en un punto intermedio.

En las primeras semanas regularmente, se acomoda que las exigencias sean relativamente bajas, ya que es fundamental que el equipo de trabajo se acople y conozcan. Se aconseja ir de menor a mayor. Al igual que en las últimas semanas cuando la curva de rendimiento es baja, por consiguiente los decorados o escenas más complicadas se realizan en las semanas intermedias. "Los primeros días de trabajo sirven para evaluar, tanto desde la dirección como la producción, y modificar los aspectos que no son satisfactorios logrando hacer más fluido el funcionamiento conjunto" (Kamin, 2001, p 38).

Una vez realizado el plan de rodaje y el mismo siendo aprobado por las distintas cabezas de equipo, se le entrega una copia del mismo a cada una de las personas que conformara el equipo humano del film. Ya que de esta manera cada integrante sabrá con anticipación su trabajo, el tiempo que dispones para él, el lugar donde va realizarlo, entre otros factores de trabajo adicionales. Lo que supondrá un ahorro de tiempo y dinero. Cuando no se comunica debidamente el Plan de Rodaje a los componentes del equipo, tenderán a esperar pasivamente hasta recibir instrucciones y cuando surjan complicaciones en el rodaje no tomarán ninguna iniciativa para solucionarlo.

#### **6.4.9. Plan económico**

El Plan Económico o Calendario de Inversiones, es el ordenamiento del flujo de los activos durante todas las etapas de producción. Se realiza para que la producción no se detenga y no se produzca ninguna iliquidez, ya que esto frenaría circunstancialmente el proyecto y provocando pérdidas a grandes escalas.

Al igual que el Plan Financiero, la unidad de tiempo es la semana y se encuentran entrelazados. Porque el funcionamiento del Plan Financiero depende del flujo que contiene el Plan Económico, además de detalle de la procedencia de los montos de dinero que se van desembolsando a medida que pasan las semanas, para así saber, quién va invertir en el film y cuánto serán sus aportes que generalmente son estipulados después de la construcción del presupuesto y acordados en los contratos de asociación y coproducción.

## **7. El rodaje**

“Toda nuestra producción es un contrasentido. Al negocio no le interesan las necesidades de la sociedad, sólo trata de aumentar las ganancias del negociante. Por eso, la industria fluctúa constantemente y está en una crisis crónica” (Kropotkin, 2003, p19).

El rodaje es la etapa de la producción donde los esfuerzos y las complicaciones se duplican. Los compromisos adquiridos son mayores y el engranaje del equipo humano debe funcionar a la perfección. Es el paso de la teoría en la preproducción, a la práctica que es el rodaje. Es el momento donde se encuentra

focalizada la mayor cantidad de personas y equipos, por lo que la concentración y por ende el desgaste es mayor.

La exigencias económica aumenta considerablemente, ya que se deben pagar semanalmente los salarios de los técnicos, alquileres de equipos, locaciones, transportes, material virgen, comidas, compra de los materiales, seguros, garantías, más los gastos para atender todas las necesidades de producción, entre muchos más. Donde el flujo de dinero es fundamental y su necesidad mayor.

El equipo de producción deberá replegarse por todas las zonas de trabajo, atendiendo las necesidades de los otros equipos y ofreciendo soluciones a los problemas que van llegando casi que simultáneamente. Trabajando adelantados al resto de la producción, ya que en la preproducción se estimaron los distintos procesos y tiempos. Los distintos gastos que se van produciendo a lo largo del rodaje son autorizados por el Jefe de Producción siempre y cuando sus valores se encuentren estipulados en el presupuesto. En caso que los valores sean superiores deberán ser autorizados por el Productor Ejecutivo. El trabajo adecuado del equipo de producción es el que permite satisfacer las necesidades de la producción, poniendo como límite igual lo establecido en el presupuesto.

La comunicación es fundamental en esta etapa, ya que cualquier problema, si es comunicado con anterioridad, su resolución llevará menos tiempo y dinero. Construir un sistema de comunicación efectivo es clave para que el rodaje sea un éxito.

Además que los pedidos por parte del equipo técnico y su eficacia para ser concretados permiten una fluidez en la creación.

Actualmente la industria cultural cinematográfica está representada por los grandes estudios cinematográficos, principalmente los hollywoodenses, estos se caracterizan por tener presupuestos multimillonarios, equipo de técnico de última tecnología, y un equipo humano en extremo numeroso para la realización de sus películas

Sin embargo, existen otras formas de hacer Cine, por ejemplo el Cine Guerrilla, que por uso se determina como una forma alternativa de hacer Cine con bajo presupuesto y tecnología de video digital, por lo que se cataloga como un derivado del Cine independiente.

Por lo tanto hay que tener muy claro que un documental es una creación, lo que implica una manipulación de las distintas técnicas y materias primas con las que se trabaja pero siempre siendo fiel al punto de vista propuesto de la lectura de lo real

### **7.1. La iluminación**

Se ilumina para crear ambientes, para acentuar la expresividad de los personajes, para potenciar determinado estilo visual del film, entre otras más. El documental, requiere otro tratamiento visual, donde la iluminación empieza a ser un factor a tener en cuenta con vistas a la intencionalidad dramática del relato argumental. La luz, según los temas, deberá jugar un papel

determinante en la aportación expresiva de las imágenes al conjunto del audiovisual. Iluminar es, sobre todo, encontrar el tono, el nivel, la calidad de la luz adecuada, en función de la globalidad del proyecto y de las intenciones del realizador.

Existen dos tipos de fuentes luminosas; luz natural (sol) y luz artificial (que se genera a partir de una determinada tecnología en base a la energía eléctrica y química). La luz artificial se reserva preferentemente para la iluminación en interiores, o en exteriores oscuros.

La calidad de la luz se mide mediante un parámetro que se denomina temperatura del color. La luz natural se sitúa hacia la gama más alta de la temperatura de color. Las temperaturas bajas darán lugar a colores cálidos: rojos, anaranjados y amarillos. Por el contrario, las altas temperaturas emitirán radiaciones azuladas o violáceas. La temperatura de color se mide en grados Kelvin, no en grados centígrados. La luz blanca se sitúa hacia los 5.200°K. Por debajo de esa cifra se dan las llamadas luces cálidas, por encima se obtienen luces frías.

La luz del sol directamente proyectada sobre la cara del personaje entrevistado es temible. No sólo ciega al sujeto, obligándole a entornar sus ojos, sino que ofrece una imagen plana y sin relieve. Cuando se dé esta circunstancia, es preferible colocar al personaje a contraluz, con lo cual su rostro gozará de sombra y los rayos de sol destacarán su silueta. Utilizar una pantalla reflectora para iluminar así el rostro, ya que da una luz suave, sin permitir mucho contraste.

La luz artificial se genera mediante el uso de la energía eléctrica. Las lámparas utilizadas son las de luz incandescente y las de descarga eléctrica. Las primeras tienen el mismo principio que se aplica a las bombillas domésticas convencionales. Desde hace algunos años, y con el fin de poder reducir el tamaño externo de las bombillas, se usan las llamadas lámparas halógenas. El segundo gran grupo o familia de aparatos de iluminación artificial son los dotados de lámparas de descarga. Son proyectores de alto precio, sofisticados y de un alto rendimiento lumínico.

Toda luz situada a un nivel más bajo que la barbilla del personaje produce un efecto irreal, aproximándose a lo fantasmagórico a medida que se sitúa en posiciones más bajas respecto a su cara. Las luces en posición muy alta acentúan las orejas, destacan los pómulos y producen un efecto devastador.

La iluminación es una de las operaciones del proceso de construcción de la imagen donde la inventiva se impone sobre cualquier otra consideración metodológica. Las luces se puede definir por su función, y encontramos; la luz principal. Es la que marca el nivel general de iluminación de la escena. Suele ser la de mayor intensidad que incide sobre el sujeto o la acción. La luz secundaria o de relleno. Tiene como finalidad compensar la iluminación principal en aquellas zonas donde no actúa la luz principal, aclara posibles sombras. La luz de contraluz. Se coloca a la espalda del personaje, en una posición sensiblemente elevada, orientada y dirigida directamente sobre sus hombros. La luz de fondos. Es una luz que, actuando independientemente respecto a las

tres anteriores, sirve para destacar y hacer visibles los fondos de la escena.

Es fundamental realizar los ensayos de luz, para así saber con exactitud cuanta iluminación va ser necesaria para los distintos espacios. Los fallos eléctricos están a la orden del día. Así se minimizan los riesgos de producción y se produzcan retrasos en la filmación lo que desmoraliza al equipo de trabajo, además del alto costo que suponen estos.

Se deben evitar los fondos excesivamente iluminados. Porque la cámara de video no realiza un registro coherente de los personajes, dejando en sombras o sacando los detalles, al estar sobreexplotados los fondos. Lo regular es utilizar paredes que tengan las paredes con tonos oscuros o cubiertas de libros, que absorben y no refleja la luz que se utiliza. En caso tal que no se disponga de un decorado oscuro, se agregan viseras o banderas para que no caiga la luz sobre estas superficies.

## **7.2. El Sonido**

La captura correcta del sonido es el cincuenta por ciento del éxito de un film, ya que no sólo con la imagen se cuenta la historia. El cine desde los años treinta, se debe a la combinación de imagen y sonido, por lo que se debe también tener conciencia en extremo del mismo. Muchos films poseen una fotografía de muy alta calidad pero con un sonido pobre o durante el film no presentan homogeneidad, el espectador se siente incomodo ante la proyección.



La complicación mayor del sonido es la captura del mismo en los exteriores, donde el cuerpo sonoro de captura es múltiple, perdiéndose en muchos casos los tonos en los diálogos de los actores sociales, o en el peor de los casos, dejar una muy buena secuencia a un lado por la saturación del sonido o la pobre ecualización.

Los micrófonos de la familia Electret o Shure, son una buena adquisición para trabajar en la producción de un documental, ya que son bastantes versátiles y resistentes.

Los micrófonos omnidireccionales son los que mejor registran las voces, pero su desventaja se encuentra en que captan muchos de los sonidos reflejados por las superficies del entorno, produciendo un eco desagradable sino son esquematizados correctamente. Pero son muy prácticos para conversaciones espontáneas de grupo.

Los micrófonos Lavalier o corbateros también son omnidireccionales y son bastantes prácticos, ya que se pueden ocultar en la ropa y se encuentran muy cerca del orador o la fuente sonora, permiten libertad de movimiento para el entrevistado. Además la transmisión se realiza por radio, pero toca tener cuidado que no entren interferencias en la señal. Se debe tener un mezclador con fuente Phantom, a diferencia que la cámara la posea directamente.

Los micrófonos direccionales o cardioides, ayudan a reducir los sonidos reverberantes y el ruido de ambiente, pero también presentan complicación al tener que ser constantemente

reposicionados hacia la fuente de origen, lo que sumaría un técnico más en la producción, aumentando los costos considerablemente, además que en una entrevista podría poner nervioso al entrevistado al tener que estar una persona más en el momento de rodar. Este tipo de microfónica no eleva el volumen o acercan el sonido, sino que simplemente discriminan más aún el sonido que no proviene desde su eje, aunque a costa de pérdida de fidelidad.

### **7.3. Las entrevistas**

Uno de los pilares más importantes del cine documental se encuentra en la entrevista. No sólo, es el alma del género, sino que también es la fuente primaria y fundamento para su realización. Por lo que colocar a una persona o un grupo frente a la cámara o el entrevistador, ya sea el investigador o el director u otra persona necesaria para que el dialogo del entrevistado pueda fluir con naturalidad y espontaneidad. Significa el escuchar el relato de una persona, indagar sobre su historia y a su vez responder con nuevas preguntas. Llegando a la sensación de contemplar el alma de un ser humano, ayudándolo a significar y expresar el sentido de su vida.

La entrevista deber ser minuciosa, pero sin sofocar al entrevistado, ya que parte de la misma incluye en zambullirse bajo la superficie más profunda del actor social, sin contentarse con las respuestas inmediatas y superficiales. "De aquí emana la dualidad del documental. La entrevista, como la propia relación

documental, puede constituirse en un foro liberador que invita al descubrimiento y la maduración, pero que también puede convertirse en intrusión exploratoria" (Rabiger, 2005, p132). La entrevista bien realizada, es aquella que conduce de manera didáctica los distintos momentos y estados de ánimos, ya que en ella existen ratos de humor, memoria, preguntas inspiradoras, tragedias y pausas. Contiene los ingredientes inherentes al relato oral, persuade para soltar el relato, y es conducida para facilitar la expresión.

Las locaciones para realizar las entrevistas se pueden producir en cualquier lugar, teniendo cuidado con la captura del sonido, que no sea un lugar donde transitan autobuses, líneas de trenes o aviones. Pero hay que tener en cuenta el efecto que produce en el entrevistado. No es lo mismo entrevistar a un sobreviviente del holocausto en una oficina cerrada, en el centro de Berlín, que en las ruinas de un campo de concentración nazi en Polonia. Hay ambientes en los cuales el entrevistado puede llegar a sentirse más tranquilo, llegando a la posibilidad de obtener una respuesta más íntima e individual ya que se siente más comunicativo el entrevistado. O al contrario lugares públicos, como la calle, una plaza o la playa, donde puede llegar a sentirse mucho más seguro al no pueda llegar a sentirse solo o encerrado en una habitación, como si fuera un interrogatorio policial.

La ambientalización no sólo consta de seleccionar un lugar específico, también trata de incluir o excluir personajes dentro de la entrevista. Entrevistar a un trabajador frente a sus compañeros, los cuales en cualquier momento también opinan sobre

el relato, afirmando o discrepando, dando lugar al debate según la situación, o que el entrevistado no sienta que él es el único que está exponiendo su vida frente a la cámara. Colocar a dos personas con una muta antipatía, puede llegar a ser bastante rentable y nutritivo para el relato.

El Director tiene que tener la imaginación, picardía, sentido común, sensibilidad y perspicacia para llegar predecir lo que se va a poner de manifiesto. Leyendo al entrevistado y situando los escenarios convenientes para que el actor social entre en situación y se plasme en la pantalla el punto de vista elegido. Logrando que "La película, ya terminada, narra la historia de una persona o varias, a través de una exposición a base de detalles específicos de tipo emocional y nos conduce a un clímax convincente" (Rabiger, 2005, p132).

Un técnica muy utilizada para abarcar las distintas opiniones de la gente en la calle o para reflejar la homogeneidad de respuestas, es la llamada *vox populi* o *vox pop*, que significa voz del pueblo, la cual consiste en hacer las mismas preguntas a un número de personas de distintas características, las cuales en el montaje se enlazan regularmente en una rápida secuencia. Este tipo de corte puede llegar a firmar una postura de la secuencia o alivianar al espectador, dándole espacio para que digiera lo anteriormente proyectado.

La espontaneidad es un factor importante para que el relato sea tomado por los espectadores como verdad, para ello el Director debe tener una postura natural al hacer las preguntas. Ya que si

esta serio o tenso, el entrevistado lo estará aún más. Además, evitar que el personaje asuma el papel de actor, ya que podría reflejar la impresión de que es una puesta en escena ensayada con anterioridad.

Durante la entrevista, si el sujeto entrevistado empieza a dar vueltas sobre el tema, es conveniente interrumpir para evitar la excesiva digresión y redirigir la conversación, ya que así siente que la entrevista tiene una dirección y que el Director asume la responsabilidad, porque la ambigüedad perjudica al entrevistado, que da conciencia de que su entrevista no posee ninguna sentido específico, saliendo de situación y censurando lo mejor de su historia. La técnica utilizada regularmente por Rabiger:

Existe una fórmula muy sutil para controlar la entrevista, que consiste en resumir brevemente lo que ha interpretado hasta el momento y pedirle al personaje que continúe a partir de ese punto. Mediante esta táctica se consigue que el entrevistado consolida y asuma lo que ha contado y al mismo tiempo le anima a continuar. (Rabiger, 2005, p135).

Al finalizar la entrevista, se comprueba de que se ha cubierto lo pretendido en ella, se consulta con el compaginador posteriormente si se cumplieron las expectativas y lo funcional que puede llegar a ser en el montaje para nutrir el relato. Además las preguntas con mayor carga emocional son exclusivas para el final ya que el entrevistado ya se siente cómodo ante la situación y generado una confianza. De esta forma el material más íntimo

posee una fuerza, espontaneidad y gestualidad real. Por último se le pregunta al entrevistado si tiene algo que decir o concluir para así darle la última palabra.

Existen dos formas tradicionales de colocar la cámara y realizar el encuadre. Uno es, el de ubicar al entrevistador sobre el eje de cámara, es decir justo abajo del objetivo. Lo que produce que el entrevistado responda mirando fijamente a la cámara. El otro es posicionar al entrevistador a un costado de la cámara sin entrar en cuadro, con lo cual el entrevistado dirige su mirada hacia fuera del cuadro, donde se supone que hay un interlocutor que no se ve.

Cuando el entrevistado mira directamente a cámara, el público siente que está realizando la entrevista, que no hay un intermediario entre el personaje y la audiencia. Psicológicamente leen al actor social a manera de confesatorio, permitiendo una cuota mayor de credibilidad o en caso contrario, destaca fácilmente la falta de espontaneidad necesaria.

1. El sistema del espectador como testigo de la entrevista, permite que una lectura más abierta de la situación, sin vincularse directamente con el entrevistado. Ayuda en muchos casos cuando es necesaria la inclusión de las preguntas por parte del entrevistador y leen que la entrevista posee una dirección. En este tipo de entrevista hay que tener mucho cuidado con los saltos del eje de acción a la hora del montaje, ya que puede resultar incomodo para el público en general, perdiendo la concentración en muchos casos.

## **8. Postproducción, el montaje del documental**

Sánchez-Biosca considera al montaje como el principio estético que define la actividad del cine frente a otras formas artísticas. Destaca que el método del cine se caracteriza por el ordenamiento de los planos para descubrir "el orden oculto del mundo" (Sánchez-Biosca, 1996, p 16). Por eso, para este autor la producción no se puede pensar sin considerarse antes cómo va a ser la postproducción. Con la digitalización del cine y en especial con la llegada de los sistemas digitales de edición no lineal, el director tiene ante sí las herramientas adecuadas que le proveen dos posibilidades creativas: filmar teniendo en mente una edición horizontal (temporal) o hacerlo pensando en una edición vertical (espacial).

En la historia del cine han existido dos sistemas ideológicos de estilos de edición que han dominado el debate estético. El sistema asociado con el realismo o cine clásico y el de Eisenstein de carácter más experimental y constructivista. El primero, prefiere la edición espacial y el segundo la temporal.

El sistema de edición espacial clásico o cine de la transparencia como aquel basado en considerar que la realidad tiene todo el sentido en sí misma y por lo tanto su objetivo es reproducir técnicamente el mundo real en su continuidad física y de acontecimientos. Es un sistema de edición que nos crea la ilusión de asistir a sucesos reales que tienen lugar ante nosotros como en la vida cotidiana y donde lo primordial es siempre presentar "un suceso real" en su "continuidad". Por esa razón,

busca preservar la continuidad entre planos mediante el "raccord" de mirada, de movimiento o de un gesto. En general, el plano presenta simultáneamente dos o más factores de la acción mediante la filmación en profundidad y en plano-secuencia. Su objetivo es dejar ver los acontecimientos representados y no dejarse ver a sí mismo como filme, haciendo que la técnica sea invisible.

El sistema de edición temporal tiene una dimensión dialéctica y considera al cine como un discurso articulado que se sostiene en una referencia figurativa a la realidad y su objetivo no es reproducir la "realidad" sin intervenir en ella sino, por el contrario, reflejar esa realidad dando al mismo tiempo un cierto juicio ideológico sobre ella. Nos expone un discurso ideológico donde lo primordial no es la representación de "lo real" sino la construcción de un discurso articulado. Busca la "contradicción" o conflicto que determina la interacción entre los planos del discurso fílmico y dentro del mismo plano.

Los conflictos pueden ser gráficos, de superficies, de volúmenes, espaciales, de iluminaciones, de los ritmos, etc. y el plano (casi siempre close up) no es unidad de representación sino de discurso o elemento de la cadena sintagmática del filme.

El cine independiente pretende oponerse a las prácticas de construcción del sentido del sistema de edición clásica y por eso tiende a identificarse más con el sistema de Eisenstein o montaje dialéctico temporal. En cambio, el cine clásico de Hollywood suele asociarse con el sistema realista espacial de la transparencia. Un tercer sistema ha surgido con las nuevas



herramientas de edición no lineal desarrolladas en el siglo XXI donde formas innovadoras de composición digital construyen una ilusión espacial que es independiente de cualquier suceso real, aunque tenga o no una apariencia realista.

En el lenguaje de las imágenes en movimiento, el montaje sigue siendo el eje vertebrador del discurso, y un elemento caligráfico y expresivo de total contundencia. El montaje es la selección, ordenación, medida y yuxtaposición de unos planos determinados. Con el fin de construir la continuidad narrativa del relato fílmico. Contribuyendo asimismo a la aportación del sentido del discurso audiovisual.

El realismo en que se basa el documental es una trampa fatal para los realizadores sin imaginación, creen que la concatenación de hechos reales filmados ya supone que el documental encandile al espectador. Todo aquello que colabore a enriquecer, desde el punto de vista de la gramática y del lenguaje, de la sintaxis y el estilo, el relato audiovisual no hará más que potenciar la atención y el interés del espectador.

La secuencialidad narrativa obtenida gracias a la yuxtaposición de unidades expresivas, los planos, puede lograrse mediante alguno de estos procedimientos. El montaje lineal, o la narración cronológica de los hechos, evitan al máximo los grandes saltos temporales. Su desarrollo es lineal. El montaje discontinuo, el montador puede construir el relato incluyendo secuencias filmadas en distinto tiempo y lugar, aunque ordenadas

cronológicamente, lo característico de este tipo de montaje son los saltos en el tiempo, el montaje paralelo.

Cuando se recurre a secuencias referidas a hechos que se desarrollan simultáneamente en el tiempo, pero que son presentadas alternativamente al espectador; y el montaje ideológico. Consiste en la introducción de secuencias o planos que conectan con el tema no por su vinculación espacio-temporal o real con los hechos, sino por su simbólica, su relación metafórica.

La unidad mínima del montaje, es el plano. El plano puede tener desde una duración indeterminada o limitarse a un solo frame. Teniendo en cuenta que cada segundo se registran 24 frames para el cine, 25 frames el sistema PAL de video o también 30 frames el sistema NTSC de video. La duración mínima de un plano queda limitada a  $1/24$  o  $1/25$  o  $1/30$  de segundo dependiendo del sistema. La duración del plano viene determinada por el propio contenido del plano. Un plano que contiene mucha información necesita mayor tiempo de lectura. No es recomendable que un plano permanezca en pantalla mucho tiempo, ya que puede provocar tedio en el espectador. Por razón de su funcionalidad, es el caso de una declaración de un personaje ante la cámara. Por razones de tipo estilístico. Cada plano no debe ser considerado aisladamente, sino como elemento contextualizado de un relato secuencial. Por tanto, si el realizado ha adoptado un estilo de montaje vivo, ágil, dinámico, un plano largo destruye ese ritmo ligero que el autor pretende imprimir.

No obstante, un montaje de planos largos puede dar lugar a una ágil narrativa si cada uno de los planos tiene un ritmo interno muy vivo. Este ritmo interno del plano puede obtenerse de 2 formas. Por el movimiento de la cámara en el espacio, o por el movimiento que dimana de la propia acción registrada. Por otro lado, la búsqueda de rupturas de tamaño del plano que sea lógico puede enriquecer el montaje, darle variedad y vistosidad.

El raccord es la unión, el elemento de unión. Los raccords pueden ser estilísticos, referidos a la unidad del tratamiento estético de las imágenes, o se puede basar en los movimientos de la cámara, en el sentido de las panorámicas, en la direccionalidad del movimiento de los personajes, etc. También hay raccord de iluminación, de tamaño de planos, sonoros, entre otros más.

De un plano al siguiente, el modo más simple de pasar es mediante el corte en seco. Generalmente es este el tipo de engarce que se usa para ensamblar planos, sobre todo dentro de una misma secuencia. En determinar con justeza el frame exacto donde cortar cada plano reside una de las habilidades profesionales de los montadores.

El fundido encadenado es otro modo de religar planos entre sí. Se emplea esencialmente para sugerir elipsis de tiempos y transiciones espaciales. En el fundido, una imagen se va disolviendo al mismo tiempo que, de modo encadenado, va apareciendo la siguiente. La cortinilla hace que una imagen sea desplazada por otra, de tal modo que, mientras una se oculta, la otra se desvela. La pantalla partida permite introducir dos medios

encuadres, correspondientes a dos planos distintos, dentro de la misma pantalla y al mismo tiempo. La sobreimpresión permite ver dos imágenes superpuestas al mismo tiempo, a plena pantalla. El fundido a negro es el efecto en que una imagen disuelve progresivamente su presencia, hasta desaparecer totalmente, convirtiéndose en negro toda la pantalla. Tiene carácter de punto y aparte. También se deben destacar las posibilidades de los efectos digitales. Con el fin de añadir información, el documental puede incluir en su desarrollo mapas, gráficos, rótulos intermedios y dibujos.

El montaje de la entrevista posee su propia metodología. Desde el rodaje de la misma se pueden evitar problemas. Si se rueda toda la entrevista sin variar el tamaño de los planos, se producen cortes bruscos en el montaje. Se da un salto entre una expresión y otra sin ninguna necesidad dramática. Por lo que variar los planos durante el rodaje y tomar detalles, como las manos, ojos, sin que la boca entre en cuadro permiten una variedad en el montaje. También el uso de material de archivo bajo un propio relato paralelo, permite sacar los cortes abruptos o el uso de contrapuntos.

### **8.1. Primer corte**

Se inicia la edición sobre el papel, ya que desde el guión se posee una estructura base, la cual a su vez puede cambiar, según lo vivido en el rodaje y el éxito del mismo. Esta ordenado en una estructura las secuencias de acción sobre una línea de

tiempo. Regularmente está basada en tres actos, con dos puntos de giro entre cada acto, un clímax y la resolución final.

Un ejercicio muy práctico propuesto por Rabiger, consta en colocar las líneas de acción sobre tiras de papel. Plantea la estructura base sobre una mesa grande. Puede comenzar a mover las tiras de papel de un lado para otro y probar distintos órdenes y yuxtaposiciones (2005, p192). De esta manera a la hora de llegar a la sala de edición ya se tiene planeada un primer montaje básico, obviamente sujeto a muchos cambios.

Regularmente, durante el montaje del primer corte es aconsejable dejar las secuencias con una extensión más larga de lo habitual, ya que los ajustes en los cortes son una tarea posterior. De esta forma se posee la mayor cantidad de material cargado. Los primeros corte llegan a durar en muchos casos hasta 3 o 4 horas. Después se hace una selección mucho más minuciosa de las entrevistas, imágenes de archivo, inserts y reality. Reduciéndolo hasta su duración final. Ya desde este momento el documental ha sufrido un gran cambio, ya que ha pasado de la acción a la reacción.

Debido a la gran cantidad de material registrado en la cámara, se efectúa la digitalización en baja calidad. Se realiza la edición off-line, mediante el uso del Timecode que posee cada cinta grabada registrada por la cámara. Este tipo de edición consiste en sacar del original de cámara una copia llamada off-line, que tiene la particularidad de mostrar el Timecode, o código de tiempo, de cada cuadro reproducido. El Timecode permite

localizar un determinado cuadro con total precisión. A partir de estas copias se realiza el primer armado. Comúnmente se realiza de esta forma para proteger el material original de cámara de un uso excesivo. Además de poder hacer el premontaje en una isla de edición no profesional y así abaratar los costos. Porque el montaje on-line resulta caro y complicado.

El primero corte cuenta con la sincronización y afinado del audio tomado en vivo y la posible suma de la banda sonora, en las secuencias donde ya se tienen establecidas la adquisición de una pista musical compuesta anteriormente. También la corrección de color en laboratorio fílmico y la reestabilización de la imagen.

La extensión ideal de la película, durante el visionado del primer armado finalizado, se debe tener en cuenta bajo que formato se piensa distribuir, ya que si el documental se encuentra directamente basado para la televisión, los tiempos de emisión son muy específicos y rígidos. Por ejemplo "en la PBS o BBC se exige que una película de 30 mm tenga en realidad una extensión de, aproximadamente, 28 minutos y 30 segundos, de forma que haya suficiente margen al principio y al final para insertar publicidad" (Rabiger, 2005 p199). Lo que directamente proporcional afecta el montaje del documental.

## **8.2. La mezcla de sonido**

El sistema sonoro es un sistema de representación autónomo, capaz de significancia por sí mismo. En el medio audiovisual el

sonido actúa en estrecha relación con la imagen, completando, acentuando o modificando su significado. El sonido que acompaña a la imagen puede ser obtenido de modo sincrónico, es decir, en el mismo acto de la toma de imágenes o incluido en la mezcla de sonido, como los efectos sonoros o la música.

Elementos del sistema sonoro son la palabra, la música, los ruidos y el silencio. En los tres primeros elementos, el sonido presenta tres cualidades. El tono, que puede ser grave, agudo o medio; la intensidad, pudiendo ser alta, media o débil; y el timbre o coloración sonora.

En el caso de la música, ésta puede utilizarse en una doble dimensión, diegética, cuando interviene como parte integrante de la acción, como por ejemplo cuando una música toca en la calle. O también extra diegética, cuando la música está fuera de la realidad representada. Por lo que se refiere al silencio, se puede decir que no es la ausencia efectiva de todo sonido, sino la producción del efecto de esa ausencia.

Un plano sonoro contiene no sólo información sonora sobre aquello que la cámara muestra simultáneamente, sino que es posible que incluya también materiales sonoros de lo que acontece fuera del campo visual. El concepto de plano sonoro integral, que abarca los sonidos procedentes de los 360° del espacio, es lo que algunos teóricos han denominado el súper plano. Como en el caso de los planos normales, el plano sonoro puede tener diferentes tamaños, plano sonoro general, plano sonoro medio, entre otros más. Según esto, podemos hablar también de la perspectiva del plano sonoro,

es decir, el mayor o menor grado de sensación de distancia o proximidad del tema que produce en el oído del espectador.

El sonido se suma a la imagen en alguno de estos dos momentos, durante la grabación de las imágenes, en cuyo caso se habla de sonido directo, o bien durante el proceso de postproducción de audio, en el estudio de sonido. El técnico de sonido directo actúa equipado con el siguiente equipo mínimo, un micrófono adecuado. Los micrófonos pueden ser multidireccionales, semi direccionales y direccionales. Por las características expuestas se entenderá que la elección del grado de direccionalidad del micrófono se decide en función del tamaño del plano sonoro. Una pértiga como soporte del micrófono y una mesa de control y mezclas portátil. Con ella se procede a un primer nivel de ecualización.

La mezcla de sonido se inicia cuando el armado del film se encuentra en una setenta y cinco por ciento del tratamiento de la imagen. Se ha acoplado la música, separado las pistas de diálogos, y insertados los efectos sonoros y ambientales.

El proceso comienza con la separación de los niveles de sonido relativos, donde se busca acercar o alejar en el plano sonoro. Los sonidos que poseen más o menos relevancia según la necesidad dramática. Prosigue los cambios de nivel que es el tratamiento del volumen, desvanecimientos, ajustes para la articulación de las pistas. La Ecualización es fundamental, ya que en ella se hace la reestructuración del sonido, filtrando y permitiendo una comodidad auditiva, sacando los tonos altos o



bajos, retocando las voces, entre otras funciones que permite la ecualización correcta, para el procesado del sonido, o inclusión de algún efecto, como la voz en una transmisión radial. El uso del espectro dinámico que reduce mediante un compresor, estrechando la banda sonora, para que dar límites y compactar el sonido en un solo cuerpo sonoro. Reduciendo noblemente el ruido, que fue tratado igual en la ecualización, para poder introducir si es el caso y el presupuesto que se dispone para un sistema sonoro como el Dolby u otros. Finalmente se realiza la distribución sonora de los canales estéreos.

De forma similar que se realiza el primer corte del film, se realiza una serie de premezclas sonoras. Ya que el tratamiento del sonido entre por varias etapas y departamentos. Así se tiene una coherencia y una idea central de los tiempos y necesidades sonoras que exigen el film. Entre las que se encuentra la premezcla de los diálogos únicamente, efectos sonoros y de ambiente, voces y música, narración si la hay y finalmente se mezclan en para realizar los ajuste finos y sincronizados y sacar la mezcla final de sonido.

### **6.3. Corte final**

El proceso anteriormente descrito es lo denominado montaje afinado, ya que todavía faltan ultimar los detalles finales para realizar el corte final. A diferencia del cine de ficción, el corte final de la película, lo realiza el director con asistencia

del montajista. Ya que es un cine de autor en su mayoría, lo que es una disputa en el cine de estudios generalmente.

Lo que busca el corte final es la reducción de la película a su mínima expresión. Se procura decir mucho, utilizando pocas palabras. Ya que la mayoría de los espectadores tiene prejuicios contra los films bien intencionados y largos. A no ser, que tenga un alta cuota dramática que mantenga la concentración a lo largo de la proyección. Las películas buenas y breves son las que tienen un mayor éxito y distribución comercial.

En este punto los cortes están realizados de forma perfecta, la mezcla de sonido finalizada, en conjunto a la composición de la música, se han agregado los títulos de inicio y créditos finales, la corrección de color, con la subida del material en alta calidad.

Es muy común que después de más de un año de estar trabajando sobre el mismo proyecto, desde la investigación hasta el corte final, resulta trabajoso poder realizar un juicio objetivo. Por lo que realizar una proyección de prueba con personas de distintos campos de acción, no necesariamente vinculados a la industria cinematográfica permitirá darle un aire fresco para confeccionar los últimos detalles y sacar la redundancia de algunas secuencias o reafirmar la inclusión de otras.

Por último al tener el corte final se envía al laboratorio para que realicen la transferencia y positivado a 35mm listo para salir en las salas de cine. Además de los otros formatos de

distribución por los cuales se van a explotar comercialmente el film, ya que cada uno amerita un trabajo específico, porque difieren unos formatos de otros.

El cine independiente ha logrado un nuevo impulso con Internet que hoy día se ha convertido en un nuevo espacio utilizado por jóvenes de todas partes del mundo con el propósito de experimentar, innovar, expresar, exponer, compartir y distribuir digitalmente contenidos audiovisuales.

#### **4. La distribución independiente**

Las transformaciones en las industrias culturales como consecuencia de la acelerada digitalización, la convergencia mediática e Internet, a partir de finales del siglo XX, han afectado de manera significativa las prácticas profesionales en el campo audiovisual y plantean la necesidad ineludible de cambios en el proceso de distribución del cine documental. La pantalla electrónica de los medios visuales de comunicación, por su ubicuidad, se ha convertido en la principal interfaz cognitiva en la sociedad de la información y el conocimiento.

La pantalla del ordenador e Internet han facilitado un aumento significativo de la circulación global de imágenes que con la digitalización han llegado a superar limitaciones materiales y económicas que antes dificultaban su distribución. Hay una presencia cada vez mayor del cine y de otros contenidos audiovisuales en la oferta cultural de Internet. En el siglo XXI, la manera en que tenemos acceso a la imagen cinematográfica se ha

transformado con los nuevos medios visuales de comunicación y sobre esto Manovich argumenta que:

La imagen cinematográfica, que empezó disponiendo de una sala a oscuras para ella sola y fue la ilusión y el aparato terapéutico del siglo XX por excelencia, se ha visto reducida a una pequeña ventana en la pantalla del ordenador, a un flujo entre muchos otros que nos llegan por la red, a un archivo entre los otros muchos que guardamos en nuestro disco duro. (Manovich, 2005, p 276)

Internet es una tecnología insertada en la práctica social contemporánea con efectos importantes sobre la innovación y el desarrollo de nuevas formas de creación cultural y artística. En el caso del cine, Internet se ha convertido en una nueva modalidad de distribución y recepción que se utiliza para la promoción, venta, alquiler o, simplemente, el visionado gratuito de películas. Por ejemplo, encontramos sitios en Internet de compañías productoras y salas de exhibición donde se presentan avances e información sobre los estrenos cinematográficos; Amazon.com tiene a la venta películas en DVD; Netflix.com se dedica al alquiler de películas a los socios que pagan una cuota; Undergroundfilm.com tiene más de 2,800 películas de cine independiente que pueden verse gratuitamente. Alrededor del mundo, existen muchos lugares similares y cada vez se amplía más la oferta de cine en Internet.

La comercialización es todo lo que se refiera a la explotación comercial y pública del film, el tiraje de las copias,

la publicidad, distribución, estreno y exhibición en los cines, las pantallas, la televisión y el internet. Hoy en día las recaudaciones de taquilla suponen una tercera a un 40% de los beneficios. Pero es ese factor romántica que todavía existe, hace que la película que triunfe en el cine es aquella que arrasa luego en el video o televisión.

Frente a la transformación de los medios, la convergencia mediática y las nuevas modalidades de consumo, el cine independiente debe desempeñar un rol activo promoviendo la innovación audiovisual, la producción cooperativa y la difusión de contenidos audiovisuales en Internet.

La industria cinematográfica norteamericana ha sido durante décadas la más poderosa y según las estadísticas más recientes de la Motion Picture Association of America (2008) la producción anual ha llegado a 610 largometrajes con ingresos anuales que suman \$9.8 billones en el mercado doméstico y 18.3 billones internacionalmente, lo que hace un total de \$28.1 billones a nivel mundial. El costo promedio por película ha alcanzado los \$106 millones, que se dividen en \$70.8 (67%) millones para hacer la película y \$35.9 (33%) para su "marketing" (Motion Picture Association of America, 2008, p 22). La distribución cinematográfica en Estados Unidos es un oligopolio dominado por siete compañías principales y sus subsidiarias que además tienen un control mundial suministrando aproximadamente el 85% de la producción cinematográfica a nivel internacional.

En la Argentina toda producción cinematográfica que vaya a ser exhibida en una sala de cine, a excepción de participar en un festival de cine, o posea el estatuto del ánimo sin lucro, debe estar avalada por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales INCAA. Según la ley de medios vigentes avalada en la constitución Nacional Argentina.

La concentración de estas actividades en la Ciudad de Buenos Aires es muy alta, tal como lo confirma el Censo Económico Nacional de 2009: 93% del valor agregado de la producción y distribución de cine y 76% de la exhibición. En la rama correspondiente a la distribución de cine, hubo un fuerte dinamismo entre 2000 y 2008 en términos de crecimiento del producto con un 53% y 18% respectivamente. (Perelman y Seivach, 2009 p 116). A pesar de la importancia de las actividades de la industria cinematográfica en el país y en la Ciudad de Buenos Aires e incluso, de la contemplación de sus especificidades en la legislación, hay muy poca información económica sistematizada, actualizada y confiable.

Al igual que en muchos otros países que apoyan a su industria cinematográfica, la Ley de Fomento y Regulación de la Actividad Cinematográfica contiene varios instrumentos a través de los cuales las películas argentinas que cumplen con ciertos requisitos, se benefician con el acceso a créditos, subsidios, cuotas de pantalla y otras medidas de fomento. La existencia de una política de fomento para filmación de películas nacionales, parte de la premisa de que la producción cinematográfica contribuye al desarrollo de una identidad nacional, de la

idiosincrasia y la cultura regionales, al abordaje de la historia y problemáticas locales, y a la difusión de las imágenes urbanas y naturales del país.

El apoyo del sector público a la cinematografía se justifica en la evidencia de que, sin él, la mayoría de las películas que son filmadas en el país no podrían realizarse, debido a que la actividad requiere de inversiones significativas y altamente riesgosas. El mercado interno es muy pequeño y la competencia con otros países, especialmente con Estados Unidos, es muy grande, y en claras condiciones de inferioridad. Sin una política de protección y fomento no se puede hacer cine en Argentina, pero tampoco en Alemania, Italia, Brasil, México, España, Irán o Francia, que son algunos de los países que han logrado desarrollar una industria cinematográfica de cierta importancia.

Sólo China e India, además de Estados Unidos, tienen un tamaño de mercado interno suficientemente grande como para poder producir sin subsidios. No obstante, la industria cinematográfica norteamericana nació y creció con fuerte impulso estatal, bajo la concepción de que el cine generaba necesidades de consumo que el país podía satisfacer con la exportación de su producción al mundo, detrás de los filmes. Cabe destacar que en Estados Unidos, los estados federales otorgan fuertes incentivos impositivos y facilidades para la producción cinematográfica, a través de las film commissions.

En el caso de Argentina, con la salvedad de algunos pocos filmes, la cantidad de espectadores depende casi exclusivamente de

la repercusión que obtienen en el público local, ya que son pocos los casos en que las películas nacionales tienen un resultado de taquilla importante en el exterior, el caso actual que está viviendo la película de Juan José Campanella *El secreto de sus ojos* (2010). Tampoco son significativos los ingresos que generan la venta de derechos para la exhibición en video y televisión. Por otra parte, el peso que tiene para las películas argentinas financiar los gastos de publicidad y las copias es, en términos relativos, muy superior, ya que al tener que amortizarse en un mercado reducido las campañas tienen escasas economías de escala.

Otra de las diferencias sustantivas entre la explotación comercial de películas extranjeras en el país y la de aquellas de producción nacional se encuentra en el tributo a las ganancias. Mientras las sociedades que producen cine en la Argentina tributan el 35% de su ganancia neta, el único impuesto que paga la explotación comercial de películas extranjeras en el país es el que corresponde a la remesa de las utilidades obtenidas por la productora extranjera. Calculado como porcentaje de las sumas que se envían de acuerdo a la ganancia presunta. Pero existen formas de eludir este pago, descontando gastos realizados en otros países.

Otra clara limitante que afecta a la industria local es la escasez de capitales para financiar los proyectos. En contraste, las películas norteamericanas producidas por las majors, tienen asegurada una parte de los ingresos futuros a través de acuerdos de preventa de los derechos de distribución para la exhibición en cine y televisión, y la edición en video, tanto en el mercado



local como en el externo. En muchas ocasiones una parte de los fondos por la venta de derechos es cobrada con anterioridad al inicio o durante el rodaje. Este esquema acota el riesgo de las inversiones, al tiempo que reduce la necesidad de otras formas de financiamiento.

Frente a la fuerte competencia internacional y el alto riesgo de la producción cinematográfica, todos los países que han logrado desarrollar esta industria poseen políticas públicas de apoyo y fomento, que son aplicadas bajo diferentes modalidades. En casi todas las experiencias existen cuotas de pantalla que garantizan la exhibición de las producciones nacionales en salas, fondos disponibles para apoyo crediticio y en algunos casos, la televisión tiene la obligación de exhibir cierta cantidad de filmes producidos localmente o de financiarlos.

En Brasil, las empresas pueden descargar el 1% de los impuestos a las ganancias sobre las contribuciones para producción de filmes (y otras actividades culturales), aunque sujeto a la aprobación de un comité asesor estatal que juzga el aporte de las contribuciones. Mediante este sistema, las grandes firmas nacionales y multinacionales realizan contribuciones, y el Estado cede a cambio una parte de la recaudación en apoyo del cine nacional.

En Colombia, se aprobó ya hace unos años la Ley de Cine, la cual permite a los inversores y/o donadores, poseer unos cuantiosos descuentos en los pagos tributarios al fisco. Permitiendo que el riesgo de inversión sea mucho menor. Además,

del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, que permito por medio de concurso y subsidios fomentar la actividad cinematográfica.

#### **4.1. Fondos y subsidios**

Entre las múltiples formas que las productoras tienen de financiar sus largometrajes, se encuentran los fondos internacionales. Existe una amplia variedad de fondos, que en algunos casos estimulan la incorporación de guiones con determinadas temáticas y en otros, apoyan a determinado perfil de realizador.

Entre los fondos internacionales más importantes para los productores nacionales, en el área de documental para Latinoamérica son, el programa Ibermedia, Fond Sud Cinéma francés, Euroimage con sede en Bélgica, Sundance norteamericano y Hubert Bals Fund de Rotterdam. Algunos de ellos otorgan créditos y otros subsidios. Otros fondos importantes son Fondazione Montecinemaverità de Italia, Fondo del Festival de Gotemburgo de Suecia, Festival International du Film d` Amiens de Francia y Center for Alternative Media and Culture de Estados Unidos.

Los fondos disponibles para préstamos se distribuyen en un 60% para la coproducción, 30% para la distribución, 5% para el desarrollo de proyectos y 5% para la formación. Los préstamos se conceden en función del porcentaje de participación financiera del país en la coproducción, que no debe exceder los US 200.000 y no

puede superar el 50% del presupuesto total. (Perelman y Seivach, 2009 p 151).

El Fond Sud Cinéma, es un fondo dependiente del Ministerio de Asuntos Exteriores y del Ministerio de Cultura y Comunicación de Francia que financia películas de ficción, animación o documentales para ser exhibidas en salas de Francia y fuera de ese país. La ayuda consiste en un promedio de 106.714 euros por filme y nunca puede superar los 152.500 euros. Como condición necesaria, ésta debe ser destinada mayoritariamente a la postproducción en Francia. Al momento, más de 300 películas fueron ayudadas por el Fond Sud Cinéma.

Por su parte, el fondo Euroimage está conformado por el aporte del Consejo Europeo y está en vigencia desde 1998 por acuerdo de sus 29 estados miembro. La ayuda provista para distribución y exhibición de cinematografía europea, que consiste en el adelanto de recaudación, es para coproducciones en las que participen al menos dos estados miembro. Existen dos categorías en las que los proyectos pueden participar: aquella donde se privilegia la potencialidad de comercialización y aquel donde se destaca el valor artístico y cultural. En el primer caso, la asistencia máxima asciende a 610.000 euros para filmes que no tengan un presupuesto superior a 5,4 millones de euros. En el segundo caso, los requisitos son menores, pero la asistencia máxima es de 380.000 euros para filmes de costo inferior a 3 millones de euros.

El Hubert Bals Fund, es un fondo de subsidios conformado con los aportes de instituciones holandesas (Ministerio de Relaciones Exteriores, organismos públicos y organizaciones no gubernamentales) que entró en vigencia en 1988. Tiene por objetivo asistir proyectos de largometrajes y documentales de realizadores de países en desarrollo para guión y proyecto, posproducción, distribución y promoción y ventas internacionales. El Fondo tiene cada año unos 750.000 euros y tiene la posibilidad de subvencionar de manera individual hasta 30.000 euros. Desde el año 1988, más de 400 proyectos de productores independientes fueron asistidos. Entre los filmes argentinos que recibieron asistencia del Hubert Bals Fund se destacan *La Ciénaga* (2001) de Lucrecia Martel, y *Dos Disparos* (2010) de Martín Rejtman.

Para los realizadores, sobre todo para los independientes, la posibilidad de llevar a cabo sus proyectos depende de la atracción de terceras partes que puedan aportar los medios económicos necesarios.

Existe una serie de encuentros, en su mayoría en Europa, donde se convocan por un lado a realizadores previamente seleccionados y por el otro, a potenciales coproductores, banqueros, empresarios, canales de televisión y empresas distribuidoras. Estos encuentros ofrecen grandes oportunidades para discutir entre las partes las propuestas y generar negocios.

En general, los organizadores acuerdan una agenda de reuniones y ofrecen ámbitos informales también propicios para el encuentro. El valor de estos mercados de proyectos no sólo está en

los acuerdos efectivamente concretados, sino en la vinculación de las partes, el conocimiento recíproco y del material que los realizadores tienen para mostrar. Entre los principales mercados de proyectos, se encuentran el European Film Market (EFM) proveniente del festival de Berlín; El Marche du films que se realiza en simultaneo con el festival de Cannes; el MIPCOM celebrado por el programa MEDIA de la Unión Europea; y por último el American Film Market celebrado en Estados Unidos.

#### **4.2. Festivales de cine**

El camino más directo para potenciar la película es la participación en los distintos festivales de cine, tanto nacionales, internacionales y la nueva modalidad en línea por Internet. La suscripción a un festival de cine se realiza previa a la exhibición del film en las salas de cine. Llegar a ganar algún premio significa la directa aprobación por parte de un público e inicia el proceso de recuperación de la inversión en la producción.

La mayoría de los organizadores de los festivales de cine, al tener la oportunidad de convocar distintos sectores de la industria, realiza distintas actividades de fomento, mesas de mercadeo y Pitchings lo que ayuda a conseguir un distribuidor internacional donde en un inicio no se tuvo una gran expectativa de explotación, tal es el caso del creciente consumo de las

películas latinoamericanas en Europa del Este, algunos países asiáticos y África mediterránea.

La ventaja que se tiene en el momento de exhibir en un festival se debe a que no debe estar resuelto el corte final. Los requisitos legales para llegar a ser puesto el film en las salas de cine no son necesarios con tanto rigor, ya directamente su exposición no lleva a fines lucrativos para el autor.

Los distintos circuitos de festivales más importantes donde sin fin de películas argentinas han participado y un puñado numeroso ha sido galardonado son:

- Sundance Film Festival - USA, enero.
- Festival Internacional de Rotterdam - Holanda, febrero.
- Berlin International Film Festival - Alemania, febrero.
- Festival Internacional de Guadalajara - México, marzo.
- Cinema du Reel. Festival Internacional de Films Documentales - Francia, marzo.
- Festival Internacional de Films de Friburgo - Suiza, Marzo.
- Human Rights Watch - Internet, marzo.
- Festival de Cine de Toulouse - Francia, abril.
- Buenos Aires Festival Internacional de Cine (BAFICI) - Argentina, abril.

- Docaviv Telaviv International Documentary Film Festival  
- Israel, abril.
- San Francisco International Film Festival - USA, mayo.
- Festival de Cine de Cannes - Francia, mayo.
- Festival de Cine de Sídney - Australia, junio.
- Festival de Cine de Huesca - España, junio.
- Festival Internacional du Documentaire Marseille (FIDM)  
- Francia, julio.
- Festival Latinoamericano de Cine de Lima - Perú,  
agosto.
- Venice International Film Festival - Italia,  
septiembre.
- Festival de Cine de Montreal - Canadá, septiembre-
- Sao Paulo Internacional Film Festival - Brasil.  
septiembre.
- Toronto International Film Festival - Canadá,  
septiembre.
- Festival Internacional de Cine de San Sebastián -  
España, septiembre.
- Festival New York - New Directors - USA, octubre.
- Festival do Cinema do Río - Brasil, octubre.

- Festival de cine de Roma - Italia, octubre.
- Festival Internacional de Cine de Viña del Mar - Chile, octubre.
- Tokio International Film Festival - Japón, octubre.
- Festival de Cine de Viena - Austria, octubre.
- Ámsterdam - Holanda, noviembre.
- Festival de Cine de Calcuta - India, noviembre.
- Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano - Cuba, noviembre.
- Festival Internacional de Cine de Mar del Plata - Argentina, noviembre.

Si lugar a duda el problema no reside en las pocas ofertas que se tienen a nivel global de los distintos festivales de cine. Los costes en muchos de estos eventos para llegar a participar pueden llegar a ser superior a 300 euros, sumándole los gastos de transporte, hospedaje y marketing básico en cada participación por un año corrido, después de la primera versión final del film.

#### **4.3. La exhibición**

El circuito de exhibición argentino sufre cambios importantes con la llegada de las cadenas internacionales que se instalan en el país a partir de 1997 y que rápidamente dominan el



mercado. Frente al clásico cine de una o dos pantallas, las cadenas introducen en el país el concepto multipantalla, ofreciendo salas modernas, concentración y variedad de oferta y servicios adicionales. No encuentran restricciones en su localización puesto que no existe normativa urbanística que imponga limitaciones en cuanto a distancias mínimas entre salas.

Hoy, cuatro grandes cadenas extranjeras de capitales norteamericanos y australianos, Hoyts, Village, Cinemark y Showcase (National Amusement Inc.), suponen el 37% de las salas del país, acaparan el 65% de espectadores y obtienen el 67% de la recaudación (2008). Dos circuitos de capital nacional, S.A.C y Coll-Saraguti, que durante años se repartieron casi la totalidad del mercado, ahora apenas representan el 7,5% de las salas, el 11,5% de espectadores y el 13% de la recaudación, y continúan perdiendo terreno. Un tercer grupo local, Cinecenter, cuenta con 45 salas en el interior del país. (Perelman y Seivach, 2009 p 123).

Estas cifras se refieren al total de salas del país, que supera las 800, si bien un importante número de ellas funciona de forma discontinua en localidades de muy pocos habitantes, lo que dejaría un circuito operativo de unas 500 salas. La participación de las cadenas norteamericanas es, pues, mayor y alcanzaría un 60% del total. Este proceso de concentración continúa y mientras las cadenas, aunque en menor medida que en años anteriores, siguen abriendo nuevos complejos, se siguen cerrando pequeñas salas en el interior e incluso en la ciudad de Buenos Aires.

Se destaca la cadena Hoyts General Cinémas como líder en el mercado de exhibición cinematográfica con 97 pantallas en el país y un 22% de la recaudación. Además, obtuvo el mayor número de espectadores por segundo año consecutivo y fue la que registró el mayor crecimiento, pasando de 5.384.000 espectadores en el 2001 a los 7.229.000 del 2008.

En el 2008 se exhibieron en los cines argentinos un total de 377 películas, de las cuales 235 eran estrenos y 142 películas de años anteriores. El principal origen de las mismas fue Estados Unidos con 173 películas (46%) y 73% de la recaudación. El cine argentino ocupó el segundo lugar con unas 59 películas (15%) y 12% de la recaudación. A continuación cine europeo: Francia con 26 películas (7%), España con 18 (4,7%) e Inglaterra con 7 (1,86%). La recaudación de estos tres países fue de un 3%, 1,4% y 1,4%, respectivamente. Hay que señalar el mal comportamiento del cine italiano que con 15 películas en cartel, sólo consiguió 20.400 espectadores y el 0,08% de la recaudación. (Perelman y Seivach, 2009 p 129).

A pesar de los "éxitos" mencionados, una característica del cine europeo es que hay una brecha muy amplia entre los títulos con mayor y menor número de espectadores. Las tres películas españolas señaladas convocaron al 35% del total de espectadores de cine español. Esta misma circunstancia es más relevante aún en el cine argentino: 5 de las 59 películas en cartel acapararon el 88% de los espectadores. El cine norteamericano llega a ese mismo porcentaje con 10 películas en cartel. Esa distribución más homogénea se debe a la ocupación de un mayor número de pantallas

en sus lanzamientos, con un promedio de 33 frente a las 11 del cine europeo, y a una mayor permanencia en las pantallas de los circuitos norteamericanos de películas de esa nacionalidad con baja recaudación.

Hace años el circuito se iniciaba con las salas de estreno donde la película se mantenía mientras consiguiera una determinada media de espectadores, para pasar de ahí a las llamadas salas de cruce, después a las salas de barrio y, finalmente, al interior del país, lo que le permitía asegurarse 8-10 semanas en cartel. Hoy, con la entrada en el mercado de las grandes cadenas y su presencia en todo el país, los estrenos son simultáneos y la multipantalla obliga a una rotación de películas mucho más rápida, por lo que se acortan mucho los tiempos de exhibición. Sin embargo, los tiempos de permanencia no son uniformes según el origen de las películas. Esto se hace especialmente patente con el cine nacional y europeo que, en general, consiguen mantenerse en cartel muy pocas semanas, mientras que títulos norteamericanos, que en ocasiones tienen un promedio de espectadores más bajo que aquellos, ocupan espacio de pantalla.

La Ley prevé una cuota de pantalla para el cine nacional, fijada reglamentariamente en un porcentaje según la clasificación de la sala (33% de la pantalla en sala de estreno). Sin embargo, la cuota no se aplica porque la clasificación de las salas es muy antigua y no se corresponde con la realidad actual de los complejos. El INCAA, responsable de dicha clasificación, no la ha renovado todavía, por lo que dicha cuota no es aplicable.

Las cadenas niegan sentirse presionados por las majors locales en este sentido y confirman su compromiso con el cine argentino que concretan, entre otras cosas, con el mantenimiento de estrenos argentinos en todas las pasadas de alguno de sus complejos frente a estrenos de las majors que deben compartirlas, o con proyectos como el de la "Escuela, cámara, acción..." con la Secretaría de Educación de la Ciudad de Buenos Aires y la Federación de Productores de Cine. Este programa consiste en tomar una historia guión de alumnos de las escuelas medias públicas, producirla en un cortometraje por profesionales y exhibirla en determinadas funciones en los cines de las cadenas. Se trata de una iniciativa de la Cámara Argentina de Exhibidores Multipantallas, en la que se integran Cinemark Argentina, SA, Village Cinema, SA y Hoyts General Cinema de Argentina, SA National Amusement Inc. - NAI (Showcase), no forma parte de esta asociación. Por otro lado, Hoyts es sede del Festival de Cine Independiente de Buenos Aires y Village lo es del EFI.

Respecto al cine europeo, las cadenas se lamentan de la ausencia de promoción en estas películas. La inversión en los lanzamientos es pobre y lo poco que se hace casi siempre llega tarde. Esa falta de promoción y un precio elevado de las entradas, determina una pobre asistencia de público que no cumple las exigentes condiciones de los multipantallas norteamericanos.

#### **4.4. La televisión**

El mercado de la televisión es fundamental para la producción cinematográfica documentativa. Es el medio donde más se

proyectan películas bajo esta consigna. Pero presenta unas particulares características distintas a la exposición en el cine.

En la televisión, hay unos requisitos bastante rígidos, es el caso del broadcasting exigido por la BBC. Consta de una película que no tenga una extensión mayor a 29 minutos y 30 segundos, de forma que haya suficiente margen al principio y al final para las tandas publicitarias.

Si la película va ser proyectada en la televisión comercial o televisión abierta, deberá ser seccionada en fragmentos de quizás 5 minutos, con descansos denominados comúnmente como naturales. Los cuales permiten una inclusión publicitaria entre ellos. Por lo que la estructura y extensión se ve sometida para poder ser atractiva a los televidentes.

Por otra parte, la TV estatal paga montos importantes por los derechos de antena, si un canal privado está interesado en adquirir una película en particular, debe ofrecer una cifra superior.

Si bien desde 1995 la televisión se incorporó a la producción cinematográfica, las películas argentinas siguen teniendo muy baja presencia en la pantalla local. Los horarios centrales están ocupados por tiras que, con cada vez mejor calidad técnica, vedan el acceso de las producciones argentinas, sobre todo de aquellas que resultaron menos taquilleras en el momento de su exhibición en cines.

La relación del cine y la televisión muestra un marcado contraste con los países de la Comunidad Europea. El mercado de estas televisoras es bastante competitivo, ya que llegan contenidos de todas partes del mundo buscando un espacio para ser valorados y poder continuar con las industrias cinematográficas de las distintas naciones que participan en los contenidos.

El proyecto de Ley de Radiodifusión del COMFER de 2001, que no fue aprobado, establecía en su art. 67 una cuota de pantalla del cine nacional en la televisión abierta, por cable y satelital que obligaba a las señales cuya cobertura superase el 20% de la población nacional, a exhibir al menos seis estrenos por año calendario producidos mayoritariamente por productores independientes, pudiendo incluirse hasta dos telefilmes. De acuerdo a la mencionada ley, las emisoras cuya cobertura no alcance el porcentaje mencionado, tenían la alternativa de cumplir con su cuota de pantalla destinando el 5 por mil de sus ingresos brutos a la adquisición de derechos de exhibición sobre películas nacionales o telefilmes. En ambos casos, se postulaba que los derechos de antena debían ser adquiridos con anterioridad al inicio del rodaje (Perelman y Seivach, 2009 p 151).

La implementación de una norma de este tipo, además de ayudar a la viabilidad económica de las películas nacionales, tendría un impacto importante en el proceso de financiamiento de la producción cinematográfica, que es una de las mayores limitantes que existe para el desarrollo del cine nacional. En tal sentido, y como se vio, sólo una reducida cantidad de películas reciben en la actualidad créditos del INCAA, mientras que los

subsidios, son cobrados por la productora con posterioridad al estreno del filme, cuando ya se han efectuado casi la totalidad de los gastos, lo que limita la realización a unos pocos, siendo una de las industrias con mayor riesgo de inversión.

Todas las distribuidoras compran a las productoras los derechos de distribución de las películas mediante contrato, el cual puede ser por meses o años, cuando el contrato termina el material debe ser devuelto o destruido frente a notario para certificar el hecho. Así cuando la distribuidora quiere negociar con material antiguo se debe generar un contrato nuevo para su redistribución.

#### **4.5. El Internet**

La introducción del programa Quick Time en 1991 convirtió al Internet en un medio que hacía posible el visionar en el ordenador imágenes comprimidas en movimiento. A partir de la creación del dominio YouTube.com en 2005, el Internet se ha transformado en el lugar preferido por millones de personas alrededor del mundo para colgar y ver vídeos realizados por aficionados o cineastas independientes. Algunos audiovisuales colgados en Internet pueden ser actualmente visionados por una cantidad inmensamente mayor de las que podrían hacerlo a través de las salas de cine o de la televisión. Esto ha significado un cambio importante que plantea grandes posibilidades a cineastas independientes interesados en la expresión y experimentación artística.

La digitalización ha facilitado la inserción del cine en Internet y esto ha acelerado la disolución de sus fronteras con otros medios, lenguajes, disciplinas y formatos audiovisuales. Una nueva era postmedia o del postcinema ha surgido con la digitalización e Internet, provocándose un cambio en la estética del cine, aunque con influencia de la vanguardia artística del siglo XX.

La investigación sobre cine en Internet ha sido relativamente reciente porque la explosión del audiovisual en Internet se ha producido a partir del 2006 cuando YouTube se consolida como el principal lugar para que los usuarios cuelguen y vean videos producidos por ellos mismos o captados de la televisión. No es de extrañar que la mayoría de los estudios sean sobre YouTube, que cuenta con más de 100 millones de vídeos y que se estima son más de 65,000 vídeos los que se cuelguen diariamente en este sitio de Internet.

Los estudios pioneros sobre YouTube son cuantitativos y se concentran en aspectos técnicos para recomendar innovaciones que permitan una mayor efectividad de este lugar en el manejo de la cantidad inmensa de datos que viajan por Internet. Por otra parte, Laura vídeos generados por ellos mismos en ese emblemático lugar de la Web 2.0. Otro trabajo de la misma autora, analiza, desde un enfoque etnográfico, los comentarios críticos que se hacen en YouTube, con especial atención a las reacciones antagónicas y de odio expresadas por algunos usuarios.

## **Conclusiones**



- Las limitaciones de la industria cinematográfica latinoamericana ya no deben ser una excusa para realizar un cine pobre de contenidos, fotografía y sonido. Los avances tecnológicos permiten hoy en día, un mayor acceso a los diferentes equipos y a la educación, para llegar a ser a realizar un cine documental de bajo presupuesto, pero con una alta calidad creativa y narrativa.
- El documental es una herramienta de denuncia, ya que puede contribuir al desenmascaramiento de una figura pública o política corrupta, por medio del uso de los recursos narrativos, en apoyo con la imagen y sonido, para armar un argumento que movilice la masa y así llegar a construir un sociedad capaz de afrontar sus dificultades culturales, económicas y sociológicas.
- Para hacer cine sólo hay que tener una idea construida con sentido y coherencia. Poseer una organización y producción ejecutiva eficaz, porque existen muchos fomentos, subsidios, concursos y créditos que permiten hacer emprendimientos cinematográficos. La idea de coproducir una película para conseguir los fondos para producirla debe ser una motivación para cualquier realizador audiovisual nuevo. Pues, al poseer la estructura del film y sacar un costo real de la misma, es

más de la mitad del camino para poder acceder económicamente a producirla en su totalidad.

- El límite ético es bastante inestable, ya que en el documental se puede manipular la información hacia el público tan eficazmente, porque este a su vez, se encuentra contextualizado por el film. Lo que hace que el único limitante verdadero del director de cine sea el mismo.
- Internet es el laboratorio donde se está transformando la producción, distribución, consumo y comercialización de los contenidos audiovisuales contemporáneos.
- Los modos de producción y distribución del audiovisual independiente permanecieron por mucho tiempo en la periferia sin ningún impacto relevante en un mundo en que la comunicación masiva ha permanecido bajo el dominio del Estado y de las grandes empresas mediáticas desarrolladas durante el siglo XX.
- La convergencia de los medios de comunicación como consecuencia de las tecnologías digitales y el Internet están creando espacios privados y públicos de oportunidades para la innovación creativa y la difusión global de

contenidos audiovisuales que puedan ser más representativos de la identidad y de la diversidad cultural de los ciudadanos.

- Frente a la transformación de los medios, la convergencia mediática y las nuevas modalidades de consumo de contenidos audiovisuales, la universidad debe desempeñar un rol más activo promoviendo la innovación audiovisual, la producción cooperativa y la difusión de contenidos audiovisuales en Internet.
- La universidad necesita implicarse en proyectos innovadores de producción cooperativa, como los que ya se hacen en la industria cinematográfica, formando alianzas con parte de comunidad para colaborar con otras instituciones universitarias, culturales o comunitarias a nivel local, nacional, regional o internacional; un desarrollo del cine digital.